CUADRANTE

CONGRESO NACIONAL

LA GALICIA DE VALLE-INCLÁN

A POBRA DO CARAMIÑAL 2004

Nº 16

Amigos Valle-Inclán

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

CUADRANTE

Revista cultural da
"Asociación Amigos de Valle-Inclán"

CONGRESO NACIONAL: LA GALICIA DE VALLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL 2004

Amigos

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
www.amigosdevalle.com
Decembro 2007

Director:
Gonzalo Allegue

Subdirector:
Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de redacción:
Víctor Viana

Consello de Redacción:
Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado
Sandra Domínguez Carreiro

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Eugenio de la Iglesia *(Encabezamento de capítulos)*

Deseño e maquetación:
Nieves Loperena

Imprime:
Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

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

SUMARIO:

Antonio González Millán
Pórtico: la Galicia de Valle-Inclán ..... páx. 5

Margarita Santos Zas
Valle-Inclán, "Un gallego extraordinario" .....páx. 7

Javier Serrano Alonso
Galicia en una visión poliédrica de don Ramón. Las manifestaciones de Valle-Inclán sobre asuntos gallegos..... páx. 25

José Manuel López Vázquez
Valle-Inclán y el arte gallego ..... páx. 42

Francisco Singul
Espacio monumental y paisajes literarios. Paradigmas de la casa hidalga gallega en los textos de Valle-Inclán..... páx. 75

Suso de Toro
A relación entre escritor individualista e o mundo do que sae ..... páx. 93

Manuel Guede Oliva
Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego ..... páx. 105

Sandra Domínguez Carreiro
Josefina Blanco, una mujer desconocida ..... páx. 111

Xaquín del Valle-Inclán Alsina
El arte de la imprenta y las variantes de texto ..... páx. 129

Rodolfo Cardona
Valle-Inclán en Nueva York: 1921 ..... páx. 143

Rosario Mascato Rey
Tiempo y modernidad: Bergson, Valle-Inclán y García Martí ..... páx. 149

José Payá Bernabé
Reflexiones en torno a Blasco Ibañez, Azorín y Valle-Inclán ..... páx. 160

Andrés Peláez Martín
Escenografía en Valle-Inclán en los teatros nacionales..... páx. 168

Juan Aguilera Sastre
Rivas Cherif, amigo, crítico e intérprete de Valle-Inclán ..... páx. 182

MINISTERIO DE CULTURA

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2007

CEDRO

La Editorial a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada 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.

Rivas Cherif, amigo, crítico e intérprete de Valle-Inclán

Juan Aguilera Sastre
IES "Inventor Cosme García" Logroño

EL AMIGO

El 7 de enero de 1936, en el diario republicano *Política*, aparecía una breve necrológica de Valle-Inclán firmada por Cipriano de Rivas Cherif. Una más entre las muchas dirigidas a honrar la memoria del genial autor gallego fallecido dos días antes en Santiago de Compostela:

> Ya has ascendido al tú por tú. Ya te puedo tratar sin el respeto que me daba —no tus barbas estéticas ni tus baladronadas extravagantes— tu hombría. Adiós, Hombre. Sí, don Ramón era eso: un hombre.
>
> Son ya veintiocho años que te conocí. Toda mi vida. Te debo el primer estímulo literario. Y bastantes emociones inefables. Otros menos afectos que yo podrán ahora, llorándote menos, repetir las anécdotas en que se esconde el secreto de tu violencia imprudente, el pudor de tu ternura. Pero tu máscara ya descansa en paz. Ya estás desnudo bajo la tierra y ya no puedes resistirte a la efusión de quien está contento de haber sabido siempre corresponder al calor de tu mirada, a la firme amistad de tu única mano.
>
> Ya estás en paz. Pero en nuestra guerra has de ganar, después de muerto, muchas batallas. La Academia no ha podido reducirte a su efímera inmortalidad.
>
> Te recordaré mientras tenga memoria. Y ahora, que ya tu figura impresionante no perturba la contemplación de tantos seres como has creado a tu imagen y semejanza, vivirás por ellos en la extraordinaria humanidad de tu espíritu.
>
> Adiós, don Ramón. Quien te ha visto llorar tiene derecho a llorarte, balbuciendo un sentimiento enternecido por el dolor. Adiós, amigo mío.[1]

Pero no era una necrológica más, sino la de un amigo entrañable del hombre y admirador fervoroso del escritor recién desaparecido. Unos días más tarde, a finales de enero de 1936, a punto de partir rumbo a la Habana con la compañía de Margarita Xirgu, Rivas Cherif pasó por Galicia, pues estaba previsto que embarcaran en Vigo. La visita a la tumba del amigo desaparecido se convirtió en emotiva despedida: "Estuvimos mi mujer y yo tres o cuatro días en La Coruña, agasajados por los amigos de Casares, y aproveché aquella obligada estancia para hacer una excursión a Santiago, donde había muerto pocos días atrás mi dilecto amigo el gran escritor Valle-Inclán"[2].

Rivas Cherif había conocido a Valle-Inclán en la tertulia de jóvenes modernistas de Francisco Villaespesa en 1907 y a partir de ese momento la admiración y el respeto por el primer dramaturgo de la época no dejó de acrecentarse: "Pronto me ganó la afabilidad de su trato, que cierta fama, debida a tal cual desplante quijotesco de sus buenos tiempos juveniles, supone difícil. No es, en verdad, hombre dado a disimular sus sentimientos.

[1] C. Rivas Cherif, "Adiós, don Ramón", *Política*, 7-I-1936, p. 1.

[2] Cipriano de Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, Barcelona, Grijalbo, 1980, pp. 318-19.

Pero lo valiente en él no quita a lo cortés, y todavía no le he visto nunca airado sin razón ni motivo. He podido comprobar varias veces, en cambio, la finura espiritual, exenta de ademanes superfluos, con que distingue a los amigos, que lo somos de la verdad al serlo suyos"[3].

Uno de sus primeros recuerdos de aquellos años era cómo leía Valle-Inclán:

> Estaba en trance de publicar *Romance de lobos*, que iba viendo la luz, según la escribía, en los folletones de *El Mundo* […] Más de una vez nos leyó a Fortún y a mí la comedia bárbara a medida que las escenas se sucedían inspiradas. Quien no haya oído leer a Valle-Inclán sus propias obras no es fácil que entienda toda la significación que don Ramón atribuye a las palabras, consideradas en sus elementos sonoros. No, no es un autor que se enjuague con el estilo, alambicándolo de un modo *precioso*. Pero el acento no es en su prosa impreciso o inapreciable. Es algo consustancial. Todavía recuerdo la impresión que un simple inciso en una de las acotaciones de *Romance de lobos* me produjo en su primera lectura: «La llamaban por mal nombre la Rebola», dice el texto acabando de pintar un tipo. A contadísimos actores, entre los más grandes, juzgo capaces de expresar, como don Ramón aquella tarde, el misterio trágico-grotesco del estrafalario personaje con tan pocas palabras descrito"[4].

En 1916, al comentar el viaje de Valle al frente francés de la primera guerra mundial, Rivas Cherif aseguraba que "hacía mucho tiempo que no me era dado gozar de la deliciosa compañía de mi paternal amigo D. Ramón"[5]. Y en la famosa entrevista para *La Internacional* en 1920, daba muestra de nuevo su simpatía por el hombre y por el artista, cuya auténtica personalidad permanecía oculta para la mayoría de la gente, que seguía viendo tan sólo "al hombre *pintoresco* y al escritor *raro*", en todo caso a "un literato arcaizante, enamorado de las formas tradicionales, únicamente en lo que de *forma* tienen, sin la menor trascendencia moral". Para Rivas Cherif era justamente lo contrario: "De todos los escritores contemporáneos, ninguno como D. Ramón del Valle-Inclán suscita nuestra admiración. La cual ni se reduce a la obra puramente literaria, ni al afecto personal se limita. Pues de tal manera es aquélla autobiográfica, que mal podríamos separar en nuestro ánimo la inclinación amistosa por el hombre de la preferencia por el escritor"[6].

No se trataba de una mera percepción subjetiva. Algunos testigos de esta amistad singular dejaron constancia de ella. Con motivo de la lectura de *Divinas palabras* en el Español, en 1933, Juan González Olmedilla escribía: "Cipriano [de] Rivas Cherif, que acaso sea el único español inteligente que no haya tenido que reñir con Valle-Inclán alguna vez, rebelde a su humor voltario. Y acaso también por ser el «Cipri» ese excepcional conocedor del sésamo que sirve siempre de triaca al venenillo bilial valleinclanesco, es por lo que ahora podemos, desde la penumbra escénica, darnos el placentero espectáculo de

[3] C. Rivas Cherif, "Más cosas de don Ramón", *La Pluma*, 32, enero de 1923, pp. 90-96.

[4] *Ibid.* Más tarde, desde su exilio mexicano, recordaba la emoción que transmitía la voz de Valle-Inclán: "Nadie como Valle-Inclán y García Lorca, cada cual en su estilo, si no era Eduardo Marquina, de cuantos autores de mi tiempo he oído atentamente para dirigir cabalmente la representación de sus obras, daba con sólo la lectura a media voz, la justa impresión de lo que quería que los actores hicieran. La voz de don Ramón transmitía una emoción tan característica, que solamente la luz escénica podía reflejar con un misterio parejo de su acento personal. […] Valle-Inclán evocaba siempre un tiempo pasado, un pretérito gramatical y de época…" (C. Rivas Cherif, "El teatro en mi tiempo. La lectura de *Yerma* y el estreno de *La princesa de las nieves*", *El Redondel*, 17-I-1965, p. 10).

[5] C. Rivas Cherif, "Los españoles y la guerra. El viaje de Valle-Inclán", *España*, 68, 11-V-1916, pp. 10-11.

[6] C. Rivas Cherif, "Hombres, letras, arte, ideas. ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer? Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi", *La Internacional*, 46, 3-IX-1920, p. 4.

contemplar a D. Ramón leyéndole una obra suya a Margarita Xirgu"[7]. Rivas Cherif recordaba en un artículo de 1963 esta misma realidad: "Tengo que decir […] que creo ser de los muy pocos amigos de Valle-Inclán con quienes nunca riñó, con no haberse interrumpido nuestro trato durante los treinta años que median desde nuestro primer encuentro, de incipiente escritor y maestro, hasta su muerte en 1936"[8]. Y un año más tarde, al trazar unos "Apuntes para un retrato de Valle-Inclán", hablaba, en fin, de "una amistad rendida, por mi parte, en admiración juvenil, que los años acrecieron con el trato personal. Creo ser el único, incluso de sus familiares y amigos, a quienes se le dio fácil; a esa admiración primera correspondió don Ramón desde luego con la más benévola simpatía, y de por vida con el afecto, rayano en la ternura…"[9].

Una obligación que Rivas Cherif quiso imponerse para corresponder a este afecto sincero fue escribir un libro que recogiera sus vivencias al lado del genial autor gallego. No llegó a hacerlo. Escribió más de treinta artículos sobre él, que he recogido un libro que titulé *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*[10], además de muchos otros textos en los que aludió con frecuencia a su vida y obra, pero nunca se halló el momento de reposo que le permitiera abordar con la debida dedicación una tarea que ya rondaba por su cabeza cuando promovió el famoso monográfico de *La Pluma* en enero de 1923. Allí firmaba un artículo titulado "Más cosas de don Ramón", que cerraba con estas palabras:

> Dolíase no ha mucho Luis Araquistáin de la pérdida que significa para la literatura española contemporánea de un constante anotador de los hechos y dichos de don Ramón del Valle-Inclán. Es verdad. Prometo, en lo que pueda caberme de responsabilidad, la enmienda. Vayan estas cuartillas por la invención de señalar no más la vena inagotable de una historia fidedigna de la vida literaria de nuestro tiempo.
>
> En ella cabrá cuanto el espacio y la memoria nos niega ahora. Ni apuntar siquiera hemos podido algunos aspectos interesantísimos de la persona de don Ramón: el *dilettante* de ocultismo, el fumador de cáñamo índico, el político, su *ars amandi*, en fin, merecen la atención prolija que me propongo consagrarle en las temporadas que aún nos es dado a sus amigos madrileños disfrutar de su compañía…[11]

En 1943, cuando con un propósito semejante publicó Francisco Madrid su conocido libro *Vida altiva de Valle-Inclán*, no dudó en dedicárselo a Rivas Cherif, entonces preso político de la represión franquista en el Penal del Dueso, por considerar que a él hubiera correspondido, en realidad, afrontar tal empresa. Estas son sus hermosas palabras:

> A Cipriano Rivas Cherif, en una cárcel española:
>
> Usted que había tratado, estimado, admirado, discutido y respetado a Valle-Inclán, es el escritor con más autoridad para escribir un libro sobre la gran figura española muerta a comienzo del trágico 1936 […] Mas como no se halla usted en condiciones de hacerlo porque está encarcelado, en no sé qué prisión españo-

[7] Juan G. Olmedilla, "Valle-Inclán en el Español. Don Ramón ha leído esta tarde a la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás su esperpento *Palabras divinas* (*sic*)", *Heraldo de Madrid*, 24-III-1933, p. 12.

[8] C. Rivas Cherif, "Calendario del aficionado. Las interpretaciones de Valle-Inclán", *El Redondel*, 21-IV-1963, p. 11.

[9] C. Rivas Cherif, "Apuntes para un retrato de Valle-Inclán", *Libros Selectos* (México), 20, enero de 1964, pp. 25-32.

[10] Juan Aguilera Sastre, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1997. En él pueden hallarse todos los artículos que citamos de Rivas Cherif sobre Valle-Inclán.

[11] C. Rivas Cherif, "Más cosas de don Ramón", *art. cit.*

la, no quiero dejar de unir su nombre al de Valle-Inclán en este libro que sobre el magnífico soñador se escribe en el destierro. Es posible que las campanas anuncien muchos maitines antes de que echen al vuelo la alegría de un sábado de Gloria y pueda caer en sus manos esta obra, pero mi intención es recordar a usted —gran director de teatros literarios, creyente fervoroso en la obra mágica valleinclaniana y reverente servidor de la libertad—, ya que se halla imposibilitado para escribirlo.

Con el olvido de lejanas querellas y mi emoción por su dolor cotidiano, le ofrezco las páginas que resucitan la existencia altiva de un auténtico grande de la España Eterna.[12]

En algún otro artículo publicado en México, Rivas Cherif volvía a recordarse a sí mismo el viejo proyecto: "Tengo que decidirme a escribir mis «Memorias de Valle-Inclán», que su hijo Carlos me pidió teniéndome por el más veraz de sus panegiristas"[13]. Pero ya no tuvo fuerzas para afrontar el empeño.

EL CRÍTICO

En un artículo muy sugerente que Dru Dougherty ha dedicado a romper algunos equívocos que, según él, han perdurado en la *mitificación* de Valle-Inclán, señala a propósito de la pretendida incomprensión de su teatro por sus contemporáneos y su tardía recuperación como dramaturgo de primera fila:

> Lo que sí se puede afirmar sin duda es que la actualidad apenas gana al pasado en la valoración de los textos teatrales de Valle-Inclán. Pocos dramaturgos han sido tan bien comprendidos en vida como él. Lejos de una absoluta incomprensión, gozó de la admiración de los críticos más exigentes de la época —Enrique de Mesa, Eduardo Gómez de Baquero, Ramón Pérez de Ayala, Enrique Díez-Canedo, etcétera—, quienes lo señalaban repetidamente como el dramaturgo español más original del nuevo siglo. Desde luego los juicios de sus contemporáneos se han matizado posteriormente, pero poco de valor se ha añadido a esos tempranos ensayos en que ya están planteados los aspectos de su teatro luego marcados por la crítica —su vanguardismo, el carácter sintético de su lenguaje teatral, el temple absurdo y grotesco de sus esperpentos, etcétera—. La comprensión de Valle-Inclán no se debe, en fin, al descubrimiento de un valor ignorado hasta ayer.[14]

Evidentemente, falta en esa lista de primeros exégetas de su teatro la figura de Rivas Cherif, a quien Manuel Aznar Soler cataloga como su mejor crítico, por la "complicidad estética" y humana que les animó[15]. Desde sus primeros artículos es evidente la admiración y el respeto que siente el crítico por quien para él siempre fue el primer dramaturgo español de su siglo. En 1913, mucho antes de sus primeros escarceos escénicos, publicaba la primera reseña sobre su teatro (*La marquesa Rosalinda* y *El embrujado*), en la que declaraba con segura intuición su "confianza de verle continuamente poniendo a prueba la juventud de su ánimo en el descubrimiento de nuevas fórmulas" estéticas[16]; y en 1916 glosaba para la revista *España* el viaje de Valle-Inclán al frente francés de la primera guerra mundial y definía con singular acierto la estética valleinclaniana de la "visión estelar" de *La media noche* como la *objetivación* que impide la emoción circunstancial y bus-

12 Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 7.

13 C. Rivas Cherif, "Apuntes para un retrato de Valle-Inclán", *art. cit.*

14 Dru Dougherty, "La mitificación de Valle-Inclán", en Joan Ramón Resina (ed.), *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 201-212.

15 Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1992.

16 C. Rivas Cherif, "Teatros. Valle-Inclán (Ramón del). *La marquesa Rosalinda*. Farsa sentimental y grotesca. *El embrujado*. Tragedia de Tierra de Salues (*sic*). Volúmenes III y IV de su *Opera Omnia*", *Revista de Libros*, 3, agosto de 1913, pp. 19-21,

ca la síntesis ideal del momento histórico "fuera del tiempo y del espacio"[17], esto es, el *quietismo estético*.

En 1920, cuando Valle-Inclán reaparece en el panorama teatral del momento, aunque sólo en letra impresa, no en los escenarios, con cuatro obras de muy diferente estilo (la primera edición de la *Farsa de la enamorada del rey*, la versión en libro de *Divinas palabras*, y las primicias de la *Farsa y licencia de la reina castiza* y *Luces de bohemia*), Rivas Cherif, que era colaborador de *España* y subdirector de *La Pluma* (donde al poco tiempo aparecieron también *Los cuernos de don Friolera,* 1921 y *Cara de plata,* 1922), redobla su admiración por el artista y constata la "juventud de su espíritu", su permanente evolución hacia nuevas formas estéticas cada vez más aquilatadas en su perfección. Así, la *Farsa de la enamorada del rey* revela para él "la inquietud espiritual, el perpetuo afán de remozamiento […] de este a quien no vacilamos en llamar el más joven de los escritores españoles", cuya maestría ya refrendada en el pasado no le sirve "sino de trampolín divino en que apoyar un salto, más parecido cada vez a un vuelo"[18]; *Divinas palabras*, por su parte, le parece una obra sublime, donde "una vez que trascienden su mirada, cobran las cosas un sentido taumatúrgico, se desdoblan, se nos revelan en cambiantes insospechados, se transmutan por arte y gracia del creador que nuevamente las saca de la nada en que la ceguera espiritual de los hombres las tiene sumidas", por lo que Valle-Inclán se nos presenta como uno "de los raros escritores de conciencia, para quienes la literatura se confunde con la moral más alta"[19]. Y en cuanto a la farsa y al esperpento que publica por entregas en *La Pluma* y en *España*, puesto que según el dramaturgo gallego es inmoral hacer arte puro en esos momentos, hasta que se logre una justicia social, deduce Rivas Cherif que Valle pretende hacer "historia solamente"; por eso la *Farsa y licencia de la reina castiza* tiene un argumento histórico, con el que "resucita D. Ramón en cierto modo el libelo literario, tan en boga en el Renacimiento italiano"; y en *Luces de bohemia* "las acciones trágicas aparecen tal y como se muestran en la vida actual española, sin grandeza ni dignidad ninguna"[20].

A esas alturas, Rivas Cherif es plenamente consciente del cambio estético e ideológico, complejo y no exento de contradicciones, como ha resaltado Manuel Aznar Soler, que en Valle-Inclán se viene fraguando en torno a 1920. Así, al reseñar *Divinas palabras*, resaltaba "la contraposición de perspectivas sentimentales" como una de las claves interpretativas de la obra, que ofrecía una formulación moderna del género de la tragicomedia:

> Ha querido D. Ramón del Valle-Inclán en *Divinas palabras* extender el dictado genérico de la tragicomedia, dándole una acepción más en consonancia con el espíritu moderno que la mera sucesión de acontecimientos fatales contrastados con otros livianos, llamados a cortar con la risa la tensión dolorosa que aquéllos suscitan en el ánimo. Ha intentado depurar esa norma, deduciendo la emoción tragicómica, no de la parodia que sigue a la escena grave, sino del monstruoso desacuerdo entre la acción dramática y la contemplación del público. Es decir, que en tanto que los actores se

[17] C. Rivas Cherif, "Los españoles y la guerra. El viaje de Valle-Inclán", *art. cit.*

[18] C. Rivas Cherif, "Libros y revistas. Ramón del Valle-Inclán, *El pasajero. Claves líricas. Farsa de la Enamorada del Rey*.— Sociedad General de Librería, 1920", *La Pluma*, 1, junio de 1920, p. 42.

[19] C. Rivas Cherif, "Libros y revistas. Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*. Tragicomedia de aldea. *Opera Omnia*. Vol. XVII", *La Pluma*, 3, agosto de 1920, pp. 137-138.

[20] C. Rivas Cherif, "Hombres, letras, arte, ideas. ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer? Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi", *art. cit.*

> rinden al espanto con que la terrible fatalidad los domina, el espectador ideal se siente movido a risa. Mientras que cuando los personajes del drama se elevan con hiperbólica ironía sobre las circunstancias macabras de la intriga, el espectador se siente sobrecogido. Efecto que consigue con una contraposición de perspectivas sentimentales.[21]

La *Farsa y licencia de la reina castiza*, por su parte, es motivo de una honda y lúcida reflexión sobre la trayectoria estética del genial dramaturgo[22], ya que en su opinión "marca la iniciación, con una obra maestra, de un nuevo propósito literario en el autor", aunque en modo alguno "significa rectificación de los anteriores […]; pero sí mayor conciencia, artística y social, más pasión, más *humanidad*". Para Rivas Cherif, la primera etapa de Valle se enmarcaba en "la protesta de los modernistas del 98" y tuvo sobre todo "un carácter estético, esteticista", aunque se adelantó, con una intuición que lo distinguía de todos sus contemporáneos, a la "moda reaccionaria" en que se empantanó el modernismo "domesticado"[23]. Por eso se salvan de la quema las *Memorias del Marqués de Bradomín*, cuyo "afán retrospectivo es muy fin de siglo":

> Por mejor situarse con su héroe fuera del tiempo ominoso en que le ha sido dado nacer, pretende salvarse haciéndose campeón de una causa mítica, el carlismo, espiritualizada, susceptible de defensa política, precisamente en el punto y hora en que pierde, con la dispersión de las últimas partidas, toda sombra de realidad.

Esta vaga imprecisión moral se irá depurando en una segunda época, marcada por una armonía de contrarios que le lleva a una estilización reveladora de la auténtica realidad:

> Las *Comedias bárbaras, Voces de gesta, La guerra carlista*, son el intento, plenamente logrado en *Romance de lobos*, de resolver, a la manera de Shakespeare en el juego exterior de luces y sombras, una armonía de contrarios —leyenda, poesía, irrealidad—, trascendentes del natural con sólo rehuir del naturalismo, es decir, *estilizando*, componiendo artísticamente los elementos del modelo real, entonados en una valoración trágica, deformando obstinadamente sus contornos para obtener una tensión del ánimo que pueda suplir a la fuerza cuando falte.

Estilización que Rivas Cherif define como una búsqueda, un compromiso moral del artista que le lleva a no escamotear la realidad, sino a apoderarse de ella. El arte alcanza su sentido de realidad cuando reestructura la materia informe que le ofrece el mundo: "El arte por el arte con que engaña Bradomín sus más nobles deseos vase sustituyendo en la segunda época, perfectamente definida ya, de la obra de Valle-Inclán, por una depuración moral".

Este largo itinerario ético y estético conduce a Valle-Inclán, con la *Reina castiza,* a un compromiso político claro y consecuente. Sin renunciar a su libertad creadora, Valle evita toda veleidad estética y desde una posición artística y moral mucho más explícita, se decide por asociar su arte a la "pasión política". Tal compromiso es, para Rivas Cherif, la única respuesta posible a la crisis artística, espiritual y política que padece España tras la postguerra europea:

[21] C. Rivas Cherif, "Libros y revistas. Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*. Tragicomedia de aldea. *Opera Omnia*. Vol. XVII", *art. cit.*

[22] Rivas Cherif, "Libros y revistas. Don Ramón del Valle-Inclán.— *Farsa y licencia de la reina castiza*", *La Pluma*, 25, junio de 1922, pp. 371-373.

[23] Véase respecto a este lúcido concepto de "modernismo domesticado" el análisis de José-Carlos Mainer en *La doma de la quimera (ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, pp. 156-161. Sobre el antirrealismo de Valle-Inclán y la relación de su obra primera con la sociedad del momento, véase Luis Iglesias Feijoo, "Valle-Inclán y el mundo en torno", *Monteagudo*, Universidad de Murcia, 3ª época, 2, 1997, pp. 29-44.

> Hétenos en un momento de crisis tan grave, o más, como el que la literatura española salvó hace veinte años. La guerra nos ha contagiado de su hervor, pese a nuestra neutralidad. ¿Se anuncia un mundo nuevo? Las formas literarias se disuelven, se atomizan sin contacto aparente con lo que se llama el espíritu público. ¿Bizantinismo? Los nuevos ingenios, aún no maduros, apuntan en eclosiones líricas prometedoras de un retorno a la poesía pura, cabalística, hermética, suficiente en sí misma. Los ya acreditados en el comercio repiten, en el caso más favorable, los mejores productos de su firma. La generación del 98 tiene cincuenta años. Es tal vez la mejor hora de preguntar a sus hombres invitándoles a un examen de conciencia tolstoiano: "¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?"

La farsa valleinclaniana, para Rivas Cherif, es el modelo de un arte que, sin limitaciones creativas y sin renuncia al esteticismo estilizado, se pone al servicio de una moral y de una acción políticas, de modo que abre el camino a una nueva estética que funde en una sola las dos precedentes:

> Y es ahora […] cuando el temperamento combativo de Valle-Inclán […] adquiere plena eficacia artística, fundiendo al cabo en una pequeña obra maestra, iniciación de la nueva modalidad satírica proseguida triunfalmente en *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, el esteticismo, la estilización a que vocó sus primeros ensayos […] y la vaga intención moral de después, que viene a concretarse en esta farsa trascendental.

Por eso proclama con orgullo al concluir: "No tuviera nunca ya otros méritos *La Pluma* que el haber publicado por vez primera *La reina castiza* y nuestra revista tendría, sólo por eso, una significación de vanguardia en el movimiento literario contemporáneo". Orgullo que se extenderá por la aparición en la revista de otras primicias valleinclanianas, como *Los cuernos de don Friolera* (1921) y *Cara de Plata* (1922), que cierra el ciclo de las *Comedias bárbaras*, a las que en 1924 dedicó otro artículo interesantísimo en la revista *España*. Esta trilogía dramática es para Rivas Cherif "la alegoría mejor lograda de la España náufraga que echáronse a salvar hace veinticinco años, unos cuantos poetas", los llamados modernistas y de la generación del 98. Y, por encima de otros logros, destaca su plasticidad dinámica:

> *La Comedia Bárbara* está, diríamos, más que escrita, pintada al fresco. Y si hay en sus páginas ecos del Romancero, y trazos románticos de evocación medieval, y picardía a la antigua española, y sensibilidad de la que se llamó hace veinte años decadente, y olor a campo, y poesía de la más pura, todo ello está en función visual, y su ritmo interior y su gracia más evidente coadyuvan al logro cabal del cuadro […] Pintura, sobre todo, en fin.
>
> Esta pintura está, cierto, ajustada, en la variedad de sus escenas, a la unidad estática con que se cumple, en una especie de consuelo supremo, la furia dinámica de las tragedias griegas. Es decir, que si puede parecernos shakesperiano el aparato exterior de esta *Comedia Bárbara*, subdividida en tantos pasos de la vida real, la acción dramática no se traduce directamente en los actos con que los personajes obedecen a la fatalidad, sino que éstos parecen eludirla y soslayarla de continuo, como queriendo escapar a su influjo, sin lograrlo. De suerte que el movimiento de la acción, en vez de reducirla a una especie de consecuencias emanadas de una sola causa trágica, se pierde en un contraste vago, atenta la conciencia de cada persona dramática a salvar su interés, ajeno al del protagonista; lo que da a la representación una atmósfera de alucinación, en que los individuos no responden, ni en sus hazañas ni en el diálogo, a las necesidades lógicas de la relación teatral a que concurren…[24]

[24] C. Rivas Cherif, "Apuntes de crítica literaria. La *Comedia Bárbara* de Valle-Inclán", *España*, 409, 16-II-1924, pp. 8-9.

De los esperpentos se ocupó menos detenidamente. Aparte de las referencias ya mencionadas con motivo de su análisis de la *Reina castiza*, obra que siempre enlaza con la estética esperpéntica, dirá en 1927, en un nuevo análisis general de su producción literaria:

> *La reina castiza, Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera* son tres muestras diferentes que completan el propósito en que ha venido a concretarse la nueva modalidad de Valle-Inclán. Todas tres, por lo tanto, corresponden al mismo criterio satírico que con el título general de "esperpento" ha venido a ser la iniciación de un género, adecuadísimo no sólo a las circunstancias sino al temperamento de su inventor. Todas tres tienen sin duda alguna antecedentes en la producción del que ha escrito *La marquesa Rosalinda* y *La enamorada del Rey,* las escenas grotescas de las *Comedias bárbaras* o de *Divinas palabras* […] Pero […] añaden a los antecedentes citados un interés hasta ahora rigurosamente inédito en Valle-Inclán: el realismo, la verdad estilizada bellísimamente, es cierto, pero no más que con simplificar las líneas del modelo y acusar su evidencia, en vez de esconderla bajo la hojarasca de detalles que se entendía por realismo naturalista […] *Luces de bohemia* […] es una pintura tan exacta de la vida madrileña, retratada en las circunstancias de un hecho real, con leves alusiones anacrónicas a estos años últimos y aun a los sucesos políticos más recientes, que acaso no tenga par en la novela contemporánea. Sólo algunas cosas de los rusos prerrevolucionarios dan una impresión semejante de humorismo trágico […] Con estos tres magníficos ensayos de sátira dramática, se cumple la iniciación de la nueva manera de Valle-Inclán. Pero no acaba ahí.[25]

[25] C. Rivas Cherif, "Apuntes españoles. Don Ramón del Valle-Inclán", *Cervantes* (La Habana), junio de 1927, pp. XXI-XXII. Señalemos, además, esta otra apreciación de 1936: "*Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, magnífics *esperpentos* revolucionaris, superiors en qualitat literària a la producció teatral moderníssima dels teatres europeus anomenats d'avantguarda, essenyalen el punt màxim d'aquesta exacerbació dramàtica del esperit justicier de Valle-Inclán trascendit a la sàtira escènica" (C. Rivas Cherif, "Valle-Inclán. El seu teatre", *La Rambla de Catalunya*, 10-I-1936, p. 8).

Y, para terminar, este apartado, resaltemos que del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, destacaba la estilización plástica de *Ligazón* y la perfección sintética de *La cabeza del Bautista*, verdadero modelo de arquitectura teatral:

> … los conatos de realización escénica de algunas obras suyas se han verificado siempre en las peores condiciones para su posible adecuación al medio ambiente. […] Es lo cierto que nadie se ha atrevido a afrontarlas en su integridad. En *La cabeza del Bautista* todo es claro, sencillo, eminentemente dramático, fácil incluso en el humorismo que el título sugiere y el final de la obra corrobora. Representa, además, en la labor de Valle-Inclán, un intento, espléndidamente logrado, de depuración de los propios materiales inventados en cinco lustros de producción fecundísima y renovada siempre de un estilo inequívoco. En todo caso, ¿ese acto breve ha de considerarse cual compendio y resumen quintaesenciado de todo lo anterior, o más bien como un punto de partida y enlace del espíritu animador de los *esperpentos*, con una forma sintética de acabada arquitectura teatral y por ende asequible incluso al público menos leído?
>
> He ahí la experiencia que, a nuestro entender con seguro provecho, debiera intentar algún empresario curioso, si es que queda traza de ellos.[26]

No fue Rivas Cherif un crítico con vocación de erudito, ni dedicó a esta tarea más que las breves páginas de algunos artículos periodísticos. Pero sí tuvo la perspicacia de ver en Valle-Inclán al mejor dramaturgo de su época, al gran renovador de nuestro teatro: "El teatro español moderno empieza con don Ramón del Valle-Inclán. Lo he dicho muchas veces y lo repetiré siempre…"[27].

[26] C. Rivas Cherif, "Teatros. Unamuno y Valle-Inclán", *España*, 415, 29-III-1924, p. 12.

[27] C. Rivas Cherif, "Calendario del aficionado. *La reina castiza* y *Los cuernos de don Friolera*", *El Redondel*, 29-IX-1963, p. 12.

EL INTÉRPRETE DE SU TEATRO

En 1933, con motivo del estreno de *Divinas palabras*, dos críticos eminentes hacían una misma reflexión sobre la escasa fortuna escénica del teatro de Valle-Inclán. Melchor Fernández Almagro señalaba que "cuando ha sido llevada a las tablas alguna obra del creador de los "esperpentos" en los últimos años, ha sido por iniciativa casi excepcional de Rivas Cherif" (*El Sol*, 17-XI-1933, p. 8). Juan Chabás, por su parte, corroboraba: "Aquí, donde se llama teatro poético a una colección de comedias vulgares escritas en versos mezquinos, la verdadera poesía dramática de Valle no ha hallado más ocasiones propicias para ese brinco ágil y plástico del libro al escenario que las muy escasas posibilidades que ha tenido de ofrecerle el inquieto espíritu de realizador audaz que anima la obra de Cipriano [de] Rivas Cherif" (*Luz*, 17-XI-1933, p. 6).

Sin embargo, aparte del Prólogo y el Epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, de *Ligazón* y de *Divinas palabras*, de las que hablaremos más adelante, la única obra que logró montar Rivas Cherif del repertorio valleinclaniano fue *La cabeza del Bautista*, que había estrenado en el madrileño teatro Centro la compañía de Enrique López Alarcón el 17 de octubre de 1924. Mimí Aguglia, que acababa de contratar a Rivas Cherif como asesor y propagandista para una temporada española, se entusiasmó con la obra y gracias a la intervención de Rivas Cherif logró incorporarla a su repertorio: "Y me precio de haber obtenido de la difícil conformidad de Valle-Inclán el beneplácito de mi dirección de *La cabeza del Bautista* a Mimí Aguglia y Alfredo Gómez de la Vega"[28]. Se trataba de su primera experiencia con una compañía profesional y de su primer montaje de una obra de Valle-Inclán. Las representaciones se iniciaron en Andalucía en febrero de 1925, donde Rivas Cherif dio algunas conferencias sobre "Los esperpentos de Valle-Inclán", y tras el éxito rotundo en Barcelona (estreno el 20-III-1925), actuaron en Lisboa, Coimbra, Galicia y el País Vasco. Ya separada de Rivas Cherif, la Aguglia representó la obra en Madrid, con discreto éxito (14-V-1926, 7 representaciones). Valle-Inclán, tan ajeno desde hacía años a los afanes del teatro comercial, reconcentrado en su fecunda vena creativa libre de servidumbres y concesiones, volvió a recuperar la ilusión del hombre de teatro que siempre fue gracias a este montaje, en el que el temperamento artístico de Mimí Aguglia jugó un papel decisivo: "La soberana intensidad con que usted ha encarnado a la Pepona —le decía a la actriz en una carta de mayo de 1925— ha suscitado en mí una nueva ilusión por el teatro. Me creía curado de esa veleidad, viendo otras veces representar mis obras, y usted por el ensalmo de su arte y de su genio, la ha hecho surgir de nuevo"[29].

De hecho, Valle-Inclán nunca se había curado de esa veleidad, de la enfermedad del teatro, ni como autor, ni como artista cercano a la escena. En 1920, cuando Rivas Cherif iniciaba su andadura como director de un teatro experimental, el Teatro de la Escuela Nueva, de inmediato apareció Valle-Inclán tutelando una empresa en la que Rivas Cherif proponía estrenar, entre un repertorio escogido de Aristófanes, Shakespeare, Lope, Calderín, Molière, Ibsen, Tolstoi, Benavente, Tagore, Unamuno, etcétera, "las obras de

[28] C. Rivas Cherif, "Calendario de un aficionado. En torno a unas *Divinas Palabras* de Valle-Inclán", *El Redondel*, 5-V-1963, p. 12.

[29] Carta dirigida a Mimí Aguglia desde La Puebla del Caramiñal en mayo de 1925, reproducida por *La Voz de Galicia* (l 6-VI-1925), en Joaquín y Javier del Valle-Inclán (eds.), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 279-280.

Valle-Inclán, proporcionadas algunas —como *Divinas palabras* o esa graciosísima *Farsa de la reina castiza* que ha empezado a publicar *La Pluma*— al marco ideal de un teatro de marionetas"[30]. Porque para Rivas Cherif, Valle-Inclán no sólo era el precursor de la renovación escénica española, sino también el modelo más seguro de director escénico moderno:

> De antiguo viene peleando don Ramón por el adecentamiento la escena española. Desengañado de los saloncillos, hace mucho que rehúye toda colaboración con los empresarios al uso. Su concepto del teatro es claro y sencillo. Se reduce a interpretar las obras dramáticas. No en vano tiénese a Valle-Inclán por estilista. No todo el mundo sabe, sin embargo, lo que tal dictado significa. Para los más quiere decir que escribe bien, y aun, con notorio error, que se complace preferentemente en bellos giros del lenguaje. No ven los tales que el estilo consiste en la adecuación, en la estrecha correspondencia del tono al asunto. El teatro, en fin de cuentas, no viene a ser sino esto, estilo, un tono y una manera que representen y caractericen la realidad. Pero la representación dramática es esencialmente plástica. Don Ramón del Valle-Inclán es tal vez el único escritor español que encuadra sus obras literarias en un ambiente pictórico. Ha de ser necesariamente un gran director de escena.[31]

Este Teatro de los amigos de Valle-Inclán, que no llegará a nacer por la ausencia del propio Valle y por dificultades económicas, aunque Rivas Cherif siguió en el empeño, ya sin la colaboración de Valle-Inclán, y llegó a anunciar el estreno de la *Farsa y licencia de la reina castiza* para el 20 de junio de 1921, estreno que ni entonces ni en otros intentos posteriores lograría, a pesar de que, como le indicaba en una carta a Adià Gual a finales de ese año, tenía ya diseñados "los proyectos de decoración y trajes dibujados por Zamora con graciosa fantasía"[32].

En 1926, Rivas Cherif y Valle-Inclán se unían de nuevo en otro experimento teatral: el famoso teatro de cámara El Mirlo Blanco, instalado en la casa de los Baroja por iniciativa de la esposa de Ricardo, Carmen Monné. Allí se estrenaron el Prólogo y el Epílogo de *Los cuernos de don Friolera* (7-II-1926) y, poco más tarde, *Ligazón* (8-V-1926), el "auto para siluetas" después incluido en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, escrito expresamente para el teatro de arte de sus amigos, en el que Rivas Cherif realizaba funciones de animador, actor y, fundamentalmente, de director de escena. El 19 de diciembre de 1927 se completaría el evento con la *reprise* de este "auto para siluetas" en el proyecto de llevar El Mirlo al Círculo de Bellas Artes bajo la dirección del propio Valle-Inclán, con el premonitorio título de El Cántaro Roto, montaje, por cierto, interpretado por los mismos actores que lo habían estrenado en el teatro de los Baroja, en el que Valle, como director de escena, cuidó con mimo la iluminación y la escenografía, obra de Bartolozzi y López Rubio[33]. En el programa del Mirlo Blanco, Francisco Vighi hizo de Compadre Fidel, Rivas Cherif prestó su voz a los muñecos y

[30] C. Rivas Cherif, "Nuevo repertorio teatral. En propia mano. A *Critilo*, crítico teatral", *España*, 277, 21-VIII-1920, p. 13.

[31] C. Rivas Cherif, "Los «Amigos de Valle-Inclán». Segunda carta abierta sobre un teatro nuevo", *España*, 278, 28-VIII-1920, pp. 12-13.

[32] Carta de Rivas Cherif a Adrià Gual, fechada el 9-XII-1921, Institut del Teatre de Barcelona, Correspondencia de Cipriano de Rivas Cherif a Adrià Gual, signatura 12252-12264. Las vicisitudes de este estreno frustrado y del propio Teatro de la Escuela Nueva pueden verse con más detalle en nuestro trabajo "De *La reina castiza* a *Divinas Palabras*: Rivas Cherif ante el teatro de Valle-Inclán", en Margarita Santos Zas (et al., eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 449-497.

[33] Véase *Magda Donato*, "Lo decorativo en la escena. Bellas Artes. *La comedia nueva o el café*; *Ligazón*", *Heraldo de Madrid*, 25-XII-1926, p. 5.

Fernando García Bilbao recitó el romance de ciego. En cuanto a L*igazón*, la reseña de Juan G. Olmedilla nos ha dejado un detallado examen del estreno, ejemplar tanto por la extraordinaria plasticidad de la obra como por el escrupuloso trabajo de Rivas Cherif en la dirección escénica, sobre la base de una simplicidad escenográfica y un trabajo interpretativo nada habituales en el teatro comercial:

> *Ligazón* se titula el drama epitalámico que Valle-Inclán califica de *auto para siluetas* y que Cipriano Rivas Cherif, escrupulosamente respetuoso como director de escena —*rara avis* entre los pajarracos de la especie— para con el designio del autor, ha puesto sobre el tablado de la farsa sin dar más que las dos dimensiones de la silueta a los personajes, aunque para ello haya tenido que sacrificar el mayor lucimiento corpóreo —tridimensional— de los actores. Por fortuna éstos —que son nada menos que Carmen Juan de Benito, Josefina Blanco (mañana y ayer espléndidos de nuestras actrices de raza), *Beatriz Galindo*, Fernando García Bilbao y el propio *Cipri*— pertenecen a un mundo escénico en el que, con dos dimensiones solamente, se logra dar vitalidad intensa e imborrable a lo que otros miles de actores, aun poseyendo la inaccesible cuarta dimensión del hombre bicuadrado, no lograrían jamás. Y no, a fe, porque el texto sea irreprensentable, según achacan algunas bandas de cómicos a los textos valleinclanescos —¡los más plásticamente teatrales de nuestro actual teatro, por ser, en mi sentir, los que poseen un sentido más italiano de la plasticidad escénica!—, sino porque a la mayoría de esos miles de actores que no actúan en *El Mirlo Blanco* les falta el principal motor entusiasta del actor: la disciplina, la servidumbre heroica de la obra tal y como expresamente escribió el autor que se la sirviera.[34]

[34] Juan G. Olmedilla, "Teatro de cámara 'El Mirlo Blanco'. Un estreno de Valle-Inclán en casa de Baroja", *Heraldo de Madrid*, 11-V-1926, p. 5.

Aunque no lograría más estrenos en sus teatros de vanguardia, Rivas Cherif siempre contó con Valle-Inclán a la hora de diseñar su repertorio. Así ocurrió con El Caracol, creado en 1928, para el que él mismo dice haber pedido "la colaboración de mis amigos y artistas", entre ellos Valle-Inclán, los Baroja, Azorín, Gómez de la Serna, Azaña, Isabel de Palencia, etcétera. Incluso hubo una noticia que aseguraba que entre el repertorio de El Caracol se estrenaría *El terno del difunto*[35]. Clausurado este teatro de vanguardia cuando estaba anunciado el estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca, en 1929 Rivas Cherif dio el paso hacia el profesionalismo, en la gira americana que Irene López Heredia realizó por la Argentina. Allí intentó, una vez más, que se estrenara *Farsa y licencia de la reina castiza*, pero la actriz no se atrevió a dar el paso. Como desahogo personal, Rivas Cherif realizó una lectura pública de la misma en el Ateneo a su vuelta, el 2 de diciembre de 1930, lectura para la que "Valle-Inclán me reiteró su aquiescencia e incluso se avino a leérmela él de nuevo, tal como nos la había ensayado diez años antes"[36]. Ese mismo año pasó a ejercer la dirección artística de la compañía de Margarita Xirgu al frente del teatro Español de Madrid y, al margen de la temporada regular, Rivas Cherif puso en marcha otros dos experimentos teatrales: uno, la recuperación de El Caracol, ahora bajo los auspicios de la Xirgu, cuyas representaciones pretendió iniciar, de nuevo sin fortuna, con la *Farsa y licencia de la reina castiza*, que Valle impidió alegando que las circunstancias políti-

[35] E. Estévez Ortega, "Nuevo teatro de arte: sala Rex. Debut de *Azorín* como actor", *Nuevo Mundo*, 7-XII-1928, s.p. Véanse también "Información teatral. Acerca de unos ensayos de teatro moderno", *La Voz*, 13-XI-1928, p. 2 y C. Rivas Cherif, "El mito de la compañía de *Azorín* e historia fabulosa de un cierto *Caracol* cifrado en *Rex*", *Heraldo de Madrid*, 5-XI-1928, p. 5.

[36] C. Rivas Cherif, "Calendario de un aficionado. En torno a unas *Divinas Palabras* de Valle-Inclán", *art. cit.*

cas no eran las más adecuadas para el estreno de su obra y que no pasaría de una primera representación; el otro, la incorporación al Español del Teatro Pinocho, dirigido por Salvador Bartolozzi y para el que se anunció que don Ramón había prometido un esperpento nuevo, *Los pitillos de Su Majestad*, que no llegó a escribir[37]. También quedó en simple anuncio el posible estreno, dentro de la temporada oficial de Margarita Xirgu en el Español, de *Luces de bohemia* en la temporada 1931-32[38].

Mayor alcance parecía tener otro proyecto, al fin también frustrado: la creación, en la temporada veraniega de 1932, de una Escuela Experimental de Arte Dramático en el teatro Español de Madrid, en que Valle-Inclán iba a ser uno de los protagonistas principales. El 21 de marzo de 1932 Rivas Cherif elevaba una instancia al Ayuntamiento con un plan de renovación teatral cuyos protagonistas iban a ser el propio Rivas Cherif, que asumiría la dirección, Valle-Inclán, a la sazón Conservador del Patrimonio Artístico Nacional, Ricardo Canales, en representación de la Asociación de Actores y Salvador Bartolozzi, en su calidad de pintor escenógrafo[39]. La Comisión de Gobernación del Ayuntamiento madrileño solicitó una mayor precisión del proyecto, a lo que Rivas Cherif respondió con una segunda instancia (1-IV-1932) en la que proponía "un breve curso experimental, de sesenta representaciones como mínimum" durante la temporada veraniega y añadía que Valle-Inclán "se ha prestado a presidir el Patronato consultivo solicitado por la Escuela, para la realización de este primer curso de representaciones excepcionales". Más adelante indicaba: "Por su parte don Ramón del Valle-Inclán, don Federico García Lorca y cuantos autores coinciden con los fundadores de la Escuela en su propósito renovador, contribuyen equitativamente a la empresa cooperativa con la recaudación de sus derechos de autor e igual y proporcionalmente participan del beneficio posible al liquidarse la temporada". Y en cuanto al repertorio, señalaba que "el Patronato, a propuesta de la dirección, ha acordado que una de las primeras o la primera obra que se represente sea *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, nunca escenificada hasta ahora, y que por su modernidad, por el sentido de protesta contra la sociedad política de los últimos años de la monarquía y por la gracia magnífica de su estilo emparenta esta producción del escritor insigne a los ejemplos más ilustres del gran repertorio antiguo y a las más atrevidas experiencias extranjeras del teatro contemporáneo"[40]. Pero, finalmente, el Ayuntamiento de Madrid desestimó el proyecto.

Tras tantas iniciativas sin resultados positivos, llegó el gran logro de Rivas Cherif como director del teatro de Valle-Inclán con el estreno de *Divinas palabras* en el teatro Español de Madrid. El día 24 de marzo de 1933, con inusitado eco en casi todos los periódicos, tuvo lugar la lectura de la tragicomedia en el escenario del teatro municipal y se anunciaba un estreno inmediato. Un suelto de *Luz* del 8 de abril confirmaba que "en el Español se sigue ensayando con gran actividad y con creciente

37 *Un traspunte*, "Sobremesa y alivio de comediantes", *ABC*, 27-XI-1930, p. 11.

38 G. R., "Teatralerías. Rivas Cherif nos habla de los planes con que regirá el teatro Español en la temporada 1931-1932. De Cervantes a los noveles pasando por Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid*, 17-X-1931, p. 5. Previamente, en una de las instancias elevadas al Ayuntamiento para la cesión del Español durante la temporada 1931-32, Rivas Cherif había incluido también en el repertorio *La cabeza del dragón*, destinada a las "representaciones de Pascua" (Instancia elevada por Rivas Cherif al Ayuntamiento de Madrid con fecha de 30-IX-1931, *Dossier del Concurso para la concesión del teatro Español. Temporada 1931-1932*, Archivo de la Villa de Madrid, signatura 16.400*.5).

39 Archivo de la Villa de Madrid, signatura 16.400.9.

40 Instancia del 1-IV-1932, firmada por Rivas Cherif. Archivo de la Villa de Madrid, signatura 16.400.9.

entusiasmo la obra *Divinas palabras*, de D. Ramón del Valle-Inclán. Se calcula que el estreno no podrá verificarse hasta el día 22 ó 23 de abril", aunque a los pocos días matizaba que a causa del retraso de los decorados encomendados a Castelao "con gran contrariedad del Sr. Rivas Cherif y de la señora Xirgu, el estreno de *Divinas palabras* se aplaza hasta el próximo otoño"[41]. El 5 de noviembre, *Crónica* adelantaba los planes de la compañía Xirgu-Borrás para la nueva temporada y anunciaba que después de los *Tenorios* se iba a iniciar "el fuego de los estrenos con *Divinas palabras*"[42]. El acontecimiento tuvo lugar, como es sabido, la noche del 16 de noviembre, en un ambiente de entre expectante y frío, marcado sin duda por la tensa situación política, en pleno período electoral, que estaba viviendo el país. El entusiasmo de algunos críticos[43], que dieron rienda suelta a su emoción, sorprende:

Y llegamos a la noche de ayer. La sala del Español, rebosante. Expectación…

Interés… Pasión… Lo que debe ser un teatro en noche de estreno. Y de estreno sensacional. Como de una obra de Valle-Inclán (Victorino Tamayo, *La Voz*).

¡Gran fiesta ayer para el teatro nacional! Grande y extraordinaria, porque D. Ramón María del Valle-Inclán, que con sus "Comedias bárbaras" y sus "esperpentos" es uno de nuestros dramaturgos más excelentes y originales, glorioso por su fama de poeta y novelista, es aún, por culpa de nuestra angosta vida teatral, un maldito de nuestros escenarios (Juan Chabás, *Luz*).

Sólo de raro en raro cruza por los escenarios españoles la figura de Valle-Inclán. Y es entonces justamente cuando el teatro nacional se eleva y magnifica, cuando nuestra literatura dramática, erguida sobre un tablado, ad-

41 "Noticias teatrales. En el teatro Español", *Luz*, 8-IV-1933, p. 7; y "Noticias teatrales. *Divinas palabras*, la obra de Valle-Inclán, se estrenará el otoño próximo", *Luz*, 19-IV-1933, p. 7.

42 Juan G. Olmedilla, "Lo que será, en el teatro Español, la temporada oficial que ahora comienza", *Crónica*, 5-XI-1933, s/p.

43 Fueron numerosas las reseñas del estreno, que en adelante, para simplificar el número de notas, citamos sólo por el periódico aludido:

-A. C., "Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Español: *Divinas palabras*", *ABC*, 17-XI-1933, p. 41.
-Alberto Marín Alcalde, "Información teatral. Estreno de *Divinas palabras*, en el Español", *Ahora*, 17-XI-1933, p. 22.
-*Un espectador de buena fe*, "Sobre el escenario y entre bastidores. Español. *Divinas palabras*, de don Ramón del Valle-Inclán", *Crónica*, 26-XI-1933, s.p.
-Jorge de la Cueva, "Cinematógrafos y teatros. Español. *Divinas palabras*", *El Debate*, 1-XI-1933, p. 6.
-*Alejandro Miquis* (Anselmo González), "Comedias y comediantes. Los estrenos. En el Español. *Divinas palabras*", *Diario Universal*, 17-XI-1933, p. 8.
-Luis Araujo-costa, "Veladas teatrales. Español. Estreno de la tragicomedia en tres jornadas, divididas en quince cuadros, de don Ramón del Valle-Inclán *Divinas palabras*", *La Época*, 17-XI-1933, p. 1.
-Alfredo Muñiz, "Teatro Español. Estreno de *Divinas palabras*, de don Ramón del Valle-Inclán, por la compañía Xirgu-Borrás", *Heraldo de Madrid*, 17-XI-1933, p. 4.
-José de la Cueva, "Correo de teatros. En el Español. *Divinas palabras*", *Informaciones*, 17-XI-1933, p. 7.
-Arturo Mori, "Anoche en el Español. *Divinas palabras*. De D. Ramón del Valle-Inclán", *El Liberal*, 17-XI-1933, p. 5.
-M(anuel) M(achado), "El teatro Español. *Divinas palabras*, de Valle-Inclán", *La Libertad*, 17-XI-1933, p. 4.
-Juan Chabás, "Se estrena en el Español *Divinas palabras*, de Valle-Inclán", *Luz*, 17-XI-1933, p. 6.
-Pablo Pérez, "Farsas y farsantes", *Mundo Gráfico*, 22-XI-1933, s.p.
-Buenaventura L. Vidal, "La vida teatral. Estrenos. Español. *Divinas palabras*, adaptación, en tres actos, de la obra de D. Ramón del Valle-Inclán", *La Nación*, 17-XI-1933, p. 9.
-*Alejandro Miquis*, "Farándulas y escenarios. *Divinas palabras*. Otros estrenos", *Nuevo Mundo*, 8-XII-1933, s.p.
-*Un espectador sencillo*, "Teatralerías. Español: *Divinas palabras*", *El Siglo Futuro*, 17-XI-1933, p. 3.
-O. P., "Cines y teatros. Español. *Divinas palabras*, tragicomedia de don Ramón del Valle-Inclán", *El Socialista*, 17-XI-1933, p. 5.
-M. Fernández Almagro, "El teatro. Español. Estreno de la tragicomedia en tres jornadas, original de D. Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*", *El Sol*, 17-XI-1933, p. 8.
-Prudencio Muñoz, "Los últimos estrenos en Madrid. Español. Estreno del *esperpento* en tres jornadas *Palabras divinas* (*sic*), del ilustre Valle-Inclán", *¡Tararí!*, 30-XI-1933, s.p.
-(Félix) Paredes, "En el Español. *Divinas palabras*, de D. Ramón del Valle-Inclán", *La Tierra*, 17-XI-1933, p. 2.
-F. L., "Crónica teatral. *Mi querido enemigo*, del Sr. Fernández Sevilla. *Divinas palabras*, de D. Ramón del Valle-Inclán", *El Universo*, 26-XI-1933, p. 7.
-Victorino Tamayo, "Información teatral. Estreno en el Español de *Divinas palabras*. Tragicomedia en quince cuadros de don Ramón del Valle-Inclán", *La Voz*, 17-XI-1933, p. 3.

La totalidad de las reseñas del estreno, así como las de la lectura previa y las referentes a la recepción crítica del libro en 1920 has sido editadas por Luis Iglesias Feijoo, "La recepción crítica de *Divinas palabras*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 18, 3, 1993, pp. 639-691; y "Una nueva reseña del estreno de *Divinas palabras*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol 19, 3, 1994, pp. 505-506.

quiere realmente extraordinaria dimensión (Melchor Fernández Almagro, *El Sol*).

Noche de gala, de los grandes estrenos, con asistencia del *Todo Madrid* artista, literario, intelectualoide (O. P., *El Socialista*).

Y contrasta con el realismo de quienes se atuvieron más a la verdad evidente. Alfredo Muñiz en el *Heraldo de Madrid* percibía con claridad que "la expectación se apoyaba en pilares de buen deseo de los menos, venciendo extrañamente la indiferencia incomprensiva de los más". Y Alberto Marín Alcalde sentenciaba certeramente:

> Al calor de unas circunstancias políticas singularmente propicias, hubo de lograr arribo a la escena la farsa deliciosa de *La reina castiza*. El estreno de la tragicomedia *Divinas palabras* merece consignarse, dado nuestro ambiente teatral, como un rasgo de heroísmo que honra por igual a los ilustres artistas Margarita Xirgu y Enrique Borrás y a ese inquieto explorador de rutas estéticas ya curtido en el oficio que se llama Cipriano [de] Rivas Cherif (*Ahora).*

A la hora de la verdad, el teatro quedó prácticamente vacío desde el día posterior al estreno. Por ello, apenas se dio una función diaria de la obra, que fue alternando con otras de más gancho para el público que permitieran aliviar la economía de la compañía, como *La noche del sábado*, de Benavente, *Don Juan Tenorio* o *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hasta el 30 de noviembre, fecha de la última representación. Este ambiente desolado posterior al estreno fue recogido con singular patetismo por Luis Cernuda: "Nunca olvidaré una noche de segunda representación, en el teatro Español de Madrid, de *Divinas palabras*. Apenas si asistían unos pocos espectadores, ocupando algunas butacas de las dos primeras filas"[44].

A pesar de la inhibición del público, la noche del estreno debe catalogarse de éxito. Al concluir la representación primaron los aplausos y el telón se levantó varias veces, aunque una parte del público no dejó de "testimoniar con muestras bien explícitas de disentimiento su adhesión a las normas veneradas de la rutina" (*Ahora*). Esta deformación del gusto del público, mal acostumbrado por la rutina del teatro comercial al uso, fue el argumento más socorrido a la hora de justificar las discrepancias. Es el caso de Melchor Fernández Almagro: "Tan desacostumbrado, en efecto, este espectáculo de *Divinas palabras*, que al público en general no parece que le gustase mucho, aunque no escatimase el tributo de admiración al glorioso autor" (*El Sol*); o, aún más explícito, el de Juan Chabás: "La obra de Valle-Inclán no gustó al público. La aplaudió sin entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes. Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura. A esto se ha llegado con la desafortunada gestión de nuestros empresarios al uso" (*Luz*).

Dejando al margen la valoración estética de la tragicomedia, que mereció juicios encontrados[45], la puesta en escena recibió elo-

---

[44] Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 385. Jesús Izcaray, en su novela *Cuando estallaron los volcanes*, también refleja el patético espectáculo de una sala semivacía: "Oficialmente el telón se levantaba a las once menos cuarto; en la práctica, esto no se cumplía nunca. Por las noches, en Madrid no había prisa. Y en este caso el principio de la función se demoraría más que de costumbre en espera de público…, de un público que sólo llegaba con cuentagotas. La obra era *Divinas palabras*… Más si por fin don Ramón se había asomado a un teatro madrileño, no se podía decir que lo hubiera hecho con éxito. Manifiestamente, no interesaba al gran público. *Divinas palabras* sólo llevaba unos días en cartel y ya se hablaba de retirarla…" (Jesús Izcaray, *Cuando estallaron los volcanes*, Madrid, Akal, 1978, p. 105).

[45] En general, la prensa conservadora insistió en la inmoralidad de la obra y, sobre todo, en su discutible de teatralidad, mientras que los críticos más progresistas destacaron justamente

gios casi unánimes. José de la Cueva hablaba de que la obra "fue presentada con acierto" (*Informaciones*); Buenaventura L. Vidal concluía con un convencional "la obra, muy bien presentada" (*La Nación*); Jorge de la Cueva notaba "la modernidad plástica con que se presenta", a la vez que destacaba "el conjunto, acertadísimo y completo"; el crítico del semanario gráfico *Crónica* alababa también el movimiento de actores, "en que se advertía la dirección inteligente bajo cuya disciplina juegan todos los resortes del éxito interpretativo", y concluía significando el acierto de los decorados y trajes. *Alejandro Miquis* destacaba la perfecta integración del decorado con el movimiento escénico:

> La obra, además, ha sido excelentemente presentada. Los cuadros todos tienen extraordinaria fuerza de realidad, porque están bien buscados en el natural y bien encontrados, con adecuada composición, movimiento de figuras y color en cada momento, y el escenógrafo ha sabido encontrar para sus fondos el espíritu del paisaje gallego.
>
> (*Nuevo Mundo*)

> La escenificación puede calificarse de completo acierto. Cada uno de los cuadros, por la apropiada composición y el apropiado colorido, resulta un trozo de realidad perfectamente reflejada. Los personajes se mueven como seres reales, y se agrupan naturalmente, y todo concurre a dar la impresión que el autor ha buscado.
>
> (*Diario Universal*)

Y el crítico de *ABC* insistía en el carácter pictórico de la representación y en el cuidado con que se trabajaron los detalles:

> Ha sido norma de ejecución en la obra escénica conservar el carácter *pictórico* de los diferentes episodios que componen el libro. En cualquier momento, la escena ofrece una visión cromática de personas y lugares gallegos. La visión, sin perder su fondo de veracidad, se presenta sutilizada o estilizada literariamente, con esa fastuosidad de color y léxico que brilla en el estilo del Sr. Valle-Inclán.
>
> […]
>
> La tragicomedia ofreció al público cierta nota de perfección y acabamiento, que no es frecuente encontrar en la *puesta en escena* de nuestras obras. El decorado, los trajes, todo al servicio del exorno teatral, es inmejorable y bello. Y aún hay una cosa más digna de alabanza: el conjunto interpretativo de la obra. Figuras secundarias compusieron sus tipos con el saber y la pulcritud de las principales.
>
> (*ABC*)

No obstante el generalizado parabién, algunos críticos más exigentes no dejaron de señalar detalles que debían corregirse. Para Alberto Marín Alcalde, "la interpretación de la obra adoleció tal vez de timidez. La mayoría de los intérpretes andaban por la escena con su papel a cuestas y sin saber qué hacer con él. El cuadro de la romería, por ejemplo, ofrecía lagunas y baches de conjunto" (*Ahora*). Pablo Pérez se quejaba también de deficiencias interpretativas: "Cierto es también que los artistas del Español, sin excluir a nadie, y sin duda por encontrarse en la interpretación fuera de lo acostumbrado, se movieron torpemente y sin la feliz fortuna de tantísimas otras veces" (*Mundo Gráfico*). Similar advertencia hacía Melchor Fernández Almagro, no muy satisfecho con los decorados, "que por lo menos no perjudicaron el efecto de la plástica dramática", ni con algunos actores, que "acostumbrados a una determinada modalidad teatral, difícilmente se adaptan a otra", aunque destacaba el movimiento escénico de los grupos: "el acierto mayor de la velada lo advertimos en el simple movimiento escénico, en la comparsería: en el coro, bien conducido y estudiado" (*El Sol*).

---

lo contrario, aunque con matices: la modernidad de sus planteamientos dramatúrgicos. Véase al respecto mi libro *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán, op. cit.,* pp. 33-43.

Juan Chabás, por último, aun reconociendo los méritos innegables de la puesta en escena, pedía mayor rigor:

> En su conjunto, la dirección de comparsas y masas, bastante superior a la que suele verse en nuestros escenarios; pero todavía puede lograrse, a pesar de tantas y tantas dificultades materiales, más dinamicidad, más pintoresco y musical barullo. ¡Esas ferias de pueblo, qué gran tema! Mas este anhelo de algo mejor no empece el reconocimiento de lo conseguido, que no es poco.
>
> Los figurines, todos muy acertados de color y línea; los decorados, algunos felices, otros no tan afortunados. Pitti Bartolozzi y Castelar (*sic*) hubieran podido lograr un acierto más uniforme.
>
> (*Luz*)

Margarita Xirgu acaparó los mayores elogios entre los intérpretes, aunque el crítico que *El Socialista* le achacaba que a su creación "para ser perfecta, sólo le sobró en algún momento alguna entonación desacorde con la naturalidad casi siempre conseguida". A Enrique Borrás se reprochó su conocida propensión al artificio (*El Debate*) y al latiguillo (*La Nación*). Por encima de ellos estuvo Fernando Porredón, que hizo del Idiota hidrocéfalo "lo que se dice una *creación* alucinante", en opinión de Rivas Cherif[46]. Del mismo parecer era el crítico de *La Tierra*:

> Margarita Xirgu y Enrique Borrás interpretaron sus personajes respectivos un poco apartados de la justeza que exigía el personaje, pero logrando hacerse aplaudir. Muy bien Fernando Porredón en el personaje del hijo idiota que muere intoxicado de aguardiente; el resto de la compañía, salvo alguna excepción, procuró salir airoso del empeño.
>
> (*La Tierra*)

Al final, Valle-Inclán parecía satisfecho del estreno en su conjunto, aunque no tanto de la interpretación de Borrás, según el gráfico testimonio de Francisco Madrid:

> Al día siguiente del estreno de *Divinas palabras*, llega don Ramón a la peña. Abrazos, elogios, comentarios exaltados…
>
> -¡Muy bien Margarita! ¡Genial! ¡Extraordinaria! ¡Y la representación! ¡Y la compañía! ¡Qué público! ¡Todo admirable!
>
> Valle-Inclán necesita contrarrestar aquella avalancha de elogios y en voz baja dice:
>
> -Sí, sí, todo está muy bien… Menos Borrás…
>
> -¿Cómo? ¡Pero si estuvo magnífico!…
>
> -¡No digo que no! ¡Y que es un actor maravilloso!…
>
> Pero agiganta los personajes. Les da demasiado empaque y autoridad… En mi obra, como ustedes saben, hace un sacristán de aldea… Pues me lo encontré convertido en el cardenal Segura…[47]

A pesar de las deficiencias, Victorina Durán, en un artículo bastante posterior al montaje, dejó constancia de la eficacia escenográfica lograda:

> Valle-Inclán, al escribir sus obras para el teatro, describe los decorados, y lo hace, no como los demás autores, sino dándole al escenógrafo la pauta del fondo espiritual de la escena. Sus descripciones y sus acotaciones tienen tanto valor como el diálogo.
>
> […]
>
> En el teatro Español, la compañía Xirgu-Borrás estrenó *Divinas palabras*. Castelao hizo los figurines y bocetos del decorado, que realizó Burmann. Uno de los cuadros recordaba la escenografía de la que años antes me hablara don Ramón. El escenario era todo horizonte. Una garita se dibujaba enérgicamente sobre él. Los dos personajes que se encuentran en la escena destacaban con toda la energía, fuerza y pasión que tenía su diálogo. Parecía un primer plano de un film; tal era la

[46] C. Rivas Cherif, "Calendario del aficionado. En torno a unas *Divinas palabras* de Valle-Inclán", *art. cit.*

[47] Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*, *op. cit.*, p. 354.

expresión y corporeidad de los actores sobre el fondo escenográfico.

El vestuario entonaba maravillosamente con todos los decorados. La romería delante de la ermita era un cuadro de tonos apagados, perfecto, tan bien conseguido en su entonación sombría como lo pudo estar en tonos brillantes el de la feria rusa de *Petruchka* representado por los bailes rusos.[48]

Este sentido plástico de la visualidad escénica fue el que guió a Rivas Cherif a la hora de interpretar las sugestiones contenidas en las acotaciones sobre un escenario real, de modo que "l'estil plàstic de la representació correspongués a les acotacions del text esrit, no tant com a transcripció de la lletra (ja que Valle-Inclán no escrivia pensant en l'escenari d'un teatre, sinó en la suggestió d'un ambient a un lector, que en el teatre es transforma en espectador), peró com a fons pictòric propici al ritme dramàtic de l'acció poètica per ell imaginada […] en la totalitat escènica de la seva obra. D'aquí la seva satisfacció"[49]. Satisfacción que Valle-Inclán debió compartir en términos generales, aunque algunos detalles no parecieron colmar sus expectativas. La interpretación de Borrás a que hemos hecho referencia más arriba pudo ser uno. ¿Pudo ser otro la adaptación escénica realizada por Rivas Cherif? La duda sobreviene al releer sus propias declaraciones previas al estreno, cuando declinó la invitación del diario *ABC* para publicar la habitual "Autocrítica": "Obra publicada hace veinte años —nos dijo— y traducida al francés, al inglés y al ruso, existen hartas críticas y juicios que excusan el mío. Otra cosa sería el comentario del arreglo teatral, hecho por el Sr. Rivas Cherif".[50]

La adaptación escénica de Rivas Cherif había introducido importantes variaciones en el texto valleinclaniano, como hemos analizado en otro lugar[51]. No es posible adivinar hoy las razones que llevaron entonces a Rivas Cherif, admirador ferviente de la estética de don Ramón, crítico plenamente consciente de la radical originalidad y modernidad de su dramaturgia y director de escena experimentado e innovador, a esa propuesta escénica. El propio Valle-Inclán era consciente de que su teatro sobrepasaba los límites de su tiempo, "pues nadie mejor que yo, sabe que no son obras de público […] Son obras para una noche en Madrid, y gracias. No digo esto con modestia, todo lo contrario: Ya llegará nuestro día, pero aún no alborea"[52]. De ahí que a la hora de plantearse la representación de *Divinas palabras* se sugiriera la necesidad de una adaptación, corroborada por el propio autor, que consideraba que su tragicomedia "sin duda está fuera de proporción para ser llevada a un escenario. En todo caso haría falta un refundidor"[53]. En marzo de 1933, aunque Valle leyó la obra a la compañía del

48 Victorina Durán, "Escenografía y vestuario. Valle-Inclán y sus acotaciones en verso", *La Voz*, 20-I-1936, p. 5.

49 Rivas Cherif, "Valle-Inclán. El seu teatre", *art. cit.*

50 *ABC*, 17-XI-1933, p. 41.

51 El texto de la adaptación se encuentra depositado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Archivo del Ministerio de Cultura, caja 5795, expediente 6125, legajo 920. Di una primera noticia del hallazgo en una comunicación leída en el Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán, celebrado en la Universitat Autònoma de Barcelona (Bellaterra), del 16 al 20 de noviembre de 1992: Juan Aguilera Sastre, "La versión escénica de *Divinas palabras* en el estreno de 1933", en Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995, pp. 553-564. Amplié ese estudio en mi libro *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, *op. cit.*, pp. 49-83.

52 Carta a Barinaga, fechada en Cambados el 12-XI-1913, en Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 531.

53 "Valle-Inclán en el teatro", *ABC*, 14-XI-1930, pp. 38-39. Ya desde el primer anuncio sobre el probable estreno dirigido por Rivas Cherif se hablaba de una refundición, ineludible —apuntaba el crítico de *ABC*— dadas las dimensiones voluminosas del libro" ("Don Ramón del Valle-Inclán en el teatro", *ABC*, 13-XI-1930, p. 10).

Español directamente del volumen XVII de sus *Opera Omnia*, volvía a insistirse en la necesidad del arreglo escénico, que Valle-Inclán habría impuesto como condición para su representación: "El año anterior, siendo ya Rivas Cherif asesor literario de la Xirgu, solicitó a Valle una obra para ella. D. Ramón ofreció *Palabras divinas* (*sic*), ya impresa; pero condicionando su oferta a la promesa de Rivas Cherif de aderezar un poco, en orden al montaje escénico, la tal obra, que a juicio del propio Valle-Inclán era irrepresentable"[54].

La satisfacción de Rivas Cherif por su montaje, reiterada en muchas ocasiones y que él hacía extensiva, como hemos señalado, al propio Valle-Inclán, parece avalar que con él, en realidad, reivindicaba su autonomía como director de escena en una dimensión muy actual y con unos límites bien definidos. Para Rivas Cherif, una vez que el autor ha propuesto un determinado texto, el director buscará una interpretación personal del mismo que suscite la emoción del público y rebase los límites de las sensaciones generadas por la simple lectura del texto escrito:

> Ni el cómico, ni el autor del texto escrito, ni el pintor de las decoraciones tienen ya en el buen teatro extranjero el predominio que antaño se adjudicaban al primer actor, al dramaturgo o al escenógrafo en representaciones desquiciadas, pese al éxito favorable de muchos *divos*, de muchas comedias excelentes mal representadas y de tantas servidas sin decoro. El director ordena y manda ahora, la mayor parte de las veces sin compartir con sus actores la responsabilidad de un papel. Un Reinhardt, un Jessner, un Stanislavsky, un Copeau, y no digamos un Tairoff, ofrecen a su público espectáculos de muy diversa significación y gusto, según el de cada uno de ellos y sus opiniones e ideas acerca del teatro, pero todos coincidentes en que el teatro, la representación como tal, tenga un valor propio, una *interpretación* personal no por parte del protagonista, sino del director que elige la comedia, la organiza para su mayor efecto, graduando los de los actores en el conjunto escénico, y obtiene, en fin, ayudándose de toda suerte de recursos teatrales, una emoción cabal en el público, completamente distinta de la que un lector aislado logra para sí representándose, repantingado en una butaca, la obra que lee.[55]

Años más tarde aseguraba que el verdadero director de escena es el que "interpreta a una nueva luz, con procedimiento inédito, con medios originales, un texto insigne que respeta y no toca", entendiendo por *no tocar* que no modifica ni su planteamiento estético ni el sentido último que su autor propuso. Y que de este modo abordó el montaje de *Divinas palabras*:

> Si escogemos las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, que por haberlas publicado su autor ajenamente a toda intención escénica en el momento que tal hizo, están ilustradísimas de acotaciones al diálogo, a efecto de lectura, no de representación, claro es que el Productor tendrá que adaptarlas a las exigencias escénicas. Ni más ni menos que si se tratara de una interpretación escenográfica directa de la realidad, toda vez que esas acotaciones, en función directa del paisaje y de los interiores reales están escritas, y no pensando en que los personajes se muevan en un escenario. Y así es como interpretamos en el Español *Divinas palabras*.[56]

[54] Juan G. Olmedilla, "Valle-Inclán en el Español. Don Ramón ha leído esta tarde a la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás su esperpento *Palabras divinas* (*sic*)", *art. cit.* El crítico concluye afirmando que Valle-Inclán ha aceptado la variación del orden de algunas escenas para que el efecto escénico sea más intenso: "Cuando Valle ha terminado de leer la segunda jornada, pregunta a Rivas Cherif y a Margarita Xirgu si creen que el acto debiera acabar como acaba o trastocando el orden de los cuadros para que el efecto escénico sea más intenso. Cipriano opina que debe cambiarse dicho orden. Margarita, lo mismo. Y Valle-Inclán, cortés y amable como nunca, escucha atentamente las observaciones de uno y otro a (*sic*) presencia de todos…"

[55] C. Rivas Cherif, "El teatro español en el extranjero", *Heraldo de Madrid*, 6-XI-1926, p. 4.

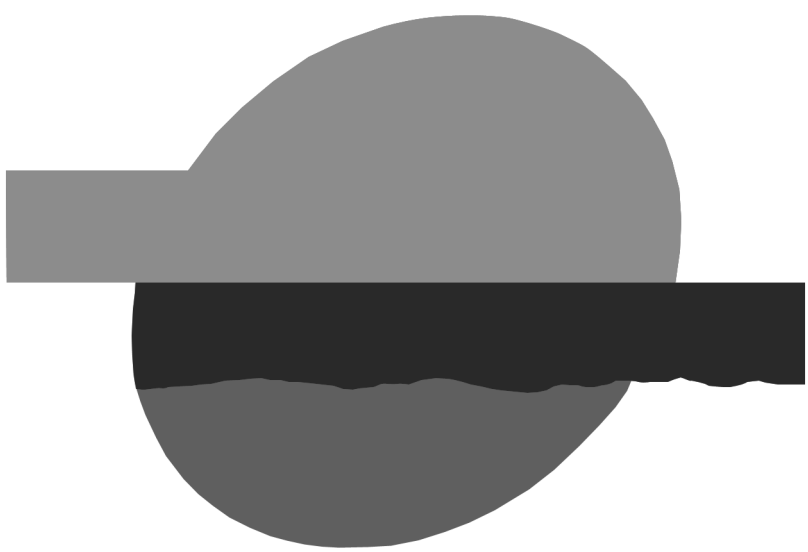
[56] Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro, op. cit.*, p. 254.

En cualquier caso, la propuesta de Rivas Cherif no se orientaba sólo a allanar las evidentes dificultades suscitadas por el texto, sino que apostaba por un efecto de totalidad escénica fluida y evocadora y buscaba, desde planteamientos novedosos poco habituales en los escenarios de la época, un efecto de adecuación de las posibilidades plásticas de la obra a una determinada y personal solución en la puesta en escena, a pesar de las posibles imperfecciones. Hoy debemos valorar este estreno en un tiempo (1933), en un escenario (el del Español de Madrid, cuyas deficiencias técnicas eran notables, por otro lado) y en unas circunstancias concretas en la historia de nuestro teatro. Y la conclusión es, a mi juicio, que Rivas Cherif apostó por una valiente e innovadora lectura escénica de *Divinas palabras*, una tan sólo entre las múltiples posibilidades que el texto genial del gran don Ramón ofrecía. Él era consciente de sus limitaciones y reconocía sin ambages que "la proyección sugestiva que el poeta ejerce directamente sobre el lector, sobrepuja hoy por hoy cualquier representación teatral por buena que sea"[57]. Pero no nos cabe duda alguna de que sus límites apuntaban, en 1933, muy alto. Tal vez por ello predijo con certera sentencia lo que hoy todos compartimos: que a Valle-Inclán "hubiera correspondido, en otro ambiente y circunstancias que las de su injusta vida literaria, el papel de regenerador de nuestro teatro, que entendía por modo muy superior a los reformadores europeos de su tiempo y con anticipación clarividente"[58].

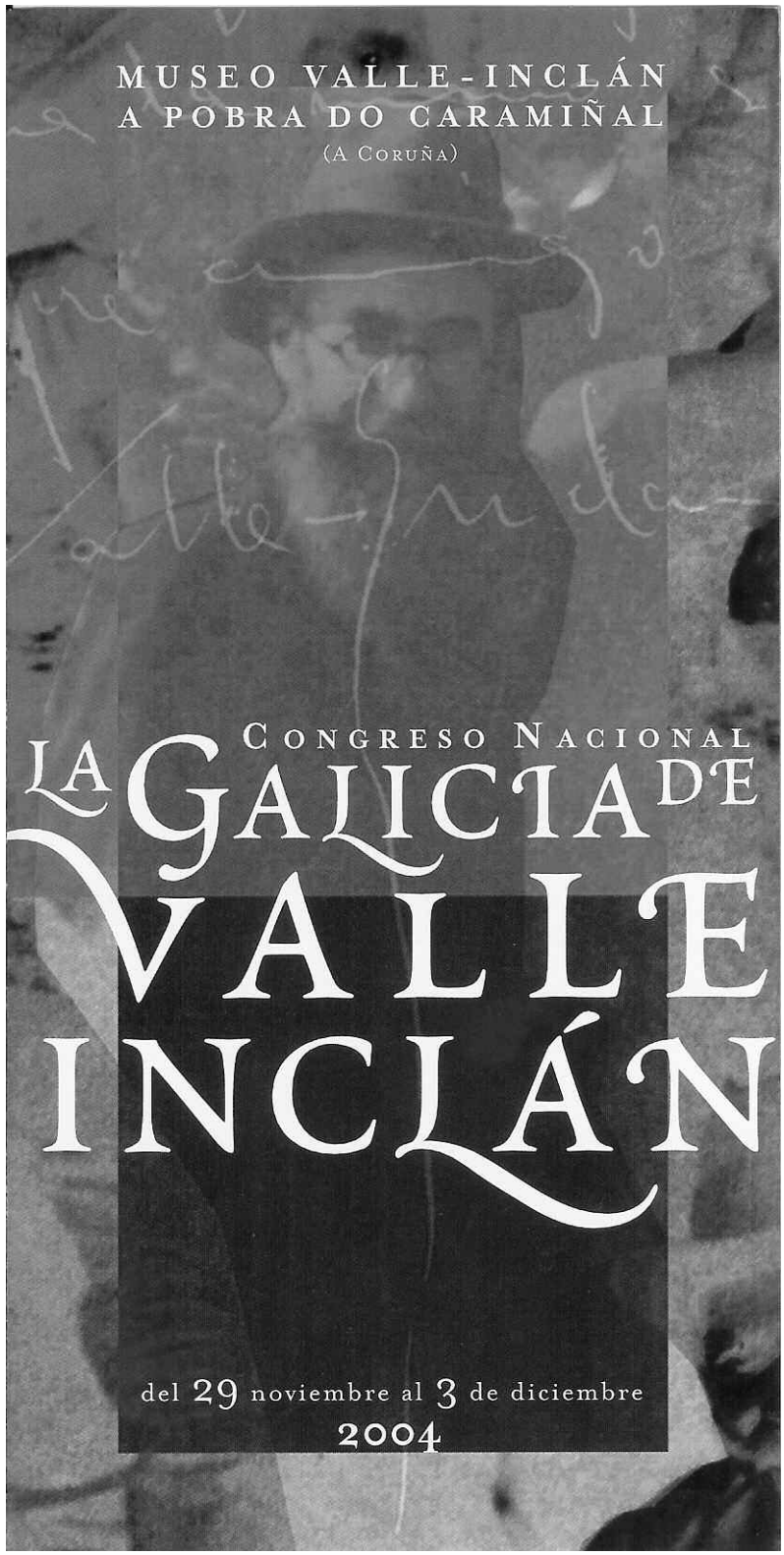
57 C. Rivas Cherif, "Calendario del aficionado. En torno a unas *Divinas palabras* de Valle-Inclán", *art. cit.*

58 Cipriano de Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro…, op. cit.,* p. 41.

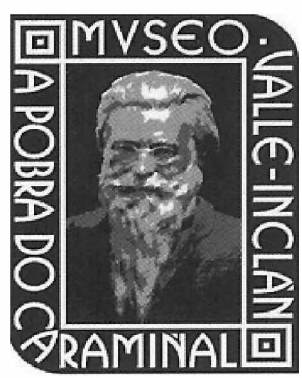
REPSOL YPF



FUNDACIÓN CAIXAGALICIA


MUSEO VALLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL
(A Coruña)
Congreso Nacional
LA GALICIA DE
VALLE
INCLÁN
del 29 noviembre al 3 de diciembre
2004

Concello de
A Pobra do Caramiñal



CONCELLO DE VILANOVA DE AROUSA

Casa - Museo
Ramón del Valle-Inclán

Rúa Luces de Bohemia
Vilanova de Arousa

Amigos Valle-Inclán

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971

9 771698 397000

P.V.P

5 €