

VALLE-INCLAN Y LOS TEATROS INDEPENDIENTES DE SU TIEMPO

Los historiadores del teatro contemporáneo coinciden en atribuir un lugar fundamental en la renovación del teatro en nuestro siglo a los llamados **teatros independientes**.¹ Frente a la industria del teatro, que ha supeditado al rendimiento económico la actividad escénica, se han ido sucediendo tentativas preocupadas por otros fines entre los que descuella la voluntad de mantener por encima de todo la dignidad artística del teatro.

Se acepta, en general, que en el principio de esta cruzada estética se encuentra la creación del **Théâtre Libre** de París por André Antoine, en 1887, para llevar a la práctica escénica los presupuestos naturalistas tal como los exponía Zola en sus ensayos y declaraciones. A la creación del **Théâtre Libre** siguieron otras agrupaciones nacidas para difundir ideales similares o para contradecirlas, contraponiéndoles nuevas aspiraciones y planteamientos. Entre las primeras cabe recordar **Die Freie Bühne**, fundado por Otto Brahm y sus colaboradores en Berlín en 1889; el **Independent Theatre** londinense, de J. T. Grein, que desarrolló sus actividades entre 1891-1897; o el **Teatro de Arte** de Moscú, creado por Constantin Stanilavski y Vladimir Danchenko, en 1897. Entre los opositores a la estética naturalista destacó pronto el **Théâtre d'Art** de Paul Fort, en la Salle Montparnasse de París en 1891, convertido pronto en **Théâtre de L'Oeuvre** cuando se hizo cargo de su dirección Lugné-Poe.

A estos intentos hay que añadir la creciente conciencia de la posibilidad de usar el teatro como tribuna para defender y difundir la propia ideología, que generó iniciativas como la **Volsbühne** o Teatro Alemán del Pueblo, en 1890, para difundir nuevos ideales sociales, o la fundación del **Iris Literary Theatre**, de Dublín en 1899, luego llamado sucesivamente **Iris National Dramatic Company**, **Iris National Theatre Society** y **Abbey Theatre**, que ha sido reconocido como una de las tribunas decisivas en la divulgación del nacionalismo irlandés.

Lo cierto es que en horizonte de 1900 estas iniciativas se habían convertido si no en habituales sí en frecuentes, abriendo un abanico de posibilidades renovadoras que no hizo sino ensancharse con el transcurso de los años. Cada una de estas aventuras estéticas tuvo su propia historia. Cada uno de los creadores notables una trayectoria en evolución permanente. Lo decisivo para el teatro ha sido que el espectáculo escénico actual en poco se parece a los de aquellos años; las transformaciones han sido constantes, más que contrapuestas, complementarias. André Antoine entendió bien cuál debía ser el camino y escribía en su **Diario** (17-I-1891),

comentando la aparición del **Théâtre D'Art**:

No basta con el Teatro Libre... No veo allí competencia alguna, sino complemento de la evolución en marcha... por eso está bien el Teatro de Arte.

España tardó más que otros países en sumarse a estas corrientes, pero acabó generando, sobre la base de las tradicionales sociedades dramáticas de aficionados, diversos intentos renovadores frente a un rutinario y cómodo teatro comercial. No deja de ser curioso, sin embargo, la escasa atención crítica que han merecido, habida cuenta de que entre sus promotores se encuentran la mayor parte de los dramaturgos y hombres de teatro que la historia literaria considera hoy más significativos. De antemano hay que indicar que en España estas iniciativas no tuvieron gran resonancia, pero no es menos cierto que la disociación entre el teatro comercial y el teatro experimental era muy profundo, tanto que difícilmente podían alcanzar una proyección amplia entre el público. Serán constantes las lamentaciones por la inexistencia de un público informado de los nuevos gustos teatrales europeos. Sólo hoy, con la perspectiva que produce el paso del tiempo, apreciamos mejor las innovaciones que trataron de implantar.

Valle-Inclán, tema central de nuestro ensayo, mantuvo a lo largo de su vida un estrecho contacto con varios de estos intentos reformistas, constituyendo en algún caso la suya la aportación más notable. Su participación ha sido sólo perfilada parcialmente y sin mostrar la continuidad que la caracteriza, que la hace más relevante, contribuyendo a mostrar mejor la conciencia creadora del dramaturgo, su inconformismo estético nunca resuelto y la consecuente búsqueda constante. Si a esto se añaden sus comentarios sobre el teatro español, descalificando lo mediocre o malo y enaltecendo lo que consideraba más valioso, es indudable que Valle es uno de los testimonios más valiosos del deseo de evitar el anquilosamiento escénico a toda costa.

Valle-Inclán tuvo participación directa y notable al menos en las siguientes iniciativas: **Teatro Artístico** (1899), **Teatro de Arte** (1908-1911), **Teatro de los niños** (1909-1910), **Teatro de la Escuela Nueva** (1920-1921), **El Mirlo Blanco** (1926-1927) y **El Cántaro Roto** (1926). A esclarecer en qué consistió su participación se orientan las páginas que siguen.

El Teatro Artístico (1899)

Las primeras referencias al **Théâtre Libre** de Antoine en España denotan un gran desconocimiento de su labor y sólo con el tiempo algunos críticos mejor informados -Yxart, Clarín- proporcionaron una visión más correcta de sus pretensiones a la par que difundían la de compañías similares.² Jalones significativos de la polémica recepción del naturalismo teatral fueron algunos de los artículos de Clarín e Yxart, los primeros estrenos de dramas españoles pretendidamente naturalistas y en particular una encuesta acerca del teatro libre promovida por **El Imparcial** en 1896.³ Para entonces ya se habían producido algunos tímidos intentos de teatro independiente como la **Compañía Libre de Declamación** (1896) de

Ignasi Iglesias y Felip Cortiella, en Barcelona. Y, además, tenían ya considerable difusión entre los modernistas catalanes las ideas de los simbolistas respecto al teatro, hechas realidad en parte en el teatro de Maeterlinck.⁴ Se buscaba una difícil síntesis de propuestas dispares, y esta búsqueda se manifiesta bien en el **Teatre Intim** de Adrià Gual o en los dramaturgos obreristas ya citados, Iglesias y Cortiella. Trataban todos ellos de conjugar en sus representaciones el mensaje ideológico con la calidad artística.

La actitud teatral madrileña era menos dinámica, pero no faltaban jóvenes escritores que conocían las tentativas extranjeras y mantenían un estrecho contacto con los modernistas catalanes. Tal es el caso de Jacinto Benavente, creador e impulsor del **Teatro Artístico**, donde intentó materializar ideas que bullían en su mente desde hacía años y que había plasmado en su libro **Teatro Fantástico** (1892), verdadero "teatro en libertad" como lo llamó con acierto Rubén Darío.⁵

El proyecto de crear una compañía propia se consolidó en 1897, año en el que publica "Maestro de párvulos", defendiendo la posibilidad de un teatro donde no hubiera una disociación entre **espectáculo y literatura**, donde pudieran triunfar obras de calidad "artística" y "literaria".⁶ La mayor dificultad para conseguirlo era en su opinión la carencia de un público preparado:

La mayoría del público que acude al teatro no está educado literariamente; puede ser muy ilustrada, eso sí, pero en otras materias. Por puro sentimiento o inteligencia del arte no ha leído jamás un libro literario, novela o poesía. En el teatro lleva a su entendimiento algo de arte a través del espectáculo y de la diversión; y los autores dramáticos, cometiendo un verdadero delito de corrupción de menores en inteligencia artística, abusan de la ignorancia del público y procuran mantenerla en minoría perpetua.

(...) ¿Qué sin arte y sin literatura se puede ser autor dramático? Exacto. ¿Qué el don teatral es un don aparte de el don artístico? Mentira. Ya se convencerán de ello muchos autores el día en que el público, que ya se anda en libros, caiga en la cuenta de que hay todavía estudios y maestros superiores.

Este mismo artículo, con ligerísimas variantes de estilo, volvió a publicarlo Benavente en 1899 con el título de "Teatro Artístico" en **Revista Nueva** como manifiesto del grupo, coincidiendo con el intento por parte de los promotores de la publicación de resucitar el debate de **El Imparcial** sobre el **teatro libre**.⁷ Se entrevistó al propio Antoine y se insistió de entrada en aclarar los malentendidos que en España circulaban sobre el asunto:

Al mismo M. Antoine debemos el programa del Teatro Libre, que comenzamos a publicar hoy, y que ha de probar al público dos cosas:

1a.- Que es gran vulgaridad suponer al Teatro Libre sinónimo de inmoralidad o pornografía, a no ser que lo más sublime del arte desde Shakespeare a Víctor Hugo, se considere obsceno por encerrar atrevimientos sublimes. Hay quienes aplauden las pan

torrillas de la Pino o de la Campos, y censuran por inmoral El castigo sin venganza, de Lope.

2a.- *Que la obra del Teatro Libre no supone estrechez de miras, exclusivismo de escuela del Norte o del Sur, sino defensa contra ñoñerías y necedades elevadas a la categoría de obras por cómicos de la lengua disfrazados de grandes actores.*⁸

Y añade un nuevo dato de interés: “lejos de ser, como se cree, el Teatro Libre refugio del arte naturalista, es uno de los pocos refugios de la poesía francesa”. Idéntico esfuerzo, pues, que en Cataluña, tratando de conseguir una síntesis de tendencias, presidida por una voluntad de perfección artística; entrevistado por Martínez Ruiz, contesta Benavente:

*El porvenir está en la estética, en la estética... desinteresada en la belleza sin fin alguno. La redención del pueblo, de la masa obrera, está ahí, en el arte. D'Annunzio tiene razón. Hay que redimir creando obras hermosas. Nosotros compartimos las ideas del ilustre italiano y haremos todo o posible porque en España se inicie el gran renacimiento ideal que en Francia y en Inglaterra cuenta con tan vigorosos partidarios.*⁹

Y respecto al alcance de su tentativa

Nuestro teatro libre no será un alarde de vanidad, no será una especie de proclama.

No representaremos para el gran público; representaremos para nosotros. No daremos gusto al público; nos daremos gusto a nosotros mismos. Será una cosa de compañeros, de amigos, de hermanos...

Teatro, pues, minoritario, “di camera” como lo califican Verdes Montenegro y Clarín.¹⁰ Un intento similar al *Teatre Intim* de Adrià Gual, cuidando de todos los aspectos de la representación, incluida la publicidad -editaban cuidados carteles- o acompañándola de una conferencia previa sobre la obra o autor representado.¹¹

Las realizaciones del *Teatro Artístico* fueron pocas y las noticias que nos han llegado sobre ellas confusas. Ricardo Baroja recuerda la de *La fierecilla domada*, de Shakespeare, que habría sido dirigida por Valle-Inclán.¹² Para Rubia Barcia sería el propio Valle el autor de la traducción del texto.¹³ Por contra, para Fernández Almagro habrían representado *Juan José*, de Dicenta.¹⁴ Es mejor conocida la función del grupo en el teatro Lara el 7 de diciembre de 1899 a beneficio de Valle-Inclán, con el fin de recaudar fondos para comprarle un brazo ortopédico. Se representaron *Cenizas*, del propio beneficiado, y *Despedida cruel*, de Benavente.

La participación de Valle fue considerable según se desprende de los testimonios aducidos. Si en los años anteriores lo encontramos tratando de conseguir el estreno de una obra escrita en colaboración con Camilo Bargiela o procurando abrirse camino como actor, ahora se alude a él como posible traductor de un texto shakesperiano, como director y estrenando por primera vez.¹⁵

Sus intervenciones como actor en *La comida de las fieras* (1898), de Benaven-

te, y **Los reyes en el destierro** (1899), de Daudet, no fueron afortunadas y en el segundo caso hasta desastrosa por lo que Valle debió descartar pronto sus posibilidades como actor. Las imprecisas referencias de su posible labor de traductor y director quedan por el momento en posibilidades. Resta como testimonio firme de su quehacer **Cenizas**, drama primerizo construido con elementos de procedencia diversa.

Su planteamiento temático constructivo es deudor del teatro decimonónico: un triángulo amoroso adúltero formado por Octavia, su esposo y el pintor Pedro Pondal con el que convive la protagonista. Los conflictos de los personajes se derivan de la difícil situación en que se encuentran, escindidos -en especial Octavia- entre los condicionantes sociales que condenan esta relación y la pasión amorosa asumida libremente. Intensifican la inseguridad de Octavia las presiones constantes del Padre Rojas, jesuita que encarna la intransigencia religiosa y su madre, doña Soledad, quien escudándose en la pequeña hija de Octavia, expone ante ésta con reiterada insistencia las opiniones de su medio social de rechazo de la situación en que vive. Cercano al teatro de tesis con sus conflictos de principios, pero de otro lado afloran reminiscencias maeterlinckianas y aun decadentes en la caracterización de Octavia -gravemente enferma de tisis- en el tratamiento del ambiente (una estancia "plácida y perfumada", un "nido de seda y encaje"), en la voluntad de crear situaciones inconcretas, explorando sensaciones de tono morboso y decadente.

A la altura de 1900, Valle era, pues, una promesa cierta de dramaturgo y aun de **hombre de teatro**, lejano de sus grandes logros pero distanciándose ya de los convencionalismos decimonónicos.

El "Teatro del Arte" (1908-1911) y "El Teatro de los Niños" (1909-1910)

En los años siguientes, Valle-Inclán siguió de cerca el devenir del arte escénico mientras iba precisando sus ideas estéticas en la órbita de los supuestos del simbolismo.¹⁶ A veces, menciona la prensa sus opiniones, su asistencia a estrenos de autores como Pérez Galdós -**Electra, Alma y Vida, El Abuelo, Sor Simona-Benavente -El dragón de fuego-** o Arniches y García Álvarez -**La cara de Dios**. Casado con la actriz Josefina Blanco, conoció el mundo de los bastidores de cerca, manteniendo una difícil relación con la compañía Mendoza-Guerrero. Todo ello agudizó su conciencia del estado decadente del teatro español y alentó su búsqueda de alternativas en los teatros de ensayo.¹⁷

Cuando **Alejandro Miquis** logró reunir en 1908 a los escritores, críticos y hombres de teatro más significativos en torno a su proyecto de **Teatro de Arte**, allí está Valle, firmando el manifiesto inicial y probable abastecedor de su repertorio de haber tenido una mayor duración la aventura. Cuando Benavente puso en pie **El Teatro de los Niños**, en 1909, Valle aportó la obra más notable del repertorio. Fueron dos tentativas minoritarias, vanguardistas, que desarrollaron sus actividades contracorriente con los ojos puestos en el teatro europeo y en la tradición española inmediata que caminaba en el mismo sentido.

El **Teatro de Arte** realizó dos campañas, en 1908, y 1911 respectivamente. En el manifiesto fundador ya se indica que "dolidos y apenados del industrialismo que parece ser la razón única de su vida, pretendemos crear, no frente al teatro industrial sino a su lado, y completándole para dar la fórmula del teatro íntegro, un **teatro de**

arte, un teatro que pueda ser, según la frase de Lucien Muldfeld, “un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica las nuevas fórmulas de arte”.¹⁸

Los promotores del grupo realizaron un llamamiento a todos aquellos que sintieran necesidad de cambiar el teatro:

Queremos con nosotros a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro; a cuantos quieran trabajar en esa elevación que ha de darnos el definitivo derrumbamiento de las fórmulas viejas que opriman y anquilosan (sic) el arte escénico; el arte escénico que, por ser la vida misma en acción, mayor libertad y movimiento necesita.

En la primera campaña estrenaron **El Escultor de su alma**, de Angel Ganivet; **Teresa**, de Clarín; **Cuando las hojas caen**, de José Francés; **El peregrino de amor**, de Brada; **Trata de blancas**, título con que se tradujo **Mistress Warren's profession**, de G. B. Shaw; y **Sor Filomena**, arreglo de la obra homónima de los Goncourt. En la campaña de 1911, **El príncipe sin novia**, de Emiliano Ramírez Angel; **Cuento de amor**, de Shakespeare; **El desafío de Juan Rana**, entremés de Calderón.

Quedaron en fallidos proyectos: **El sueño de un crepúsculo de otoño**, de D'Annunzio; **La Rousalka**, de Eduardo Schuré; **Las Aves**, de Aristófanes; **Una mujer sin importancia**, de Oscar Wilde; **La Utopía**, de Ramón Gómez de la Serna, que fue incluso ensayada; **Los ciegos**, de Maeterlinck; **José María**, de los hermanos Millares Cubas; y **Agua en castillo**, de Pedro Répide.

Valle parece haber seguido de cerca estas representaciones, que suponían la presencia por primera vez ante el público español de dramaturgos como G. B. Shaw; información de primera mano sobre O. Wilde, D'Annunzio, Brada o Maeterlinck. En algún caso, las funciones aportaron novedades escenográficas de primer orden como las ideadas para **Sor Filomena**, texto cuya procedencia narrativa obligó a estructurarlo en escenas sueltas, una estructura nada lejana a la que caracterizará el esperpento valleincliniano. Se estrenaron además o quedaron en proyecto nuevos dramaturgos, incluido Ramón Gómez de la Serna.

Si lamentable fue la desaparición del **Teatro de Arte** por lo que significaba, mucho más lo fue desde el punto de vista que aquí tratamos, pues de ser cierto lo comentado por **Alejandro Miquis** en una de las reseñas de las representaciones, Valle ofreció su colaboración. **El Teatro de Arte**

ha nacido en un teatro de verdad, con electricistas y todo, para que los espectadores no tuviesen que actuar de faroleros, con magníficas decoraciones de Amorós y Blancas que son, mientras no se demuestre lo contrario, los mejores escenógrafos de España; y con una compañía, o mejor, con un núcleo de artistas hechos y derechos, que si no eran cómicos de oficio -de oficio ¡uf!- habían tenido anteriores y fecundas relaciones con las musas.

(...) ¿Qué hará el **Teatro de Arte** en lo sucesivo?

¿Cuál es la suerte que le está reservada? Este es ya capítulo de las

*profecías y yo no soy profeta aunque a serlo me inviten las promesas de obras hechas para la naciente institución por Benavente, Valle-Inclán y otros autores ilustres, la cariñosa ayuda que brinda el Círculo de Bellas Artes y el entusiasmo de todos los que en los trabajos toman parte.*¹⁹

Tan solo la firma de Valle en el manifiesto fundante y su promesa de escribir una obra para su repertorio restan, pero no dudamos en afirmar que se benefició de las novedades vistas en sus funciones y de las discusiones y cambios de opiniones con otros participantes.

Si de Valle no hemos podido aducir más testimonios de su relación con el Teatro de Arte, no ocurre así con Benavente que, aunque tampoco llegó a incrementar su repertorio, lo apoyó desde la sección "De sobremesa" de *El Imparcial*, sabedor de las dificultades que entrañaba cualquier intento en esta dirección que, además, no tardaría en probar de nuevo:

*Los que hemos perdido tiempo, trabajo, paciencia -¡nunca las ilusiones!- en estas andanzas de teatro libre, artístico, de ensayo, como quiera llamársele para que asuste menos, podemos apreciar lo que representa el excelente éxito obtenido en su primera representación por la sociedad Teatro de arte en el bonito teatro de la Ciudad Lineal.*²⁰

La trayectoria de *El Teatro de los Niños* es bien conocida en buena parte por la participación de Valle-Inclán con *La cabeza del dragón*.²¹ El alma de la tentativa fue Benavente, que en carta dirigida a Francos Rodríguez, publicada en *El Heraldo de Madrid* (31-VIII-1909) escribía:

El Teatro de los niños no pretende ser por ahora más que un ensayo modesto. Una o dos representaciones teatrales en función de tarde. ¿Orientación? En esto, como en todo, es más fácil anunciar lo que no se hará que lo que puede hacerse. No se harán obras que atemorizen o depriman el espíritu de los niños; alegría sana, y tristeza sana también; la que educa y afina el espíritu.

¿Obras para la temporada próxima? Aparte de las que destino al Teatro de los niños, serán: La señorita se aburre, un acto, para el Príncipe Alfonso; sección de grandes. La escuela de las princesas, tres actos para la Comedia, y una en un acto y otra en dos, sin título todavía, para Lara. Hay, además, una magia en preparación que ofreceré al mejor postor; es decir, al que disponga a ponerla con mejor gusto, que no consiste siempre en mayor gasto.

Esto es todo. Es suyo afectísimo amigo,

Jacinto Benavente

Benavente no ocultaba el corto alcance que pretendía con su iniciativa, que realizaba por gusto y porque "a mí me divierte mucho" (*ABC*, 31-I-1910) y que

*Claro está que después de mi propio y particular recreo, he pensado con cierto orgullo infantil, el más propio de las circunstancias, que esto del teatro para los niños bien pudiera ser obra patriótica de educación moral y artística.*²²

Sin embargo, las funciones ofrecidas en el pequeño Teatro Príncipe Alonso y luego en la Comedia, fueron presenciadas más por literatos y otros espectadores adultos que por niños. Fernando Porredón -véanse los detalles que aporta J. M. Lavaud- fue el encargado de formar y dirigir la compañía, que logró una relativa homogeneidad; tampoco decorados y vestuarios contaron con grandes medios.²³ En la corta temporada que funcionó -diciembre de 1909 a marzo de 1910- se dieron las siguientes obras: de Benavente, **El príncipe que todo lo aprendió en los libros** y **El nietecito**; de Ceferino Palencia **La mujer muda** y **La mala estrella**; **Los pájaros en la calle**, de López Marín; **El último de la clase**, de Felipe Sassone; **Cabecita de pájaro**, de Sinesio Delgado; **La muñeca irrompible**, de Eduardo Marquina; **El alma de los muñecos**, de Viu; y, en fin, **La cabeza del dragón**, de Valle-Inclán.

Se completó las funciones a veces con el recitado de poemas de Marquina, Rubén Darío, Catarineu, Fernández Shaw o Villaespesa.

La colaboración de Valle es la que mejor ha soportado el paso del tiempo, haciendo bueno el comentario de José Laserna ("será uno de los más preclaros blasones del noble escudo literario del autor de **Romance de lobos**") y de Alejandro Miquis ("lleva en su belleza la marca genial del más brillante de los estilistas actuales").²⁴

La crítica posterior, además de haber determinado las diversas fuentes que Valle reelabora y estiliza, ha destacado el carácter preesperpéntico y de enjundiosa crítica social de la farsa. **La cabeza del dragón** es un anuncio cierto de su teatro de madurez; los esquemas del cuento maravilloso de que parte estallan al introducir en ellos abundantes elementos satíricos, que remiten en último término a aspectos censurables de la sociedad española de aquellos años.

Valle -Inclán y Cipriano de Rivas Cherif: El Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921), El Mirlo Blanco (1926-1927) y El Cántaro Roto (1926)

Después del estreno de **Voces de gesta** (1912) Valle-Inclán abandonó su interés por estrenar en los teatros comerciales, cuya organización no le satisfacía. Su retorno a la escena no se producirá hasta los años veinte de la mano de algunos teatros experimentales y recurriendo en otros casos a la publicación de los textos ante la imposibilidad de estrenarlos.

Cipriano de Rivas Cherif ocupa en esta vuelta un lugar muy destacado. Unidos por una larga amistad que solo la muerte de Valle concluyó, estos dos hombres de teatro se enriquecieron mutuamente colaborando durante años.²⁵ Si Valle fue el dramaturgo más importante y original del teatro español de entonces, Rivas fue el director teatral más capacitado y mejor informado del devenir escénico europeo, creador de los grupos independientes más activos y después reformador del teatro comercial cuando fue director artístico de las compañías profesionales de Irene

López Heredia (1929), la "Compañía Clásica de Arte Moderno" (1930), que formó con Isabel Barrón y, entre 1930-1936, de la Compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español.

Rivas no abandonó nunca el teatro experimental, ni siquiera en sus años de dedicación al teatro profesional. El resultado es una sugestiva trayectoria personal jalonada por su participación en una serie de grupos de diversa resonancia: Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921), El Mirlo Blanco (1926-1927), El Cántaro Roto (1926), El Caracol (1928), Teatro Pinocho (1930-1931), El Teatro Lírico Nacional (1931-1933), El Estudio de Arte Dramático del Teatro Español (1933), El Teatro Escuela de Arte -TEA- (1933-1935) y, ya tras la guerra civil, en el penal del Dueso, una vez conmutada su pena de muerte, El Teatro Escuela del Dueso (1942-1944). Liberado en 1946, dirigió las compañías del Teatro Lara y Cómico antes de exiliarse a Méjico en 1947.²⁶

Valle-Inclán participó en algunas de estas agrupaciones, participación que en ocasiones se ha magnificado hasta el punto de dejar en segundo plano al verdadero impulsor principal de las mismas. Se impone pues, y siempre dentro de los límites de este ensayo, verificar cuál fue realmente la presencia de Valle.

La primera de las iniciativas citadas donde aparecen juntos los nombres de Rivas y Valle es el Teatro de la Escuela Nueva, ligado a la institución educativa del mismo nombre surgida en 1911 de la iniciativa del entonces militante socialista Manuel Muñoz de Arenas y en la que confluyeron como colaboradores diversos intelectuales reformistas, de muy variada filiación ideológica que va desde el liberalismo orteguiano a la militancia socialista más estricta.²⁷

Rivas fue uno de estos colaboradores y tal vez en algún momento socio efectivo. A su vuelta de un viaje a París con su inseparable amigo Manuel Azaña donde tuvieron ocasión de conocer el mejor teatro del momento y de intensificar su contacto con el movimiento Clarté de Henri Barbusse, se intensificó su colaboración con Nuñez Arenas, escribiendo en *La Internacional*, que dirigía el fundador de la Escuela Nueva.²⁸ Y fue también entonces cuando comenzaron los preparativos del montaje de *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, con motivo del congreso de la UGT de 1920, entre los días 25 de junio y 6 de julio.

El propio director evaluó el resultado de esta primera función sin ocultar "la imperfección inevitable del improvisado ensayo".²⁹ Pero estimando también que era un primer paso hacia el teatro del pueblo:

No tenemos noticia de que hasta la fecha se haya intentado en España la creación de un Teatro popular. Las funciones que generalmente detentan ese nombre ofrecen a un público eventual las mismas obras representadas los llamados días de moda, a precios reducidos. Nada tienen que ver con el Teatro del Pueblo. El Teatro del Pueblo no existe aún. Cuando más, los autores dramáticos consideran desde fuera el espectáculo que el pueblo ofrece e incluso llegan sinceramente, por halagar la pasión colectiva, a compadecerlo en sus dolores y excitar su venganza. Son muy pocas, sin embargo, las obras escénicas que denotan esa colaboración entre el poeta trágico y el pueblo -inspirador y no solo sujeto paciente-, indispensable para plasmar en forma dramática los nuevos mitos creadores del

*porvenir. La Escuela Nueva ensaya un Teatro popular en el que, a semejanza del teatro oficial de los Soviets de Rusia, establecido por el comisario de instrucción pública, Lumarcharsky, en tanto no surge el dramaturgo capaz de sintetizar en su obra la conciencia unánime del pueblo, se exalten sus virtudes heroicas con la representación de las grandes obras de todos los tiempos.*³⁰

La prensa no se hizo mucho eco de esta función, pero sí el suficiente como para que haya surgido el malentendido de un supuesto gran protagonismo de Valle en la empresa. La revista **España** -que evidentemente estaba en la órbita de la Escuela Nueva- dedicó algunos artículos al evento.³¹ En uno de ellos (28-VIII) Rivas manifestó contar con el apoyo de Luis García Bilbao, mecenas de la revista **España**, y que tiene pensado un nombre, lo llamará "**Teatro de los amigos de Valle-Inclán**"; será una escuela de actores y pintores de decorados teatrales; han ofrecido su colaboración, de los primeros Josefina Blanco, la esposa de Valle, Anita Martos de la Escosura, Mariano de Larra, Julia Martínez, Pedro Codina, Manuel González, Rosario Muro, Xavier del Arco, Raimunda de Back y Esther Azcárate. Y pintores amigos del escritor gallego: Julio Romero Torres, Ricardo Baroja, los hermanos Zubiaurre, Néstor de la Torre, Moya del Pino, Penagos, Vivanco, Bagaría, los hermanos Villalba. Y hasta se apunta un posible repertorio de funciones.

De los nombres citados, es llamativo que pasados algunos años continúan en la brecha algunos de los actores del **Teatro de Arte**; y no solo Josefina Blanco, sino Anita Martos, muy recordada por su papel de Alma en **El Escultor de su alma**, de Ganivet. O Esther Azcárate. Es uno de tantos datos reiterativos que confirman continuamente lo minoritario de estas tentativas. Lo propio ocurre con los pintores, parte de los cuales acudían ya entonces a la tertulia de Valle en el café Levante.³²

El proyecto no se cumplió. Valle-Inclán se marchó a Galicia. Y aquí acaba su participación en el Teatro de la Escuela Nueva, paralizado momentáneamente.³³

Se confirmó después el nombre de **Teatro de la Escuela Nueva**, quedando olvidado el de **Teatro de los amigos de Valle-Inclán**. Sus actividades no estuvieron supeditadas a la dirección de la Escuela y ofrecieron en 1921, en la primera función: **Consejos de Hamlet a los cómicos** (III,8 de la obra de Shakespeare, según la traducción de Moratín); **Jinetes hacia el mar**, de John B. Synge (traducción de Juan Ramón Jiménez); **La guarda cuidadosa**, de Cervantes. En abril y ya en el hotel Ritz, representaron **El rey y la reina**, de Tagore, y **Manolo**, de Ramón de la Cruz. Ya en mayo, un tercer programa con **Jinetes hacia el mar**, **La guarda cuidadosa** y el estreno de **Compañerito**, de los hermanos Millares: Y tras diversos problemas, incluida la prohibición por la Dirección General de Seguridad, **La voz de la vida**, de Bergström, en el Ateneo.

Un año más tarde, Valle escribe a Rivas una interesante carta en la que el **Teatro de la Escuela Nueva** no se menciona para nada, pero se manifiesta presto a seguir luchando por un teatro mejor, a la vez que expone algunas ideas notables sobre el teatro. Extracto:

Bueno es todo cuanto se haga por adecentar el concepto literario del teatro, y estimo así la voluntad de ustedes. "Comedias arquetípicas" o simplemente discretas, sea cualquiera su estructura o concepto escénico.

Mis deseos acerca de un teatro futuro son cosa algo diversa. Dentro de mi concepto caben comedias malas y buenas -casi es lo mismo-; lo inflexible es el concepto escénico. Advenir las tres unidades de las preceptivas en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen de tiempo; y tono lírico del motivo total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color -unidades de la prosodia- deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar con el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria.

Y tras un repaso de la situación del teatro español, que incluye su célebre propuesta de fusilar a los Quintero, la denuncia del corto alcance del teatro moratiniano y benaventino (“parecen nacidos bajo una mesa camilla”, “son fetos abortados en una tertulia casera”, “en sus comedias están todas las lágrimas de la baja y burguesa sensibilidad madrileña”), con acertado juicio, Valle ofrece su colaboración para futuras empresas, que no tardarían en llegar: “En fin, cuente conmigo, si algo puedo hacer en pro de ese intento”.³

Las actividades de **El Mirlo Blanco** tuvieron lugar en casa de los Baroja donde se reunía una tertulia de amigos desde que Ricardo Baroja casó con Carmen Monné.³⁵ Rivas conocía a los Baroja desde hacía muchos años: 1908, Don Pío y Valle-Inclán habían formado parte del jurado de **El cuento semanal**, que premió su novelita **Los cuernos de la luna**. Ricardo frecuentaba las tertulias del Regina y de la Granja del Henar adonde acudían Rivas y Azaña.

De la tertulia surgió la idea de hacer un teatro íntimo, de cámara, sin las pretensiones del **Teatro de la Escuela Nueva** y sus funciones trascendieron a la prensa sobre todo porque parte de los participantes y asistentes ejercían la crítica teatral en periódicos y revistas madrileños: **El Sol** (Díaz Canedo), **El Herald de Madrid** (Rafael Marquina), **La Libertad** (Manuel Machado) o **La Voz** (José L. Mayoral).

En contra de la opinión generalizada que insiste en que la promotora del teatrillo fue Carmen Monné, Juan Aguilera sostiene con testimonios escritos que fue Rivas quien puso en funcionamiento la agrupación.³⁶

La primera función se realizó los días 6 y 7 de febrero de 1926 con el prólogo y el epílogo de **Los cuernos de don Friolera**, de Valle-Inclán, **Marinos vascos**, de Ricardo Baroja y **Adiós a la bohemia**, de Pío Baroja.

La segunda sesión, 11 de marzo, incluyó el diálogo de O’Henry, **Miserias comunes**; **Diálogo con el dolor**, “esbozo de esquema de teatro sintético”, de **Beatriz Galindo** (Isabel Oyarzábal de Palencia); el cuadro de gran guiñol **Trance**, de Rivas Cherif y **Arlequín, mancebo de botica** o **Los pretendientes de Colombina**, de Pío Baroja. El 8 de mayo repusieron **Marinos Vascos**, **Arlequín, mancebo de botica** y se estrenó **Ligazón**, “auto para siluetas”, que Valle-Inclán escribió expresamente para la ocasión.

En los intermedios Rivas recitó poemas de Valle, Vighi propios y Antonio Riaño y Herminia Peñaranda, de Jacinto Grau.

Terminó la campaña la función de los días 20, 21 y 22 de junio en que pusieron

El viajero, de Claudio de la Torre, **Eva y Adán**, de Edgar Neville y la guiñolada en dos cuadros de Carmen Baroja **El gato de la mère Michel**.

Concluidas las obras en el escenario del Círculo de Bellas Artes, a pesar de su escasa profundidad y reducidas dimensiones, el lugar se convirtió en sede de numerosos actos culturales.³⁷ De hecho, en las semanas siguientes a su inauguración se usó para conciertos, recitales de poesía y veladas teatrales, en los que tuvo una parte muy activa Rivas Cherif.³⁸ Estos primeros escarceos condujeron a la creación en el Círculo de un nuevo teatro de cámara que no era sino **El Mirlo Blanco** trasladado allí con el nombre de **El Cántaro roto**.

J. M. Lavaud y J. A. Hormigón han atribuido a Valle-Inclán el impulso creador de esta agrupación, pero no se se pueden olvidar, y los destaca bien Juan Aguilera, varios aspectos: la mayor parte de los miembros eran integrantes de **El Mirlo Blanco**; el inicio de las actividades del **Cántaro Roto** estuvo precedido por la gran actividad organizadora de Rivas, quien, no se olvide, había dirigido la anterior aventura en la que participó, además, como actor y autor. Fue Valle, sin embargo, quien firmó el contrato correspondiente con la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes. Cabría tal vez hablar de una dirección compartida en la que contaban el prestigio de Valle por un lado y la eficaz capacidad organizativa de Rivas por otro.

El nuevo grupo fue fugacísimo, pero hubo el suficiente para la reposición de **Ligazón** (días 19 y 20 de diciembre) y **Arlequín**, mancebo de botica (día 28) con los mismos elementos con que habían sido presentados en **El Mirlo**.

Completó las dos primeras funciones **La comedia nueva o el café**, de Moratín, dirigida por Valle-Inclán y con decoraciones de Salvador Bartolozzi, otro veterano que ya había firmado en su día el manifiesto del **Teatro de Arte**.³⁹

Sorprende que Valle recurriera a Moratín para su primer espectáculo si se tiene en cuenta su peyorativo juicio transcrito más arriba del teatro costumbrista moratiniano. Sin embargo, **La comedia nueva** contaba con una asentada tradición como obra programática, una manera de exponer desde el escenario una crítica de la situación teatral. Ni **Un crítico incipiente** (1891), de Echegaray, ni **El marido de la Téllez** (1897), de Benavente, construidas sobre el mismo modelo, habían logrado desplazarla. **La comedia nueva** aparece en los repertorios españoles decisivamente unida a todos los intentos reformistas. Bastará recordar que Emilio Mario solía elegirla para comenzar temporadas marcadas por el signo de la reforma. Bejarano recogió en una de sus reseñas de los espectáculos de **El Cántaro Roto** estas declaraciones:

*Estamos... respecto a la dramática en la misma situación espiritual en que se encontraba la España de mil setecientos noventa y tantos, cuando D. Leandro Fernández Moratín escribió **La Comedia Nueva**, que vamos a exhumar como inicial de estos ensayos de teatro.*⁴⁰

Y Rafael Marquina en **El Heraldo de Madrid**:

Viéndola representar se advierte en seguida que lo que sin duda tentó el espíritu de Valle-Inclán fue la coincidencia entre los apóstrofes y las quejas, las diatribas y las censuras que hoy deben y pueden dirigirse a

quienes han prostituido el teatro y aquellas otras que contra los que lo prostituyeron en su tiempo escenificó en su obra el autor de *El café*. De esta manera, sutilmente, con una gracia que tiene de lo contundente y de lo quebradizo, Valle-Inclán igualaba los dos momentos y pretendía sustituir con la representación de la obra moratiana el prólogo que tan bellamente acababa de hurtarnos.⁴¹

El 31 de diciembre, en su "Sección de rumores", *El Heraldo de Madrid* incluyó una nota que anticipaba un desenlace imprevisto:

Se dice

-Que en vista del éxito de prensa y público obtenidos por los "Ensayos de teatro", de D. Ramón del Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, los elementos directivos del mismo piensan suspender las funciones.

El rumor se confirmó y en los días siguientes la polémica surgida de la rescisión del contrato ocupó las páginas de los periódicos. Un desacuerdo en la interpretación del contrato firmado parece estar en el fondo de la polémica. La imposibilidad de repetir las funciones las convertía en ruinosas y por ello Valle renunció a continuar.⁴²

El desenlace fue lamentable si se tiene en cuenta que se estaba proporcionando al público teatro de calidad y con éxito de taquilla. Las referencias de la prensa a *El Mirlo Blanco* habían preparado el terreno. Era un grupo homogéneo y prestigioso quien se presentaba al público, que hubo de retomar a sus funciones íntimas en *El Mirlo Blanco*, donde -a pesar del precario estado de salud de Rivas- dieron todavía un nuevo programa los días 26 y 27 de marzo, formado por *El maleficio* y *El Torneo*, de Ricardo Baroja, inspirada ésta en el prólogo de la novela *Idilios y fantasías*, de Pío Baroja. Cerró la velada *El café chino*, de Villaseñor, uno de los proyectos fallidos de *El Cántaro Roto*.⁴³

Y todavía dieron una última representación en Irún, el 27 de agosto de 1927, a beneficio del hospital de la ciudad. Se repusieron obras del repertorio: *El gato de la mère Michel*, *El café chino* y *El torneo*. Sólo hubo innovaciones en los decorados, realizados por tres pintores locales.⁴⁴

Es ya el momento de evaluar cuál fue la aportación de don Ramón a estas dos agrupaciones más allá de lo anecdótico. Por de pronto estrenó dos obras: el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera* y *Ligazón*, escrita como ha quedado dicho para la ocasión. El saldo es pues altamente positivo. Pero, además, don Ramón tuvo ocasión de llevar a la práctica como director escénico algunas de sus ideas estéticas. Cuando se enrarecieron las relaciones con la dirección del Círculo, Valle hizo muy duras críticas de las condiciones del local, pero parece evidente que abrigaba esperanzas de que, con todo, en él podían realizarse trabajos dignos.⁴⁵ La única obra que sabemos con certeza que dirigió fue *La Comedia Nueva*. La decoración corrió a cargo de Bartolozzi con indicaciones de Valle, que cuidó mucho el vestuario y las luces. *Magda Donato*, intensa colaboradora desde *El Mirlo Blanco*, describió el trabajo de Valle, que buscaba a toda costa la plasticidad:

Difícil, rarísima en cambio, es la armonía de las formas y de los colores,

la entonación general, que requiere un minucioso esmero para evitar los choques de tonos, los contrastes agrios, no ya solamente entre unos y otros trajes, sino entre el vestuario y la decoración. Y de una importancia suprema es el resurgimiento en el vestuario del arte en que condena el espíritu de una época pretérita.

He ahí precisamente, además de la labor subalterna de propiedad histórica y de buen gusto, la obra maravillosa que ha sido llevada a cabo por D. Ramón del Valle-Inclán y sus artistas en el vestuario de la comedia de Moratín. Labor doblemente plausible, si se considera que el resultado de tan minuciosos esfuerzos es -y así debe ser- de un escasísimo lucimiento. En efecto: nadie quizá habrá dejado de percatarse del perfecto ajuste del vestuario al estilo de los principios del siglo pasado; muchos habrán reconocido en el tipo de tal o cual personaje -menudean en esta presentación de *El Café* las caracterizaciones excelentes-, tal o cual figura de un cuadro de Goya.

Pero la fineza de los matices, la elección del detalle de color, la armonía general del colorido en que no es posible subrayar una sola nota discordante; la intensidad "goyesca" de los tonos; la combinación, por ejemplo, del amarillo con el morado en el traje de don Serapio; el rojo del traje de Don Hermogenes; el difícil matiz de la levita de Don Pedro; la diferenciación de los distintos tonos de verde; la vibrante alegría del traje de Pipí, y tantos y tantos aciertos más, constituye una muy rara y muy inteligente labor de mosaico en que -he ahí el objeto supremo del arte escenográfico- cada pieza, bella y perfecta en sí, no cobra su verdadera significación, sino como parte integrante de un todo armoniosamente conjuntado...

En *Ligazón* el juego de luces, adecuado al carácter de este "auto para siluetas", realza la armonioso estilización del decorado: una fachada de casita encuadrada por altos, monótonos, trágicos álamos.

Sobre este fondo de aguafuerte se destacan iluminados a momentos por la luz lívida de la luna, el traje gracioso de Carmen de Juan, la línea de Tanagra de Isabel O. de Palencia.

Este acierto en el juego de luces es una nueva ocasión para rendir homenaje a la magistral labor de Valle-Inclán y los suyos; que si tal resultado han conseguido luchando con las dificultades de una instalación harto deficiente, ¿qué no lograrían disponiendo de los elementos que se encuentran en cualquier escenario profesional? ⁴⁶

Nótese que Magda Donato se está refiriendo globalmente a las líneas de trabajo tanto en *El Cántaro Roto* como *El Mirlo Blanco* donde realmente se había estrenado *Ligazón*. No es un testimonio aislado, sino que este cuidado venía llamando la atención a críticos tan exigentes como Díez Canedo:

Claro está que la tendencia simplificadora, impuesta no solo por la limitación de local sino por el sabor moderno que se ha intentado dar a las decoraciones era la predominante.

Y ésta se ha conseguido tanto por la buena combinación de colores

*valientemente modulados (en la botica), como por las sordas entonaciones de interior (en la sidrería vasca) o por los juegos de claroscuro, casi de aguafuerte (en la cámara del moribundo). Bien se ve que no son meros aficionados los que lo han llevado a efecto, sino pintores capaces de realizar en grande las obras que el teatro grande no juzga necesarias entre nosotros, atento, con muy contadas excepciones, al concepto cuyas normas estéticas no rebasan el nivel marcada por las revistas ilustradas burguesas.*⁴⁷

Cuando se realice un estudio sistemático y correcto de la evolución de la escenografía en aquellos años, resultarán a nuestro entender más claras estas afirmaciones. Ocurría que la pintura estaba fecundando a la escenografía, sacándola de sus rutinas artesanales y dándole una importancia nueva. El continuado trato de Valle con pintores enriqueció sus planteamientos estéticos. Era una corriente general europea que en nuestro país simplemente no se ha estudiado.⁴⁸

Se cuidó igualmente el trabajo de los actores, que actuaban de manera rigurosa y disciplinada, siguiendo las órdenes de Rivas y las acotaciones del texto representado.⁴⁹

Dilataría excesivamente este ensayo el estudio de los textos de Valle ofrecidos por **El Mirlo Blanco** y **El Cántaro Roto**, pero acaso de no esté de más llamar la atención sobre un aspecto poco atendido por la crítica y escasamente documentado: su relación con el Grand Guignol. Como es sabido, Maurice Magnier fundó en París el **Théâtre du Grand Guignol** en 1896, que con el correr de los años generó un peculiar repertorio en cuyas piezas se mezclan lo truculento y lo cómico en proporciones siempre exageradas. Algunos teatros populares españoles estrenaron versiones de estas obras francesas que el público recibía bien. Y no faltaron tampoco críticos notables que se preocuparon de analizar el trasfondo de estas farsas, que sería necesario precisar ya que aportan nuevas perspectivas para el análisis del teatro de Valle desde las **Comedias bárbaras**.⁵⁰ El comportamiento **guiñolesco** de los personajes se acrecienta en los años veinte. Pero no es solo Valle el interesado en esta estética, sino que su presencia es sostenida en revistas como **La Pluma** y también en el repertorio de los teatros de ensayo que hemos mencionado. **Los cuernos** o **Ligazón** son obras surgidas en el contexto del **Grand Guignol**, que impregna también **Trance**, de Rivas Cherif, **Arlequín**, **mancebo de botica**, de Baroja o **El gato de la mère Michel**, de Carmen Baroja, por no salir del repertorio de **El Mirlo Blanco**.

No tengo noticias ciertas de la participación directa de Valle en los restantes teatros experimentales de Rivas Cherif, pero conviene no concluir sin antes mencionar sumariamente los esfuerzos de Rivas orientados a estrenar obras de don Ramón.

La difusión y estreno de **Farsa y licencia de la Reina Castiza** se convirtió para él en un proyecto tan ineludible como casi inalcanzable.⁵¹ Finalmente, consiguió su empeño en 1931, tras una lectura de la obra a Irene López Heredia, estrenándose la obra en el teatro Muñoz Seca el 3 de junio.⁵²

Valle-Inclán prometió en 1930 una pieza breve, **Los pitillos de su majestad** para el **Teatro Pinocho**, de Salvador Bartolozzi y Magda Donato con los que

colaboraba intensamente Rivas Cherif. Que sepamos no pasó de proyecto.⁵³

Es bien conocido, en fin, el estreno de **Divinas palabras** por la compañía Xirgu-Borrás, en el Teatro Español el 11 de noviembre de 1933 con dirección de Rivas Cherif. Supone sin duda la culminación de muchos años de fervor valleincliniano.⁵⁴

Si nuestras apreciaciones realizadas hasta aquí son correctas, no cabe duda de que la participación de Valle en sucesivas tentativas renovadoras, permiten situar a Don Ramón en el gran movimiento europeo de quienes se esforzaron por mantener la dignidad artística del teatro y buscaron una profunda transformación del mismo. Y no solo de manera especulativa, sino tratando de plasmar en la práctica escénicas ideas e intuiciones. Valle-Inclán fue un **hombre de teatro** cuyas complejas propuestas rara vez se materializaron en los escenarios, porque el mundillo teatral madrileño era demasiado rutinario, reacio a admitir novedades salvo en pequeños cenáculos. Escasa difusión tuvieron las actividades de estas agrupaciones, pero vistas desde hoy, apreciamos con qué gran interés seguían el devenir escénico europeo y con qué tesón intentaron poner a similar altura artística el teatro español. Valle-Inclán, sin abandonar sus peculiares actitudes, participó en ellas con una constancia encomiable. No podía ser de otro modo, tratándose del mayor dramaturgo español de su tiempo, el que mejor intufía el futuro del teatro.

Jesús Rubio Jiménez

Universidad de Zaragoza

Notas

¹ Utilizo el término acogiendo en él también: **teatro de ensayo, teatro de cámara, teatro de arte, teatro artístico, teatro experimental.**

Véase, Anna Irene Miller, **The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present**, N. York, R. Long & R. R. Smith, 1931.

J. Antonio Hormigón señaló la relación entre los teatros que estudiamos y los de posguerra: "De El Mirlo Blanco a los teatros independientes", **CHA**, 260 (febrero 1972), 349-355.

² Jesús Rubio Jiménez, **Ideología y teatro en España: 1890-1900**, Zaragoza, Libros Pórtico-Universidad de Zaragoza, 1982, en especial, "El legado del Naturalismo en el teatro" (pp. 11-40) y "El teatro Artístico" (pp. 210-219), que aquí sintetizo.

³ *Ibid.*, pp. 102-108.

⁴ *Ibid.*, pp. 41-49, 51-73.

⁵ Rubén Darío en carta sobre "La joven literatura española", **La Nación** (3-III-1898), recogida en **España contemporánea.**

También, E. González López, "El teatro de fantasía de Benavente", **CHA**, 320-321 (marzo 1977), 308-326.

⁶ J. Benavente, "Maestro de párvulos", **El Proscenio**, 1 (26-IX-1897);

⁷ J. Benavente, "Teatro Artístico", **Vida Nueva**, 31 (8-I-1899).

⁸ "Teatro Libre", **Vida Nueva**, 32 (15-I-1899). Siguen declaraciones de Antoine, pero la encuesta no tuvo continuidad.

⁹ Charivari, "En casa de Benavente", **La Campaña**, (12-II-1898).

¹⁰ J. Verdes Montenegro, "Literatura di camera", **Vida Nueva**, 9 (7-VIII-1899); **Clarín**, "Palique", **Madrid Cómico** (23-XII-1899).

¹¹ En enero de 1899, **La Vida Literaria** publicó un cartel de Rusiñol, diseñado para anunciar el primer estreno del **Teatro Artístico -Interior**, de Maeterlinck-, luego no verificado.

¹² R. Baroja, **Gente de la generación del 98**, Barcelona, Juventud, 1969, cap. XXV, La fierecilla domada, en Carabanchel, pp. 175-181.

¹³ J. Rubia Barcia, **A Bibliography and a Iconography of Valle-Inclán (1886-1936)**, University of California Press, 1960.

¹⁴ M. Fernández Almagro, **Vida y literatura de Valle-Inclán**, Madrid, Taurus, 1966, p. 61.

¹⁵ L. Romero Tobar, "La actividad teatral valleinclanesca anterior a 1900", **Revista de Bachillerato**, 2 (1977), 25-32. Reproduce este breve suelto de **El Heraldo de Madrid** (23-VII-1896): "Obra Nueva.- Los escritores gallegos don Ramón Valle-Inclán y don Camilo Bargiela han terminado una obra de sabor local titulada **Los molinos de Sarela**, que estrenará, según creemos, en Maravillas." Romero Tobar sintetiza bien, además, las opiniones que ha merecido **Cenizas** desde su génesis hasta su estreno y repercusión.

Añádanse las precisas referencias de A. Phillips sobre su participación como acto en el estreno de **Los reyes en el destierro**, de Daudet, contenidas en **Alejandro Sawa: mito y realidad**, Madrid, Turner,

1976; y J. E. Lyon, *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, para sus relaciones con el teatro europeo.

¹⁶ Además del citado estudio de Lyon, véanse, S. Greenfield, *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972; R. G. Sánchez, "Gordon Craig y Valle-Inclán", *ROc.*, 4 (1976), 27-37; G. Edwards, "The Comedias bárbaras and the Symbolist Theatre", *BHS*, LX (1983), 294-303.

¹⁷ Recoge opiniones de Valle sobre el teatro y sus gentes, Dru Dougherty en sus indispensable: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983. Sobre su relación con Galdós, además: P. Ortiz Armengol, "Relaciones humanas y literarias. Galdós y Valle-Inclán", *ROc*, 10-11 (agosto-diciembre 1976), 22-28; L. Iglesias Feijóo, "Valle-Inclán y Galdós", *ALEC*, 6 (1981), 79-104.

Serían necesarios estudios similares sobre su relación con Benavente.

¹⁸ J. Rubio Jiménez, "El Teatro del Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", *Siglo XX/ 20th Century* (en prensa); D. Dougherty, "Una iniciativa de reforma teatral: el grupo "Teatro de Arte" (1908-1911), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, en prensa.

¹⁹ A. Miquis, "El Teatro de Arte", *Por esos mundos*, 163 (agosto 1908). 171-176.

La actitud de Valle estos años defendiendo a ultranza el teatro de arte era bien conocida y admirada. M. Bueno, "El teatro libre", *Comedias y comediantes*, 26 (diciembre 1910), escribe: "Galdós y Benavente se han atenido con frecuencia a esta alta divisa; el arte por la vida, y nuestro insigne Valle-Inclán, más noble, más elevado y más austero en el designio espiritual que todos nuestros escritores juntos ha dicho con desdeñoso orgullo: el arte por el arte".

²⁰ J. Benavente, "De Sobremesa", *El Imparcial* (1-VI-1908).

²¹ J. M. Lavaud, "El teatro de los niños (1909-1910)", *Hommage des hispanistes français a Noel Salomon*, Barcelona, Laia, 1978, pp. 499-507. Utilizo su información, que completo con otras referencias de la prensa.

²² Palabras de una conferencia en el Ateneo (30-I-1910) transcritas por José de la Loma en *El Liberal* (31-I-1910). *El Diario Universal* dedicó al suceso amplio espacio, incluyendo un poema de Marquina, "El teatro de hoy y el teatro de los niños", leído en la ocasión. Insiste en parecidas ideas y aboga por educar a los niños para regenerar el país, invitando a los padres a que los lleven a este teatro y no a espectáculos viles. El propio Benavente ("De Sobremesa", *El Imparcial*, 27-XII-1909) salió al paso a quienes condenaban que asistieran los niños al teatro, argumentando que era mejor dejarlos al aire libre. Benavente se acercó siempre al teatro con sentido lúcido. Véase, *Las diabluras de Polichinela*, obra clásica de guiñol, traducción y prólogo de Benavente, en *Por esos mundos*, 204 (enero 1912), 64-101, con fotografías del dramaturgo junto a un guiñol en compañía de un hijo de Sinesio Delgado y otros niños.

²³ "El teatro de los niños", *Por esos mundos*, 180 (1910), 19-24, incluye texto de *Ganarse la vida* y dos fotografías montaje. El exigente Miquis calificó de excelentes los de *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* y *Ganarse la vida* (*Diario Universal*, 21-XII-1909). La calidad de los montajes puede estimarse a partir de las fotografías que publicaron algunas revistas: *Comedias y comediantes*, 5 (I-L-1910) de *Ganarse la vida* y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*; *El Teatro*, 11 (26-XII-1909), de las primeras funciones; n° 14 (16-I-1910), reseña de *Los pájaros de la calle*; n° 15 (23-I-1910) reseña y fotografía de *El último de la clase*; n° 16 (13-I-1910) reseña y fotografía de *El nietecito*; n° 17 (16-II-1910) reseña y fotografías de *La muñeca irrompible*; 23 (20-III-1910) reseña de *La cabeza del dragón* y *El alma de los muñecos*.

Atinadas y precisas fueron las críticas de Miquis en *Diario Universal* (7,14,21, 30-I; 4-II y 6-III de

1910).

²⁴ José Laserna, "Novedades teatrales. Los niños en la Comedia", *El Imparcial* (6-III-1910); A. Miquis, "Teatros de los niños". *La cabeza del dragón*", *Diario Universal* (6-III-1910).

²⁵ Su primer contacto pudo ser en 1908 cuando Valle formó parte del jurado de *El Cuento Semanal* al que Rivas presentó su novelita *Los cuernos de la luna*.

Rivas entendió excepcionalmente el teatro de Valle y fue uno de sus mayores defensores y difusores. Ya en 1913 dedicó un interesante artículo a don Ramón ("Teatro. *La Marquesa Rosalinda. El Embrujado*"), *Revista de Libros*, 3 (agosto 1913), 3-5. A Rivas debemos algunas de las declaraciones más valiosas sobre su estética, el notable lugar que ocupó en España y en *La Pluma* y el montaje de los primeros esperpentos. De su profunda amistad y admiración por Valle bastará recordar aquí la necrología que publicó en *Política* (7-I-1936), titulada "Adiós, don Ramón":

Son ya veintiocho años que te conocí, toda mi vida. Te debo el primer estímulo literario. Y tantas 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. Te recordaré mientras tenga memoria... Adiós, Don Ramón. Quien te ha visto llorar tiene derecho a llorarte balbuciendo un sentimiento enternecido por el dolor.

Adiós, amigo mío.

²⁶ Juan Aguilera Sastre ha comenzado la recuperación de su obra en su excelente estudio: *Introducción a la vida y obra de Cipriano de Rivas Cherif*, Zaragoza, memoria de licenciatura, 1983. Publicadas parte: "El Teatro de la Escuela Nueva, de Cipriano de Rivas Cherif", *Cruz Ansata* (1984), 111-125; "La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto* (1926-1927)", *Segismundo*, 39-40 (1984), 233-246. En las páginas que siguen utilizo algunas de sus referencias bibliográficas.

²⁷ M. Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1977. Víctor Fuentes, *La marcha en el pueblo en las letras españolas: 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

De la relación con esta agrupación se han ocupado J. Antonio Hormigón, que se deja llevar por suposiciones allí donde carece de datos: "Valle-Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva", *Estudios escénicos*, 16 (1973), 10-21; y J. Aguilera en el artículo citado.

²⁸ J. Aguilera recuerda oportunamente su estancia en París con testimonios del propio Rivas en *Retrato de un desconocido (Vida de Manuel Azaña)*, Madrid, Grijalbo, 1980, pp. 78-95; y los artículos de temas teatrales -aquí más pertinentes- publicados en *La Libertad*: "Desde París. El teatro del pueblo" (24-I-1920); "Desde París. La desmovilización literaria" (5-II-1920); y "Desde París. Shakespeare y Racine, o el teatro del Vieux Colombier" (17-II-1920).

²⁹ C. de Rivas Cherif, "El teatro de la Escuela Nueva", *La Pluma*, 11 (abril 1921), 236-244; y antes en "Divagación a la luz de las candilejas", *La Pluma*, 3 (agosto de 1920), 113-119.

³⁰ C. de Rivas Cherif, "Un ensayo de teatro del pueblo", *La Libertad* (2-VII-1920).

³¹ Critilo, "La semana teatral. Español: *Un enemigo del pueblo*", *España*, 270 (julio 1920), 13-15; Critilo, "La vida literaria. El teatro de los niños", *España*, 272 (julio 1920), 16-17; C. de Rivas Cherif, "Nuevo repertorio teatral. En propia mano (A Critilo, crítico teatral de España)", *España*, 277 (agosto 1920), 11-12; C. de Rivas Cherif, "Los amigos de Valle-Inclán (Segunda carta abierta sobre un teatro nuevo)", *España*, 278 (agosto 1920), 12-13.

³² E. Llorens, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975. Eliane Lavaud, "Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1980", *PSA*, 242 (mayo 1976), 115-128.

³³ J. Aguilera exhuma también este suelto:

*"Gran número de admiradores y amigos del estilista Valle-Inclán han decidido llevar a cabo, próximamente, una empresa digna de elogio y estímulo. Tan plausible iniciativa tiene por objeto implantar un teatro de estilo, como representación de una estética universal, que servirá al propio tiempo de academia para la educación escénica de artistas principiantes. Para determinados papeles se contratarán circunstancialmente actores y actrices de categoría y de la dirección artística se encargará Valle-Inclán que cuenta con la colaboración de renombrados pintores y dibujantes. Por ahora se dará una función mensual y he ahí las obras elegidas para estos espectáculos: *La guarda cuidadosa*, de Cervantes; *Manolo*, de D. Ramón de la Cruz; *El condenado por desconfiado*, de Tirso; *La fiera*, de Galdós; *El hombre del destino* y *Cándida*, de Bernard Shaw, traducidas por Brouta; *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare y *Los hermanos Karamazov* de Dostoievsky, arreglo escénico de Copeau y Crone". (*"La farándula. Los amigos de Valle-Inclán quieren hacer un teatro selecto"*, *El Heraldo de Madrid*, 1-XI-1920).*

³⁴ "Cartas inéditas de Valle Inclán", *Insula*, 398 (enero 1980), 1 y 10.

³⁵ Véanse, J. Aguilera, "La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español...", *art. cit.*; J. M. Lavaud, "El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y El Cántaro Roto, de Valle-Inclán", *Segismundo*, 21-22, 197, 237-254; G. Rey Faraldos, "Pío Baroja y El Mirlo Blanco", *Revista de Literatura*, 93 (1985), 117-127; más general, J. A. Hormigón, "De El Mirlo Blanco a los teatros independientes", *CHA*, 260 (febrero 1972), 349-355.

³⁶ C. De Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido*, *ob. cit.*, pp. 145-146: "Ricardo nos leyó algún ensayo dramático de su minerva, y ello fue causa de que a mí se me ocurriera organizar un teatro de cámara en aquel mismo lugar".

La vocación teatral de Ricardo Baroja venía de atrás y Valle la conocía bien pues había asistido ya en 1915 a la lectura de sus primeras obras. Véase al respecto, Ceferino R. Avecilla, "Ricardo Baroja, el dramaturgo", *La Ilustración Española y Americana*, 8 (28-II-1915).

³⁷ Acerca de las limitaciones del escenario, J. M. Lavaud, *art. cit.*, 244 ss.

³⁸ Más detalles en J. Aguilera, *art. cit.*, 8-10.

³⁹ Quedaron esta vez como proyectos, si es cierta la información de *El Heraldo de Madrid* (18-X-1926), "¿Un teatro escuela? Los ensayos de Valle-Inclán en el Círculo de Bellas Artes": *Paso de las aceitunas*, de Lope de Rueda; *El Café chino*, de Villaseñor; *La cabeza del dragón*, de Valle; *El hombre que casó con mujer muda*, de Anatole France.

Por su lado, *Floridor* (M. Fernández Almagro) en *ABC* (21-XII-1926) adelanta los nombres de Timoneda, Merimée, Pío y Ricardo Baroja, Benavente, García Lorca, Unamuno, Villaespesa, Pirandello, B. Shaw.

⁴⁰ Bejarano, "Bellas Artes. Ensayos de teatro", *El Liberal* (21-XII-1926).

⁴¹ Rafael Marquina, "Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro", *El Heraldo de Madrid* (21-XII-1926).

⁴² Detalles en J. M. Lavaud, *art. cit.*, 242 ss.

⁴³ "Vuelve a cantar El Mirlo Blanco", *El Heraldo de Madrid* (28-III-1927); Rafael Marquina, "El Mirlo Blanco", *El Heraldo de Madrid* (2-IV-1927).

⁴⁴ Extensa reseña en *La Voz de Guipuzcoa* (28-VIII-1927); menos preciso, C. de Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido*, ob. cit., pp. 636-639.

⁴⁵ Declara Valle: "El teatrillo de Bellas Artes es una birria. El escenario mide desde la decoración del foro al telón de boca un metro y treinta centímetros. En esta miniatura de escenario las decoraciones no pueden entrar armadas, los muebles no caben -como se vio en la representación de *El café*, en la que el telón no alcanzaba a tapar las mesas del café- y los actores no se pueden mover... Hay regiones de la sala en las que no se oye; otras en las que no se ve; otras en las que, por virtud de las resonancias, se oye dos veces... El teatro está separado del resto de la casa por una simple cortina, gracias a lo que las representaciones y las audiciones musicales se ven sazonadas con el ruido de las bolas de billar, el zumbido de los ascensores, las disputas de los jugadores de dominó.... La instalación eléctrica es deficientísima..." ("Pleito artístico", *El Heraldo de Madrid*, 1-I-1927).

⁴⁶ Magda Donato, "Lo decorativo en la escena", *El Heraldo de Madrid* (25-XII-1926).

La plasticidad escénica preocupaba a Valle desde hacía años. Recordando sus clases de estética en la Escuela Superior de Bellas Artes, escribía Victoria Durán: "Recuerdo perfectamente la impresión que me produjo la manera como él concebía la presentación plástica de algunas obras de teatro. Con su fantasía se adelantaba a todos los atrevimientos que años más tarde Alemania y Rusia llevaron a la escena. Me describió perfectamente los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil. Entonces a mi me parecía que todo ello era sólo un producto de la imaginación de D. Ramón. Me describió una escena (no recuerdo para qué obra) en la que él solo precisaba una ventana al fondo, aislada sobre cortinas; una cuerda que atravesase la escena con la ropa tendida de los personajes y dos pares de zapatos, que, "solos", darían la impresión de quienes los calzaban..." ("Escenografía y vestuario. Valle-Inclán con sus acotaciones en verso", *La Voz*, 26-I-1936).

O el testimonio de M. Abril, recordando cómo en su conferencia del Ateneo sobre *El Embrujado* habló de acabar con el arqueologismo. Escribe: "Los detalles de vestimenta, de arquitectura y de accesorios que pasan y cambian con el tiempo, son los que menos deben preocupar a un director de escena solo atento a buscar el ambiente más propicio para que la fuerza interna, poética, de la obra, luzca en su máxima significación". ("La escenografía moderna", *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15-VII-1915).

Y de hecho, cuando la compañía de Irene López Heredia estrenó en 1931 *El Embrujado*, Valle dirigió ensayos. D. Dougherty (*Un Valle-Inclán olvidado*, ob. cit., p. 217) rescata el testimonio de la actriz que hizo el papel de La Galana: "El mismo dirigió los ensayos. No era un director fácil, ni muchísimo menos. Más bien brusco y agrio, cosa perfectamente disculpable en un hombre que vivía en exaltación continua. Los actores -dicho sea con el máximo respeto- le temíamos. Le temíamos y le admirábamos.

⁴⁷ E. Díez-Canedo, "Pío Baroja, autor y actor", *La Nación* (16-V-1916).

⁴⁸ Véase, Denis Bablet, *La décor de théâtre de 1870 á 1914*, París, Editions du CNRS, 1983. En especial, capítulo II, "Les peintres au théâtre", pp. 139-236.

⁴⁹ Juan G. Olmedilla, "Teatro de cámara. "El Mirlo Blanco". Un estreno de Valle-Inclán en casa de los Baroja", *El Heraldo de Madrid* (11-V-1926): "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 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 de Valle-Inclán (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 irrepresentable, según achacan algunas bandas de cómicas 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".

⁵⁰ Alude al tema de manera muy general Juan Ignacio Murcia, "Los resultados del Grand-Guignol en el teatro de ensayo español", en *El teatro moderno*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 250-267.

⁵¹ Llega a descalificar artísticamente a la compañía de Irene López Heredia por haberla rechazado ("¿Una compañía nueva? La de Irene López Heredia", *ABC*, 16-VIII-1928). Después aceptó la dirección de esta compañía, que siguió sin atreverse a representar la *Farsa*, cuya primera jornada leyó, sin embargo, en un recital según recoge *La Nación*, (2-VII-1929; "Ofreció ayer un recital poético D. Cipriano Rivas Cherif").

Ya en la compañía de la Xirgu vuelve a intentar el estreno, pero esta vez fue el propio Valle quien se opuso alegando motivos políticos. Sobre esta negativa, véase, "Don Ramón del Valle-Inclán vuelve al teatro", *ABC* (13-XI-1930). Como sucedáneo, Rivas iba realizando lecturas de la farsa en distintas ciudades: Valladolid, Oviedo, Madrid.

Conviene recordar también el artículo que le dedicó en *La Pluma*, 25 (junio 1922), 371-380: "Licencia y farsa de la reina castiza".

⁵² Véase *ABC* (5-V-1931). Reseñas de su exitoso estreno en D. Dougherty, *ob. cit.*, pp. 199-200.

⁵³ *Un Traspunte*, "Sobremesa y alivio de comediantes. Un nuevo esperpento de Valle-Inclán", *ABC* (27-XI-1930).

⁵⁴ C. Rivas Cherif, "Divinas palabras", *La Pluma*, 3 (agosto 1920), 141-144. Sobre la preparación del estreno, D. Dougherty, *ob. cit.*, pp. 249-250, donde queda manifiesta explícitamente su confianza en la dirección de Rivas. Del estreno p. 261. También, Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 195-196.