

LA TEATRALIDAD VITAL DE VALLE-INCLAN Y SU PROYECCION EN EL TABLADO DE MARIONETAS

Casi todos los escritores de la llamada "generación del 98" realizan alguna salida al teatro. Sus gestaciones fueron, generalmente, minoritarias, y pocas veces lograron, en su época, éxito ante un gran público. Figura destacada de este grupo por su originalidad de concepción escénica es Don Ramón del Valle-Inclán. Como es sabido, la técnica que aplica a algunas de sus obras, en un evolutivo proceso, es la que él designa esperpento; insertándolo en sus farsas, en las que provoca una desfiguración violenta de la realidad. Cosa que, precisamente, realiza para destacarla aún más intensamente. En este método se funden la idealización y la caricatura. Los personajes que actúan en sus obras son, con conciencia, aparatosamente falsos, muñecos, genialmente expresivos. Con ello consigue componer un teatro de pasión, de fuerza, que divierte y que, incluso, aporta documentos históricos, con lo cual ayuda a conocer y actualizar el momento manejado, teniendo en cuenta, claro es, la deformación señalada. En gran parte, sus escenificaciones continúan vivas para el público actual y, muy posiblemente, para el del futuro.

En una entrevista que le hizo Gregorio Martínez Sierra, en 1928, habla de tres maneras de ver el mundo: "de rodillas, en pie o levantado en el aire". Según él, la primera es característica de Homero, la segunda de Shakespeare, y la tercera, en la que "los dioses se convierten en personajes de sainete", la adopta Quevedo y, en forma definitiva, Goya. Esta visión del mundo -formas de teatralidad secundaria o plena- se vierte en el teatro, pero también en realizaciones puramente literarias, y en el arte. Ello lo movió a establecer un cambio en sus redacciones "y a escribir los esperpentos". Robert Lima, que analiza este recurso -como múltiples investigadores- señala que lo esperpéntico se encuentra en las obras que realizó entre 1913 y 1920 y en los poemas de **La pipa de Kif**. En realidad, esta línea comienza a gestarse antes y se refuerza, aún después, en diversas concepciones. Por otra parte, el gran escritor se presentaba y actuaba en su vida externa con matices esperpénticos. Al estudiar desde un punto de vista semiótico el teatro, hemos señalado que uno de los seis elementos esenciales que lo componen es la conexión en la propia escenificación del autor y del director de escena. La psicología y manera de ser de ambos se impregnan en la representación. Cosa que hay que tener en cuenta para interpretar científicamente sus creaciones. En esta línea es significativa la frase del general Primo de Rivera, quien clasificó a Valle-Inclán, acertadamente, como "eximio escritor y extravagante ciudadano". Coincidiendo, en cierto modo, con Rubén Darío. El cual se fijó, con simpatía, en su provocante aspecto, al describirle "este

grandon Ramón de las barbas de chivo". Sobre su atuendo precisa que "es un escritor que podría ser tachado de **poseur** a causa de sus bizarrías indumentarias [...] deja crecer su cabellera, alarga sus cuellos gladstonianos de manera inverosímil y los acompaña de corbatas fastuosas que servirían de chal a una mujer". Señalando, además, las interferencias en sus creaciones de su manera de vivir, cuando dice "ha encontrado el divino refugio del arte bajo los vientos de la vida". Es funcional observar que, así como desfigura a sus personajes escénicos, el mismo cambia el aspecto de su personalidad íntima para el exterior. Ejemplo de ello es el transformar su verdadero nombre de Ramón José Simón Valle y Peña en Ramón del Valle-Inclán, con el que firma por primera vez, en México, su artículo "El tranvía", el 24 de abril de 1892. Es notorio el impacto en su formación de sus distintas estancias en la América Latina, como él ya llamaba a los países de origen ibérico de dicha zona. En una carta de 1923, a Alfonso Reyes le dice: "Además que la revolución de México es la revolución latente en toda América Latina".

Ricardo Baroja, ya en 1896, muestra ampliamente su personalidad teatralera, en su "Valle-Inclán en el café": "En una mesa cercana a la mía vi un joven, barbudo, melencólico, moreno, flaco hasta la momificación. Vestía de negro y se cubría con chambergo de felpa gris, de alta copa cónica y grandes alas. Las puntas salientes del planchado cuello de la camisa avanzaban amenazadoras, flanqueando la negrísima barba cortada a la moda ninivita del siglo XIX antes de Cristo, y bajo la barba se adivinaba la flotante y romántica chalina de seda negra, tan cara a los espíritus poéticos. El extraño personaje respondía a las curiosas miradas de los concurrentes con desfachatez insultante, y dirigía el destello de los quevedos, que cavalgaban sobre su larga nariz, sobre aquel que le contemplaba con insistencia". Aclarando sobre su aspecto teatralizante "que viene de México". El propio Valle-Inclán se describe a sí mismo en esta línea provocativa: "Este que véis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: don Ramón del Valle-Inclán. [...] Fui hermano converso en un monasterio de cartujos y soldado en tierras de la Nueva España [...] Apenas cumplí la edad que se llama juventud, como final a unos amores desgraciados, me embarqué para México en "La Dalila". [...] A bordo de "La Dalila" -lo recuerdo con orgullo- asesiné a Sir Roberto Jones. Fue una venganza digna de Benvenuto Cellini. Os diré como fue, aún cuando sois incapaces de comprender su belleza: pero mejor será que no os lo diga, seríais capaces de horrorizaros. Básteos saber que a bordo de "La Dalila" solamente el capellán sospechó de mí. Yo lo adiviné a tiempo y confesándome con él pocas horas después de cometido el crimen, le impuse silencio antes de que sus sospechas se convirtiesen en certeza, y obtuve además la absolución de mi crimen y la tranquilidad de mi conciencia".

Como se ha podido apreciar lo teatral repercute también en sus maneras de escribir, incluso en los textos de tipo personal. En una carta que le envía a Leopoldo Alas (Clarín), el 9 de mayo de 1895, adjuntándole **Femeninas**, su primer libro publicado, critica duramente su propia obra, en vez de intentar valorarla, como sería lógico. La frase "Entiendo yo que los libros de estreno, rara vez valen por sí" es significativa de su recurso expresivo a la teatralidad. Ello le lleva a actuar en 1898 en **La comida de las fieras**, de Benavente, en el papel de Teófilo Everit. En 1899 estrena **Cenizas**. La obra es una adaptación de su cuento **Octavia Santino**, que había

publicado en 1893. En 1908 la rehace, titulándola **El yermo de las Almas**. Clara muestra de la teatralidad de todos sus escritos, incluso de los no concebidos inicialmente para ese campo. Otra escenificación la prepara en 1900, en colaboración con Ruiz Contreras, sobre la novela de Alejandro Dumas **La condesa de Romarú**. Su dedicación a todos los componentes de la acción escénica es constante. Cuando se estaba ensayando, en 1906, **Alma y Vida**, de Benito Pérez Galdós, él actúa como director artístico y se preocupa de precisar los vestuarios. Comenta que le gustaría arreglar la decoración. Le escribe una carta al autor, y le dice: "Están muy bien los protagonistas Josefina y Ricardo Calvo. Los demás tampoco descomponen, y saldrán vestidos con bastante propiedad pues les hice hacerse los trajes con arreglo a figurines dibujados por mí.

Lo que andará un poco mal es el decorado, pues como estamos empezando no he podido mandar pintarlo. Si usted pudiese hacer que nos alquilaran el decorado con que se estrenó sería una gran cosa para hacer la obra en Las Palmas".

A pesar de su tendencia a servirse de formas esperpénticas en su vida, en sus escritos y en su teatro, tiene una concepción de lo escenográfico en vinculación con la realidad. En una entrevista que le hicieron precisa "yo creo que la suprema aspiración del arte y especialmente del Teatro, debe ser recoger, reflejar, dar la sensación de la vida de un pueblo o de una raza..." Lo cual no quita que buscase dentro de lo posible -y, como él dice, a través de reflejos- las situaciones más extrañas. En sus poemas de **Aromas de leyenda**, que aparece en 1907, con un soneto de Rubén Darío, se perciben ciertas influencias de este gran poeta. En 1919 enriquece sus rimas con formas grotescas, utilizando brochazos trágico-humoristas, y recurriendo a juegos de sonidos. En **La pipa de kif**, ya citada, puede apreciarse. En el poema "Garrote vil", dice:

*¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!, canta el martillo
el garrote alzando están,
canta en el campo un cuclillo,
y las estrellas se van
al compás del estribillo
con que repite el martillo:
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!*

Fijémonos ahora, como simple ejemplo de lo expuesto, en la aplicación de su personalidad en lo escénico, en algunas de sus interesantes obras teatrales. En 1903 había adaptado, en colaboración con Manuel Bueno, **Fuenteovejuna** de Lope de Vega. Del mismo año son **Tragedia de ensueño** y **Comedia de ensueño**, de tipo modernista. En 1906, la compañía de Matilde Moreno y Francisco García Ortega, estrena **El Marqués de Bradomín**, escenificación de la **Sonata de Otoño**. En donde aún domina lo modernista. Da un salto con las **Comedias Bárbaras**, **Aguila de blasón**, la había iniciado en 1905. Publica trozos de ella en **Los lunes de El Imparcial**, en 1906, ultimándola en 1907. Su héroe, don Juan Manuel de Montenegro, representa el mundo feudal. Esta obra, aunque aún puede clasificarse como modernista, pasa de un ambiente delicado al tremendismo. **Romance de lobos**, de principios de 1908, ya refleja en el título violencia. Siguen obras como **Cuento de**

abril, de 1909, y **Voces de gesta**, de 1911, que continúan siendo significativas de su proceso evolutivo. **La Marquesa Rosalinda**, de 1913, ya es subtitulada "farsa sentimental y grotesca". En ella se presenta, como juego inteligente, un mundo falso, convencional; voluntaria y artísticamente falso y convencional. Con caricatura del tiempo del siglo XVIII. Actúan personajes rompedores de convenciones -como, en cierto modo, el autor hacía en su vida cotidiana, salvando las distancias-. El marqués es cornudo; la marquesa, frívola y coqueta; el abate, mundano y descreído. Interviniendo los farsantes italianos, arrancados de la "comedia dell'arte", Colombina, Arlequín, Pierrot, Polichinela, etc. e incidiendo, en cierto modo, en la técnica cervantina, que él tanto admira. Ya he mostrado cómo la "commedia dell'arte" fue clave del **Quijote**. El personaje Ganassa significaba "quijada larga", coincidiendo con el nombre del famoso protagonista de la novela cervantina. A quien se opone Sansón Carrasco "perpetuo trastulo y regocijador de los patios de las escuelas salmanticenses". Trastulo, en las citadas representaciones italianas, era, paralelamente, el contrincante de Ganassa. Del mismo año que la anterior es **El embrujado**, que no consigue estrenar. En 1927 lo incluye en el volumen IV de su **Opera Omnia**. Representación en la que surgen una serie de elementos brutales, que se desarrollarán en su famosa pieza **Divinas palabras**, de 1920. Tales como bastardía, avaricia, odios, crímenes, venganzas, miserias, interviniendo mendigos, ciegos o bizzos. La última obra citada se estrenó en el 1933, dirigida por Rivas Cherif e interpretada por Margarita Xirgú y Alfonso Muñoz.

Se continúa el progreso de la caricatura del modernismo, llegando a los esperpentos plenos, como en **Los cuernos de don Friolera**, de 1921. Se representa esta farsa sobre el honor -su prólogo y epílogo- en la casa de los Barojas, Mendizábal 24, en 1926. O en **Luces de bohemia**, iniciada en 1920 y que ultima en 1924. Es oportuno señalar que en esta etapa Valle-Inclán, en cierto modo, deja la fantasía para venir a la vida, aunque continúa escogiendo momentos de la realidad que lindan con lo fantástico, más que por su rareza por servirse del mundo tabú de lo desagradable. En el esperpento, según el autor, pretende reflejar "toda la vida miserable de España" sistemáticamente deformada por un espejo cóncavo. Manuel Bermejo Marcos ha estudiado las alusiones a personalidades famosas como Cánovas del Castillo o Práxedes Mateo Sagasta en **Divinas palabras**. Zamora Vicente, -máximo experto en Valle-Inclán- precisa las referencias y conexiones de los participantes en **Luces de bohemia** con seres reales, como Alejandro Sawa, el librero Pueyo, Ciro Bayo, Pedro Luis de Gálvez, Rubén Darío, el ministro Julio Burell, etc. El citado crítico señala que "Todas las palabras de **Luces de bohemia** revelan una limpia, desnuda verdad, que alcanza más intensidad y aire de deformación al presentarse así, tan limpia, tan desnuda".

Podemos detenemos en **El tablado de marionetas**, que puede clasificarse como perteneciente a la primera etapa teatral del escritor, ya especialmente significativa de sus ideas sobre la escenificación. Comprende tres obras: **La Farsa italiana de la enamorada del Rey**, de 1920. **La Farsa infantil de la cabeza del dragón**, estrenada en el teatro de la Comedia de Madrid, en 1910, y editada en 1914. Y **la Farsa y licencia de la Reina castiza**, publicada en la revista **La pluma**, en 1920, y estrenada por Irene López Heredia y Mariano Asquerino, en 1931. Pudiera pensarse que esta agrupación es arbitraria, y que obedece su conexión a razones

editoriales para un nuevo aprovechamiento de los textos que andaban impresos como obras sueltas e independientes. Conocido es el antiguo ensayo de Julio Casares, **Crítica profana**, en el que, con implacable bisturí, descuartiza toda la producción primera de Valle-Inclán, y muestra cómo cambia títulos y aprovecha trozos extensos y, en ocasiones, obras completas a lo largo de su producción. Reconoce su popularidad, al iniciar su trabajo: "Entre las pocas reputaciones que hoy se reparten la clientela literaria de España, tal vez la menos discutida es la de Valle-Inclán". Pero duramente, sintetiza sus creaciones, limitando la crítica de lo escénico: "Como yo supongo que puede haber quien no conozca las obras todas de Valle-Inclán y se anime a leerlas con ocasión del presente estudio, me considero obligado, para evitar quebraderos de cabeza, a publicar ciertas fórmulas algebraicas, obtenidas para mi uso particular, con las cuales todas las obras en prosa de nuestro autor, salvo algunas de las teatrales y **La guerra carlista**, se reducen a una treintena de cuentos, que holgadamente cabrían en un tomo de 300 páginas de impresión corriente". Sin descartar en estos cambios una razón crematística, la agrupación de **El tablado de marionetas** tiene otras razones. Las tres farsas constituyen un conjunto unido de intencionalidad en forma caricaturesca y con recursos desquiciados. En todas ellas hay un fondo intencional pedagógico -de reforma- a través de la burla de la realidad inmediata. El título completo que aparece en la contraportada es **Tablado de marionetas para educación de príncipes**. Recordando así la serie de tratados sesudos de este tipo, que arrancan en nuestra literatura de los "ejemplos" de **El Conde Lucanor**, de Don Juan Manuel. Cuando el conde le pide consejo a Patronio, éste le dice: "Señor conde Lucanor, vien entiendo que el mio consejo non vos faze grant mengua, pero vuestra voluntad es que vos diga lo que en esto entiendo, et vos consejo sobre ello, fazerlo he luego".

La Farsa italiana de la enamorada del Rey presenta aún elementos modernistas externos, pero Valle-Inclán ya se había dado cuenta de que dicho movimiento literario había surgido como fuerza poética liberadora para intentar acabar con la ramplonería vigente en las creaciones anteriores, y que, sin embargo, con la que era nueva corriente se arriesgaba -como, en cierto modo, le pasa a algunas de las producciones de Villaespesa o de Goy de Silva- de caer en el otro extremo, en un juego vacío de palabras escogidas que se repiten sonora y monótonamente. En el vocabulario que se puso de moda imperan los expresivos tópicos de princesas, cisnes, pavos reales, piedras preciosas, estaciones, elefantes, flores, jardines, fuentes, palacios, mitología, amor sutil, lágrimas, risas, estrellas, sueños, mariposas, fantasía, etc. Don Ramón en sus **Sonatas** había empleado gran parte de este arsenal, pero había sabido cargarlo de originalidad, puliéndolo y cincelándolo con esmero. Se mezclaban estos recursos con el cinismo tremendo del marqués de Bradomín, que refleja la manera de ser del propio Valle-Inclán, y que aparece como protagonista y autor de las memorias en las que se estructuran las cuatro **Sonatas**. Dicho personaje, que se muestra como enérgico esteta, hace muecas irónicas a lo largo de todas sus delicadas aventuras. En la **Farsa italiana** van a mezclarse dos mundos, el de la idealización de la fantasía modernista con la caricatura de la cruda realidad. El primero surge en la obra a través de una muchachilla, Mari-Justina, la hija de una ventera que se ha enamorado del Rey, sin apenas haberlo visto. Al pasar éste, en una cacería, por donde estaba la niña, ella bajó los ojos y el amor surgió. El hecho se

produce por la influencia en la muchacha de cuentos y canciones populares que, a su vez, sirvieron para originar lo que fue nueva literatura:

*“Cantar de Mari-Justina.- ¡Quiero ir sobre tu huella,
Rey-Serafín!*

*¡Ser una lucecita de estrella
en tu jardín!*

*La ventera.- ¡Deja las canciones, sal de esas oscuras!
¿Qué cantar es éste?*

Mari-Justina .- ¡Un cantar, abuela!

*La ventera.- A los tus cantares llamo yo pinturas
de aquel mal deseo que te desconsuela.*

El segundo grupo, el caricaturesco, el de la grotesca realidad, está representado por el Rey y su corte: En nota vivamente significativa -tan es así que en algunas escenificaciones posteriores las comunica al público un narrador- se describe al monarca:

*“El Rey, un viejo chepudo,
estevado y narigudo,
sale rabiando al jardín.*

*Floja, torcida y temblona,
parece que la corona
va a entrarle de corbatín.*

*Don Facundo y Don Bartolo,
observando el protocolo,
al monarca dan convoy,
y en gama de bermellones,
pelucas y casacones
de los tiempos de Godoy”.*

Para mostrar este choque entre el mundo ideal y el vulgar, recurre continuamente al recuerdo cervantino. Valle-Inclán le busca a la ilusión raíz española. Muestra que la ilusión no está alejada de nuestro vivir cotidiano, sino que está situada al alcance de nuestra mano. A Santa Teresa le había ocurrido un proceso similar con el propio Dios, como prueba al decir que “está entre los pucheros”. Cervantes, inserta el ideal dentro de la prosaica realidad. Lo sitúa en un modesto hidalgo loco que va a descalabrarse contra la mediocridad, la bajeza moral al uso y la ramplonería, a través del ama, la sobrina, el cura, el barbero, los venteros y los mozos de partido. Don Ramón, da un paso más allá, no será un hidalgo el captador del ideal, será la nieta de una ventera. Con ello se ha descendido en la escala de la valoración mundana. Produciéndose una interiorización. Don Quijote ve su ideal fuera, quiere corregir el mundo. Mari-Justina, la nieta de la ventera, tiene su ilusión en su intimidad. Al mundo lo ha transformado, idealizando al viejo, achacoso y prosaico Rey, como don Quijote, su antepasado desde un punto de vista mental, había recreado a Aldonza Lorenzo, convirtiéndola en Dulcinea del Toboso. El manco de

Lepanto cree que hay que elevar y reestructurar a aquella famosa campesina. El manco de la bohemia -pues como se sabe Valle-Inclán perdió su brazo a causa de un botellazo- cree que lo que hay que rehacer, cargándola de poesía e idealismo, son las capas superiores de la sociedad; en este caso, el viejo y caricaturesco Rey. La presencia cervantina es constante en todas sus creaciones, en la presente basta ver el reparto:

“Personajes de la farsa. Mari-Justina. La ventera. Maese Lotario. El caballero del Verde Gabán. El caballero de Seingalt. Y Musarelo, su escudero. Nuestro señor el Rey. Don Facundo, ministro y guardasellos. Otro escudero. Altisidora, menina. Don Bartolo, capellán real. El duque de Nebreda. La dama del manto. Pastorela de damas y galanes. Ronda de corchetes. Tropa de cuarilleros”. Como es notorio se entrecruzan con personajes de **El ingenioso hidalgo** los caballeros, los escuderos, las venteras, los pastores... Y, en forma concreta, El caballero del Verde Gabán y Altisidora. Siendo familiares Maese Lotario y Maese Pedro. Tanto en la acción quijotesca como en la de esta farsa es esencial el desarrollo en ventas. En la acotación que Valle-Inclán realiza en endecasílabos, para describir la escena, se declara paladinamente. En ella aparece ya Castilla, la Castilla del 98 y la Castilla de Cervantes, que en realidad se interfieren:

***“Sobre la cruz de dos caminos llanos
y amarillentos, una venta clásica:
Cosarios, labradores, estudiantes
sestean por las cuadras y pajares.
Entre los sayos de estameña parda
cantan verdes y granas pastoriles.
El patio de la venta es humanista
y picaresco, con sabor de aulas
y sabor popular de los caminos:
Tiene un vaho de letras del Quijote.
El cielo, azul, las barbas amarillas,
y al hablar refranero: Las Castillas”.***

Goy de Silva, y algunos otros modernistas, al usar un determinado mundo convencional, se limitaban a plasmarlo como un recurso externo, pero lo verdaderamente esencial de esa elevación estilística, de ese afán de renovación, de ser modernos, está en la transportación que hace don Ramón pasando de la tópica princesa a la popular Mari-Justina. Rubén Darío también lo había hecho; solamente que, en vez de surgir en sus creaciones poéticas, lo gozaba en su vida cotidiana, con la rústica y original Francisca Sánchez, a la que alguien, con humor y admiración, la llamaba la princesa Paca. En la farsa presente va a ser Mari-Justina la que va a utilizar un lenguaje elevado, frente al vulgar y chocarrero del Rey y de los cortesanos. La obra empieza con el cantar de la muchacha, que hemos recogido, sobre el que ella llama Rey-Serafín. Recuérdese la diferente descripción en la novela cervantina de Dulcinea por Sancho y don Quijote. En esta obra serán Mari-Justina y su abuela las que no coincidan en su apreciación sobre el monarca:

*"Mari-Justina.- Señor Rey, cadenas de amor me prendió.
Cazando en el soto, le vide más bello
que la rosa, rosa del alba de mayo.
La verde montera y el rubio cabello
eran un alegre trino sobre el sayo.*

*La ventera.- Te cegó los ojos ensueño de moza
casquivana. Un paje le lleva la mula,
y lo más del tiempo camina en carroza
Señor Rey. Sus años ya no disimula.*

Mari-Justina.-Portaba en el puño un blanco milano.

La ventera.-¿No has visto que era caduco varón?"

Maese Lotario, que es un farandulero poeta, comprende a Mari-Justina. En su niñez también vivió, en formas directas, ilusiones en múltiples y entusiastas experiencias:

"Maese Lotario.- Sé la tristeza de tu sonrisa:

*Cuando era niño también amé
nueve princesas sobre la brisa,
y nueve bocas juntas besé.*

Mari-Justina.-¡Las nueve amaste!

*Maese Lotario.- ¿Sobre mi cuna
no murmuraron igual canción?
¿No se inclinaron bajo la Luna
con una misma genuflexión?"*

Si don Quijote se enloquecía con los libros de caballería y con los romances de tipo heroico, Mari-Justina va a perder el seso por su aficción hacia los cuentos y los romances amorosos. Así como al Caballero de la Triste Figura le quemaron su colección de textos, la ventera cree necesario hacer lo mismo con los que seducen a su nieta:

"La ventera.- [...]

*Tienen las niñas perdido el seso
por esos cuentos de enamorados.
Tales romances, en un proceso
debieran todos de ser quemados.
No hay melecina para la murria
como el estilo de carceleras
que, acompañados de la bandurria,
el Tempranillo sacó en galeras".*

El Rey chepudo, del que previamente hemos transcrito su descripción, se presenta ante el público, para mayor contraste, precedido de un coro de nobles, disfrazados de pastores, en pleno ambiente modernista caricaturesco. Contraponiéndose el lirismo del coro con el habla vulgar del monarca:

*"Coro.- Mayo garrido, mayo zagal,
dame las rosas de tu sayal.
Mayo garrido
nieto florido,
de marzo llovido,
dame las flores de tu vestido.
Mayo gentil,
hijo de abril,
nieto del mes
que cuenta tres.*

[...]

*El Rey.-Cese el baile, y acuda maese el titiritero
a presencia del Rey.*

Maese Lotario.- ¡Majestad!

El Rey.-¡Majadero!

[...]

*Con un cordel al cuello bailarás la chacona
por tus coplas de mofa para mi Real Persona".*

Nadie cree que la niña se enamorara del Rey, ni siquiera éste, y piensan que es invención del divertido juglar Maese Lotario, que quiere mofarse de la real persona. Sigue el paralelo, contrastado, con don Quijote y Dulcinea:

"Maese Lotario.- Mis pecadoras coplas no son de mofa.

[...]

*Por el amor de aquella
que amándote se apaga como el alba una estrella.
La niña que una tarde, viéndose pasar de caza,
quedó enferma de amores.*

El Rey.- ¡Es loca esa rapaza!

¿Una niña tan loca es posible que exista?

O está mal del cerebro, o está mal de la vista.

¿Esa desventurada dónde tiene su nido?

Maese Lotario.- Señor, en una venta.

El Rey.- ¡Y sueña en tanto ruido!

Todo es inverosímil en tu cuento.

Maese Lotario.- Señor,

son siempre inverosímiles las historias de amor".

Valle-Inclán transmite, sirviéndose de festivos medios literarios, aspectos de la vida real. El Rey se decide a ir, disfrazado, a ver a la muchacha sobre la que Maese Lotario había construido líricos poemas. La niña no reconoce al ilustre personaje, e incluso se ríe de él, cuando lo ve de incógnito en la venta de su abuela.

El Rey.- ¿Parece que la niña está enferma?

La ventera.- ¡Averías!

*¡Suspiros con suspiros! ¡Y que se va por días!
Y aquí me quedo sola sin ningún valimiento.
Muérese consumida de un loco pensamiento
¡Se enamoró del Rey!*

El Rey.- Pues no te aplaudo el gusto.

Hija mía. ¿Me ves? ¡Pues ves al Rey!

La ventera.- ¡Qué susto!

Desaparta las manos, no hagas la cucamona.

¡Mírale si no tiene cara de pelucona!

*¡Vaya con el abuelo, qué alegre humor cuentos
él tiene!*

Mari-Justina.- ¡Abuela, hay que ocultarle en los pajares!

[...]

Maese Lotario.- Mari-Justina, el Rey.

Mari-Justina.- ¡No hagas del viejo mofa!"

La juvenil enamorada llora al darse cuenta de que aquel viejo grotesco que está en la ventana es realmente el rey, por el que sentía profunda pasión. Ello hace que vuelva al sentido común, como le sucedió a don Quijote, cuando al final de su vida, se dio cuenta de su error y también recuperó la razón:

*"La ventera.- ¡Santo Dios, que es el Rey! Un connotado
yo le sacaba con las peluconas.*

*Así pidió del vino regalado
y del pernil. ¡A bien, tales personas!*

Mari-Justina.- ¡La triste luz de la razón me llega!

El Rey.- ¡Ya no soy nuevo Adonis a tus ojos?

*Mari-Justina.- Perdonad, Señor Rey, si estuve ciega
de vuestra luz. ¡Me muero de sonrojos!"*

El Rey se siente profundamente emocionado, tanto del equivocado enamoramiento de la muchachilla, como del lírico cantar del juglar. Ello le lleva a licenciar de sus servicios a los cortesanos incapacitados de creer en sus posibilidades románticas y designa consejero suyo al poeta:

"El Rey.- Alza, Lotario. Tú mi consejero has de ser.

[...]

¡Tú eres capaz de hacer un Romancero?

Maese Lotario.- Y un héroe para él.

El Rey.- ¡Perfectamente!

*Por tu canción, Lotario, en mi reinado,
una flor ideal dio su perfume.*

Voló una mariposa del legado

glorioso, que en polilla se consume.

*quiero trocar por normas de poesía
los chabacanos ritos leguleyos,
sólo es buena a reinar la fantasía,
y está mi reina en manos de plebeyos”.*

Detrás de toda la caricatura en la acción de los distintos personajes se apunta la lección final. La necesidad de la poesía en la política, la necesidad de actuar con ideales. La ventera, la voz del pueblo, da la nota final, marcando la crítica de los políticos que pretenden aprovecharse del poder para su propio medro:

*“La ventera.- Señor, este coplero perdulario,
lo hará mejor que tantos chupatintas”.*

Me he fijado con detenimiento en esta obra porque ha sido representada en la actualidad -en 1986- en el teatro Progreso de Madrid, por la compañía que dirige Juan Pedro de Aguilar, concertada con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música -Ministerio de Cultura. El día que asistí a la representación -el 24 de octubre- el público mayoritario estaba constituido por jóvenes estudiantes, que siguieron el montaje funcional con bastante entusiasmo. Haciéndoles reír el pintoresco vocabulario de “compadre”, “pitanza”, “cucamona”, “rechupete”, “cara de pelucona”, etc. y llegando a aplaudir al escuchar frases como:

*“Don Facundo.- ¡No lleva pocas cosas entre cejas el Rey!
Tiene el Reino revuelto de cabo, con la ley
que le ordena al verdugo calzones de bragueta.
Modo de que ninguno los lleve.*

La ventera.- ¡Ley discreta!”.

Los personajes más grotescos actuaban en formas de muñecos de tamaño humano, movidos por actores que se situaban detrás de ellos y, al hablar, les hacían mover los labios y los brazos, paseándolos pomposamente. Con este recurso actuaban el Rey, don Facundo, don Bartolo y el Caballero de Seingalt. Este último habla en italiano, como su criado Musarelo. Valle-Inclán utiliza a los tipos grotescos como caricaturas de señores con los que se sentía distante. Según Guillermo Díaz Plaja “El personaje Don Facundo, al que por su condición colérica se le llama Don Furibundo, y al que caricaturiza como perseguidor del galicismo, obseso de la gramática y enemigo de los nuevos modos poéticos es, probablemente, una caricatura de Casares, aunque algunos rasgos de erudición cervantina hagan pensar en Rodríguez Marín o en Agustín González de Amezua”. Manuel Bermejo Marcos también recoge esta cita, e insiste en la identificación con Julio Casares. Por otra parte Antonio Risco, Díaz Plaja y Bermejo ven en Maese Lotario una encarnación del propio autor. Lo cual reafirma la teatralidad vital de Valle-Inclán en sus creaciones.

En la segunda obra de la trilogía que venimos comentando, en la **Farsa infantil de la cabeza del dragón**, se pinta, aparentemente, un mundo de cuentos de niños impregnado de recursos modernistas. Tres veces la pelota rebotea hasta la prisión,

sin que los muchachos pueden recuperarla. El duende, que se encuentra allí, se la devuelve, pidiéndoles promesa de que lo liberan. Sólo lo hace el príncipe Verdemar. Lo cual provoca la cólera de su padre, viéndose obligado a huir. Posteriormente, ayudado por el duende, libera a una princesa de un dragón, casándose con ella. El ambiente modernista de la obra, como hemos apuntado, es aparente. En efecto, si nos fijamos, por ejemplo, en el reparto, encontramos varios príncipes, como en algunas obras del momento se creaban series de princesas numeradas. Pero si lo hacemos con cuidado, y prestamos oído a la sonoridad, apreciaremos que algunos nombres están cargados fonéticamente de humor, enriqueciendo con comicidad su expresión. Basta leer el reparto en alta voz:

“Personajes de la farsa. La señora Infantina. El príncipe Verdemar. El duende. El príncipe Ajonjolí. El príncipe Pompón. El gran Rey Manguacián. Señora Reina. El primer ministro. Un ventero. Un bufón. Una Maritomes. Un ciego. Un bravo. La Geroma. El general Pierabrás. Un pregonero. El Rey Micemicón. El maestro de ceremonias. Una duquesa y un chambolán. Coro de damas y galanes”. En esta **Farsa infantil** se recurre al valor que adquiere la fonética entre los niños, por la gran sensibilidad de sus oídos. La descripción del decorado -y su concepción- se acopla con el ambiente de los cuentos, enriquecido por notas irónicas que frenan el posible empalago:

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

Al juego trivial que se va desarrollando en la escena se une una conversación desenfadada de los tres principitos que se están divirtiendo, en la cual, nuevamente, surgen trazos duros para unjuiciar a los políticos:

“El príncipe Pompón.-[...] El aire, el humo y el vacío son los tres elementos en que viven más a gusto los sabios.

El príncipe Ajonjolí.-¡Bien dice el Príncipe Pompón! ¿No vemos el Primer Ministro del Rey nuestro padre? ¡Unos dicen que tiene la cabeza llena de humo! ¡Otros, que de aire! ¡Y otros, que vacía!”

Entre juegos y burlas, se plantea la forma de actuar en la vida los seres humanos. Sencillamente éstos, sin añadidos. De los tres príncipes, dos faltan a sus palabras, alegando su condición. El ser superiores en la sociedad, les sirve para engañar, para abusar de sus privilegios. Solo el príncipe Verdemar se comporta correctamente, cumpliendo lo que promete a costa de su bienestar y de su vida. Enlaza así con nuestra tradición heroica. El personaje de segunda nobleza aparece presentado en forma superior de los que le preceden. Como en el caso del Cid, valorado poéticamente muy por encima de Alfonso VI:

“El duende.-Os vuelvo vuestras promesas reales que os servirán mejor que la pelota. ¡Son más huecas y más livianas!

El príncipe Verdemar.-Duende, dame la pelota, y cumpliré como hombre debien, como caballero y como Príncipe”.

Se puede apreciar que se antepone el “hombre de bien” al “caballero”, y éste, al “Príncipe”. Sus hermanos tienen miedo a adquirir responsabilidad. Les falta sentido de compañerismo. En este caso, sentido fraternal, para compartir el peligro. Otro aspecto interesante de la obra es la crítica contra la rutina, el reglamentarismo burocrático y el protocolo vacío. Punto de vista que se señala cuando llevan a la Infanta para que se la coma el dragón. El maestro de ceremonia actúa estúpidamente preocupado por que se cumpla con rigidez los vacíos requisitos establecidos. Debemos precisar que **La cabeza del dragón** está estructurada como un intermedio, un descanso, entre las otras dos creaciones caricaturescas que componen el **Tablado de marionetas**. Es, realmente, una farsa infantil, como dice su autor, y no un esperpento, como lo son la primera y, aún más interesantemente, la tercera. **Farsa infantil** en la que se intenta hablar a los niños en su lenguaje vivo, sin caer en una total vaciedad, como ocurre, a veces, en otros casos.

El esperpento, como el propio Valle-Inclán explica -y todo el mundo sabe- es una formación de la realidad, inspirado en lo que se hacía en una barraca de feria, en la cual se desfiguraban las imágenes en una colección cóncavos, haciéndolas caricaturescas. **En la Farsa y licencia de la Reina castiza**, el espejo cóncavo lo ha colocado el autor frente a una situación histórica, la España de Isabel II y su corte. En realidad los hechos en ella aludidos son un pretexto para exponer sus propias ideas. Sirven de cierre del **Tablado de marionetas para educación de príncipes**. Es la gran traca. La traca final. Su postura se ha extremado. La historia es solo un apoyo externo. Lo que a él lo preocupa es la fuerza de la ilusión y de la fantasía por encima de la realidad. Isabel II y sus cortesanos están intensamente caricaturizados para resaltar sus sentimientos íntimos. Incluso las ideologías políticas externas son utilizadas como recursos de oposición. El carlismo de Valle-Inclán está en función de la imposibilidad de su realización en aquel momento. En los últimos años de su vida, durante la segunda República, mostraba, con igual juego, gran admiración por la Unión Soviética.

La historia era utilizada por otros autores, como Eduardo Marquina, generalmente, en forma positiva. A pesar de que se manejen circunstancias difíciles, como **En Flandes se ha puesto el sol**, de dicho escritor. Don Ramón se servirá de ella en forma intensamente negativa. Frente a la exaltación embellecedora se inserta la denigración caricaturesca. El sentido popular del comportamiento habitual de la Reina podía pesar tanto en el haber como en el deber de su auténtica figura. A su gestador escénico le interesaba hacer el proceso del siglo XIX español, razón que le lleva a tomar partido adverso contra la soberana. Otros autores del 98 utilizan situaciones paralelas. Azorín en **La guerrilla** se fijaba en la guerra de la Independencia; los Machados recurren a la época absolutista de Fernando VII en **La duquesa de Benamejía**; Valle-Inclán maneja en la obra que estudiamos la incorporación del liberalismo durante el reinado de Isabel II. Ante un desastre se procura siempre de encontrar a un responsable. Los hombres del 98, al examinar aquella

España que había liquidado su Imperio, y que atravesaba por períodos difíciles la búsqueda de su autenticidad, iniciaron una causa general. Benito Pérez Galdós había hecho algo parecido en sus creaciones literarias, partiendo de su presente se fue metiendo, por el camino de la historia, en un continuado retroceso. Este sistema legítimo puede correr ciertos peligros de desviaciones de befas. El propio don Ramón lo reconoce, al sintetizar su obra:

“Apostillón: Corte isabelina.

Befa septembrina.

Farsa de muñecos.

Maliciosos ecos

de los semanarios

Revolucionarios

La gorda, la flaca y Gil Blas.

Mi musa moderna

Enarca la pierna

Se cimbra, se ondula,

Se comba, se achula

Con el ringorrango

Rítmico del tango

Y recoge la falda detrás”.

El tema central de la farsa se apoya en unas cartas indiscretas de la Reina Castiza y un chantaje que realiza el Rey Consorte. La figura de Isabel II se puede, acaso, casi salvar por el exceso de la caricatura. Esta llega a tener un valor en sí misma, al margen del modelo que la personaliza.

La lección que quiso darnos Valle-Inclán con su **Tablado de marionetas** fue, a través del proceso de formador de la realidad, una búsqueda, para el público y para él mismo, de ilusiones e ideales que puedan hacer soportable la vida. De las tres otras la más conseguida sea, acaso, la primera, la **Farsa italiana de la enamorada del Rey**. En la segunda, **La cabeza del dragón**, la estilización pesa más que la deformación. En la tercera, **La reina castiza**, ocurre al contrario. Si fray Bartolomé de Las Casas fue duro con la colonización de América, en el período de nuestra grandeza pública, y Valle-Inclán con la política, en nuestra decadencia, ambos afirman, a través de sus escritos y de su vida, el espíritu hipercrítico de muchos españoles con nuestras propias actuaciones. Siempre es más salvador y sano la exigencia exagerada que la complacencia bobalicona. Cuando en un país todos a una están de acuerdo para cantar sus perfecciones, desconfiad “algo está podrido en Dinamarca”. Don Ramón empezó en sus creaciones huyendo de la realidad por la estilización y terminó fuera de ella por la caricatura. Pero entonces y después siempre se movió dentro del arte y, a través de él, en la vida, en su propia vida.

Manuel Sito Alba

Universidad Nacional de

Educación a Distancia. Madrid

Notas

- ¹ Gregorio Martínez Sierra, "Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra", en **ABC**, 7 de diciembre de 1928.
- ² Robert Lima, "Farsa, Esperpento and Death: Valle-Inclán's Terminal Grimaces", en **Revista de 3 Estudios Hispánicos**, The University of Alabama Press, t. XVII, No. 1. enero de 1983.
- ³ Manuel Sito Alba, "El mimema, unidad primaria de la teatralidad", en **Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, (Venecia del 25 al 30 de agosto de 1989), Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 971-978.
- ⁴ Juan Antonio Hormigón, **Valle-Inclán. Cronología y documentos**, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 29, 17 y 18.
- ⁵ Idem, pp. 9 y 11.
- ⁶ Idem, p. 101.
- ⁷ Idem, p. 13.
- ⁸ Ramón del Valle-Inclán, "Autobiografía", en *Revista Alma Española*, 27 de diciembre de 1903. Recogida por J. A. Hormigón, *op. cit.* pp. 21 y 22.
- ⁹ J. A. Hormigón, *op. cit.*, p. 13.
- ¹⁰ Idem, p. 16.
- ¹¹ Idem, p. 25 y 26.
- ¹² Idem, p. 33.
- ¹³ Manuel Sito Alba, "The Commedia dell Arte: Key to the course of **Don Quijote**", en **The Theatre Annual**, vol. XXXVII, 1982, pp. 1-13. Idem, "La 'comemdia dell'arte', clave esencial de la gestación del **Quijote**", en **Paesi Mediterranei e America Latina**, Roma, Centro di Studi Americanistici America in Italia, 1982, pp. 157-176. Idem, "Don Quijote, personaje teatral hispano-italiano: de Ganassa a Scaparre", en **Homenaje a José Antonio Maravall**, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, pp. 395-403.
- ¹⁴ J. A. Hormigón, *op. cit.*, p. 44.
- ¹⁵ Manuel Bermejo Marcos, **Valle-Inclán: Introducción a su obra**, Madrid, Anaya, 1971, pp. 199-208.
- ¹⁶ Alonso Zamora Vicente, en "Prólogo" a Ramón del Valle-Inclán, **Luces de bohemia**, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. XXXIII-XLII.
- ¹⁷ Julio Casares, **Crítica profana**, Madrid, Ed. Colonial, 1916 y Espasa-Calpe, 1964, 3ra. edición, pp. 13 y 16.
- ¹⁸ Don Juan Manuel, **El conde Lucanor**, edic. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, p. 54.

¹⁹ Guillermo Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965, p. 78.

²⁰ Manuel Bermejo Blanco, *op. cit.*, p. 184.

²¹ Manuel Bermejo Blanco, *op. cit.*, pp. 184 y 185. Guillermo Díaz Plaja, *op. cit.*, p. 130 y Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1966, p. 90.

² Robert Lina, "Para Espinosa and Dostoevsky: Valle-Inclán's Terminal Grammae," en *Revista de Estudios Hispánicos*, The University of Alabama Press, LXXII, No. 1, enero de 1987.

³ Manuel Zito Albi, "El mínimo, unidad primaria de la realidad," en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Vanderbilt, 23-30 de agosto de 1989), Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 971-978.

⁴ Juan Antonio Homigón, *Valle-Inclán. Cronología y documentos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 29, 17 y 18.

La gorda, la flaca y Gil Blas.

⁵ *Idem*, pp. 9 y 11.

Mi musa moderna

⁶ *Idem*, p. 101.

Se cimbra, se ondula,

⁷ *Idem*, p. 13.

Se comba, se achula

⁸ Ramón del Valle-Inclán, "Autobiografía," en *Revista de Estudios Hispánicos*, 27 de diciembre de 1903. Recogida por J. A. Homigón, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

Y recoge la falda

El tema central de la farsa se apoya en unas cartas iniciales de Isabel II y un chantaje que realiza el Rey Consorte. La figura de Isabel II se puede casi salvar por el exceso de la caricatura. Esta llega a tener un valor al margen del modelo que la personaliza.

La lección que quiso darnos Valle-Inclán con su *Tablado de marionetas* a través del proceso de deformación de la realidad, una búsqueda por el mismo de ilusiones e ideales que quedan muy lejos de la realidad. El tema central de la farsa se apoya en unas cartas iniciales de Isabel II y un chantaje que realiza el Rey Consorte. La figura de Isabel II se puede casi salvar por el exceso de la caricatura. Esta llega a tener un valor al margen del modelo que la personaliza.

⁹ Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, edic. de José Manuel Risco, Madrid, Castalia, 1989, p. 13 y 16.