

La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo

Juan Pablo HERAS GONZÁLEZ

Universidad Complutense
juanpabloheras@hotmail.com

RESUMEN

El artículo ofrece una visión cronológica de la recuperación para la escena española de la obra de Ramón del Valle-Inclán, autor que, pese a alcanzar un considerable prestigio literario, no triunfó en el teatro de su tiempo y que, por una serie de motivos tanto estéticos como políticos, no fue considerado para su puesta en escena hasta pasada la mitad del siglo XX. Mediante el análisis de la recepción crítica de estos montajes, tanto en periódicos como en revistas especializadas, el artículo indaga en las causas de este retraso y evalúa de qué modo la consideración de la obra de Valle está íntimamente ligada a la evolución ideológica del mundo cultural y teatral español. Se ofrece además un listado de breves fichas técnicas de las principales puestas en escena de las obras del repertorio de Valle-Inclán desde 1950 a 1975.

Palabras clave: Valle-Inclán, Escena, Teatro, Recepción crítica, Franquismo.

ABSTRACT

The article offers a chronological vision of the recovery of the Spanish stage of Ramon dell Valle-Inclan's work, an author who, though he achieved considerable literary prestige, was not successful in the theatres of his era and that, for a variety of reasons both aesthetic and political was not a candidate for stagings until the mid-20th century. Through analysis of the critical reception of these stagings, as much in newspapers as in specialised magazines, the article delves into the causes of this delay and evaluates in what manner an approach to Valle-Inclan's work is closely tied to the ideological evolution of the spanish cultural and theatrical milieu. Furthermore, it offers a list of short technical documents of the primary stagings of the plays done by the Valle-Inclan repertory from 1950 to 1975.

Key Words: Valle-Inclan, stage, theatre, critical reception, franquism.

Siguiendo un orden cronológico, considero que podemos encontrar tres etapas en la recuperación escénica de Valle-Inclán, marcando como goznes dos hitos fundamentales: el montaje de *Divinas palabras* por José Tamayo en 1961 y el centenario de Valle-Inclán en 1966. El periodo se cierra, más que con la muerte de Franco, con la representación de *Lucas de bohemia*, de nuevo con José Tamayo como director, en 1971. Es en ese momento cuando se puede dar por culminado el proceso iniciado con unos tímidos escauceos en teatros de cámara en 1950 por Fernando Fernán-Gómez y Alfonso Paso.

Me he centrado sobre todo en la recepción crítica, testimonio histórico de que la progresiva aceptación de Valle-Inclán como autor teatral era, más que imposible, imprescindible. *ABC* y *Ya* son las referencias fundamentales, por ser dos de los diarios de mayor tirada en la época, pero no se desdeñan en ningún caso otros puntos de vista. A partir de esas críticas, trato de reconstruir la predisposición existente en cada momento hacia Valle-Inclán en la intelectualidad y el mundo teatral español.

Incluyo un último apartado con las representaciones de obras de Valle-Inclán que he podido documentar en este período.

1. 1939-1961: LOS PIONEROS

Este apartado podría reducirse sencillamente al período 1950-1961: en los primeros once años de dictadura no he encontrado testimonio alguno de representaciones de obras de Valle-Inclán. La España del hambre de la década de 1940 se arrastraba también por una penuria cultural que no dejaba sitio a la experimentación teatral. El teatro del momento se caracteriza por el consabido evasiónismo o por la exaltación triunfante de los valores del régimen. Ese conservadurismo teatral mantiene a Valle en la atrofia escénica que ya sufrió en vida, ahogado en la estética única del «benaventismo», predominante por lo menos hasta los 50, y al que hay que referirse como modelo indiscutible de «teatralidad»:

El patinazo de la crítica tradicional ante Valle-Inclán resulta (...) grotesco y aparatoso. Entre la negación del teatro de Valle y la general admiración que hoy sienten las nuevas generaciones por este autor, hay una distancia que se presta a muy sabrosas consideraciones. No sólo sus contemporáneos conservadores, sino incluso muchos de los progresistas le negaron a Valle la condición de autor dramático. (...) Todos lo juzgaron desde el «benaventismo» y dedujeron que la estructura de sus obras era evidentemente antiteatral. La pluralidad de escenarios, las acotaciones irrealizables, la multiplicidad de acciones, la imagen colectiva propuesta, el descuido psicológico, la violencia verbal y física, el no darle al espectador cartas que el personaje ignora, y otras cosas del mismo orden decidieron la «condena teatral» de Valle. Nadie pareció formularse algo que hoy resulta muy evidente: ¿Cómo hubiera podido Valle expresar su imagen del mundo a través de las estructuras teatrales del benaventismo? (...) El pensamiento valleinclanesco se inscribe claramente en la crisis del liberalismo decimonónico y de la cultura burguesa. Pues bien: ha bastado que en todo el Occidente se hayan producido sentimientos socioculturales del mismo signo para que, en diversos lugares, hayan aparecido autores cuya investigación formal se aproxima a la de don Ramón. (...) El antipatrioterismo de Valle, la conciencia de su entorno esperpéntico, la visión «total» que tiene de sus personajes, (...) su tensión entre la socialización y el absurdo, constituyen un fondo al que es necesario encontrar una forma totalmente distinta a la del benaventismo, nacido para expresar lo contrario.¹

¹ J. Monleón (1971), pp. 144-145.

Estas palabras de José Monleón son del año 1971, cuando Valle ya ha sido perfectamente asimilado tanto por la crítica como por los hombres de teatro. A falta de una consideración crítica más rigurosa sobre su obra, prevalece ya su consideración de precedente recuperado de la vanguardia escénica de la postguerra europea y del teatro del momento. El período que nos ocupa ahora, más cercano a los prejuicios sobre la antiteatralidad de Valle que a su potencia renovadora, supone sin embargo la incubación de un nuevo punto de vista sobre su teatro, y los primeros intentos, tímidos pero progresivamente frecuentes, de recuperarlo para la escena.

Hay que esperar hasta 1950 para encontrar el primer montaje documentado de una obra de Valle-Inclán en España desde la guerra civil. Y, en cierto modo, no se trata de un estreno *en* España. Se trata de la representación de *El yermo de las almas*, el 6 de febrero de 1950, en el Instituto de Cultura Italiana, en Madrid, dirigida por Fernando Fernán-Gómez y Francisco Tomás Comes. Allí funcionó, desde 1949 a 1954 un pequeño «teatro íntimo», que gozaba de libertad frente a la censura. Veamos un testimonio del propio Fernán-Gómez:

Hicimos esa obra porque nos parecía fácil, eran pocos personajes, una comedia de fondo antirreligioso que era lo que daba cierto interés. Pensamos que nosotros sí podíamos representarla porque no teníamos censura ya que gozábamos de «extraterritorialidad». No teníamos ninguna censura, ni siquiera la que en aquel momento había en Italia, que era, por supuesto, menos estricta que la española.²

Se trata de un montaje de escasa repercusión pública, pero que merece ser destacado no tanto por su anecdótico carácter de pionero sino por la calidad de los componentes de la compañía: Fernán-Gómez, María Luisa Ponte, Maruja Asquerino; actores que eran o serían después de primera fila. También llama la atención el aspecto de la obra que les motiva a emprender el montaje: «fondo antirreligioso». Nos interesa la mención por lo que tiene de precedente en la futura visión crítica que predominará sobre Valle-Inclán: la asociación, quizá algo abusiva, de su figura con los movimientos progresistas defenestrados por la guerra y a los que se adscribían solapadamente una parte de la intelectualidad y el mundo artístico del momento, que iría creciendo con el declive del régimen. Éste es un caso muy temprano de ideologización por la izquierda del teatro de Valle, causa a la que la crítica conservadora tampoco era indiferente, como veremos más adelante en la crítica al montaje de *Los cuernos de don Friolera* de 1958.

No hay críticas del montaje de Fernán-Gómez. Sí las encontramos, aunque breves, de la versión de *Ligazón* que dirige Alfonso Paso en marzo de 1950. Su estreno junto con *Ardele*, de Anouilh, celebra la inauguración del Teatro de cámara «El duende», en Madrid. Las críticas, breves en todo caso, y a tono con la austeridad general de la prensa de la época, prestan algo más de atención al montaje de Anouilh, dirigido por José Luis Alonso. Las menciones a Valle son elogiosas, síntomas de que empieza a apreciarse el valor de Valle como autor dramático y de que se mantiene su nunca perdido prestigio literario:

² D. Galán (1997), p. 123.

Excelentes decorados y figurines y una inteligente dirección de Alfonso Paso, los actores interpretaron impecablemente este retablo valleinclanesco. (...) El público premió *Ligazón* y *Ardele* con resonantes ovaciones.³

Comenzó el espectáculo con *Ligazón*, drama de Valle-Inclán, en el que se acusa ese propósito de dureza, de sequedad, de rapidez en la acción que se sobrepone a la motivación clásica en el maestro.⁴

Hasta 1954 no volvemos a ver a Valle-Inclán sobre las tablas. Esta vez es a cargo de una modesta pero empeñada compañía universitaria, el Teatro de Cámara de Sevilla, dirigido por Bernardo Víctor Carande. Supone el primer ejemplo de la importantísima aportación del teatro universitario para la restauración de nuestro autor. La compañía acude a los textos de Valle-Inclán —*La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* serán los elegidos— por su sólido prestigio literario:

La empresa y la esperanza eran de tal magnitud, que no podía iniciarse el nuevo camino con una obra elegida al azar, [sino con] una creación en la que se buscaran más los efectos de la jerarquía. Y así, con un acierto total, fueron elegidas (...) dos muestras originales, bellas, plenamente dramáticas, de uno de los mejores y más ignorados escritores teatrales contemporáneos.⁵

En 1958 la recuperación de Valle sube un peldaño con el estreno de *Los cuernos de don Friolera* en el Teatro de la Comedia de Madrid, con dirección de Juan José Alonso Millán a cargo del TEU de Madrid. El montaje hizo gira y a su paso por Murcia dejó como rastro un curiosísimo y a la vez terrible testimonio crítico que revela la deformada imagen que la crítica, al menos en medios provincianos, tenía por aquel entonces del teatro de Valle-Inclán y, por extensión, de todo el teatro contemporáneo:

Unos grupos de teatro universitario forasteros, pero españoles, (...) han ofrecido uno de los más lamentables espectáculos que hayamos presenciado en varios años. (...) Ni por las obras elegidas, ni por el fin de las representaciones por el público a que se destinaba y que merecía un mayor respeto, se debieron presentar estos auténticos y reales esperpentos. Que no podemos admitir que lo sean, ni por lo más remoto, con caricatura o sin ella, «lo más profundo y popular del iberismo», «las esencias inmovibles de la raza», como con una lastimosa ligereza escribió ayer alguien en letras de molde. ¡Qué dolor tan hondo que esto lo digamos todavía 20 años después del cambio radical de España, el cambio que don Ramón de Valle-Inclán y compañía se esforzaron en evitar! Pero es que nos duele que sean nuestros universitarios quienes echen en su bagaje artístico y formativo esta clase de obras. (...) Se trata de unas obras planteadas, proseguidas y resueltas, si es que lo están, dentro de una concepción, en un ambiente, con un ropaje externo de vicio, de desorden, de desequilibrio, de morbosidad. (...) Pero sobre todo es eso: antiformativo, antieducador. En el fondo,

³ Alfredo Marquerie, *ABC*, 7-III-1950.

⁴ Jorge de la Cueva, *Ya*, 8-III-1950.

⁵ G. S. Pérez Delgado (1954), p. 29.

la tragedia está en que estos muchachos y estas muchachas —nuestras hijas, nuestras hermanas, nuestras novias— cuando están ultimando su formación humana, (...) de la elección de compañero para el viaje y la misión de la vida (...), se presten a hacer, con el mayor verismo posible, el papel de una prostituta. No creemos que las grandes mujeres que hemos conocido en nuestra historia (...) hayan necesitado nunca (...) interpretar el papel de ramera pública sobre unas tablas, con estupendo verismo, en pasión, en gesto y en vestuario, ante cientos de espectadores (...). Ellas, ingenuas cuando se creen que se han emancipado de las ligaduras de la mujer antigua; como si por eso hubiesen dejado de ser mujeres con una personalidad y una misión inmutable (...). No creemos que nadie pueda tacharnos de antivanguardistas ni de nada parecido. Pero, ¿desde cuándo el vanguardismo y el progreso y los avances de la humanidad se han hecho apoyándose en el vicio? Y ¿es que por vanguardismo vamos a resucitar ahora a Valle-Inclán —y a este Valle-Inclán precisamente? ¿Es que podemos admitir el volver de nuevo a una época y a una situación política, y (...) a volver a los insultos a instituciones tan fundamentales como, por ejemplo, el Ejército? Creemos que estos vanguardistas vienen con demasiado retraso. No es esta política de la España de Valle-Inclán lo que necesita nuestra España de hoy ni nuestra Europa.⁶

Vemos de nuevo la constante ideologización de la figura de Valle-Inclán. Se le agrupa aquí con el bando de los derrotados en la Guerra Civil y se le enfoca desde la prepotencia de los vencedores. No obstante, el autor anónimo del texto no puede escaparse del aprecio unánime que la crítica literaria llevaba dando a Valle, y se ve obligado justificar que es el Valle de los esperpentos («este Valle-Inclán») el que rechaza expresamente. Tampoco puede eludir, y eso es lo más sorprendente, el prestigio que parece haber alcanzado definitivamente la palabra «vanguardia». El autor elude con una firmeza inusitada la acusación de «antivanguardista», lo que prueba que los movimientos de vanguardia han alcanzado ya en 1958 una pátina de alta consideración incluso desde los presupuestos de una cultura oficial que a primera vista podría parecer de orden contrario⁷. Quizá esto nos indique que el teatro español de posguerra vuelve a estar preparado para los movimientos de vanguardia. Pesa sin embargo el lastre de una esquizofrénica división entre ética y estética.

Del artículo cabe reseñar fragmentos que hoy resultan francamente jocosos, como «estos auténticos y reales esperpentos», aplicando el término genérico valleinclanesco ¡como insulto!, y el «estupendo verismo, en pasión, en gesto y en vestuario», que escandaliza al crítico y que para nosotros es el mejor testimonio posible de que los actrices del montaje cumplieron solventemente con su trabajo.

Adentrándonos ya en la década de los 60, nos encontramos con un nuevo montaje de *Ligazón*, esta vez en un escenario mucho más importante, nada menos que el Teatro Español, y a cargo de una compañía francesa⁸, el Conservatorio de París.

⁶ Reseña anónima de *La Verdad de Murcia*, en 1959, citada en J.A. Hormigón (1986), pp. 71-73.

⁷ Aunque no debemos olvidar las conexiones inequívocas entre ciertos movimientos de vanguardia y el fascismo italiano, la cultura de la España franquista parece asociarse más al folklore y a las estéticas más rancias.

⁸ No olvidemos que en Francia se montó a Valle por primera vez en Europa tras la guerra, con un montaje de *Divinas palabras* en 1946.

Josita Hernán dirige en 1960 una *Antología de teatro* que, aparte de la pieza de Valle, incluye otras como *La faire aux sentiments*, de Roger Ferdinand, *Los empeños de una casa*, de Piedad Salas, *El juego de Adán*, de Misterio Francés y *Chinchín comediante*, de Pío Baroja.

Ese mismo año Ricardo Lamote de Grignon estrena en el Liceu de Barcelona una versión operística de *La cabeza del dragón*. También en 1960 el TEU de Derecho monta en Madrid *Águila de blasón*. Poco a poco vemos que la presencia de Valle-Inclán en la escena española empieza a ser normal, si no frecuente. Sin embargo no acaba de despegar de los circuitos universitarios o de teatro de cámara. Su primera incursión en un teatro nacional se disimula en una antología; la ópera estrenada en el Liceu se somete al fin y al cabo a un trastrueque de género. Todavía está por demostrar lo que Valle-Inclán puede ofrecer al teatro español. Hará falta adentrarse en los años 60 para que la elite de la dirección española empiece a poner sus ojos en Valle-Inclán y lo alce a proyectos de la envergadura que se merece.

2. 1961-1965: PRIMER RENACIMIENTO

Este periodo se caracteriza por la inclusión definitiva y arrolladora de Valle-Inclán en los repertorios del teatro universitario, germen del desarrollo de la cultura teatral en tiempos posteriores, y de los primeros intentos de directores de categoría de acometer su obra.

En 1961 José Tamayo trata de recuperar a Valle para la primera línea de la escena española. Su intención primera pasa por montar *Divinas palabras* en el Español. Hasta ahora la mayor parte de los textos elegidos se ha orientado hacia el teatro breve. Con su elección, Tamayo aumenta el riesgo. El intento acaba frustrado. Los teatros nacionales no parecen preparados para recibir a Valle con plenitud, como relata José Monleón:

Empresario de su propia compañía, empeñado en incorporar nombres fundamentales a su repertorio, consumió la mayor parte de sus energías en mantener a flote una organización y un trabajo que, como fatalmente tenía que suceder, perdió interés a medida que fue sometiéndose a los condicionamientos del sistema. Su intento de poner *Divinas palabras* en el Español, la prohibición de que lo hiciera y la presencia, en lugar de la obra de Valle, de *El patio*, de los Quintero, es un ejemplo clásico de los pros y los contras de la navegación tamayesca.⁹

Sin embargo, Tamayo consigue un montaje de gran dignidad, al estrenar la obra en el teatro Bellas Artes con su compañía, la Lope de Vega. Es además la inauguración del teatro. La versión es de Torrente Ballester, y supone posiblemente el montaje más ambicioso de la obra de Valle desde el final de la guerra. Las expectativas son altas:

⁹ J. Monleón (1971), p. 117.

...pocas veces ha precedido a un estreno tan singular expectación y una muy viva curiosidad.¹⁰

La crítica aprecia unánimemente el espectáculo. Sin embargo, todos los críticos se apresuran a posicionarse ante la inminente recuperación de Valle para el teatro español. Las opiniones son desiguales:

Acontecimiento teatral. (...) Magníficamente retocada, con total respeto, por Gonzalo Torrente Ballester (...) La representación y la dirección de *Divinas palabras* entrañaban una tarea ardua y difícilísima.(...) Tamayo ha ganado una de las más complicadas batallas de su vida artística tanto en las mutaciones como en el vértigo final de la tragicomedia (...) Todos [los actores] fueron interrumpidos con ardientes palmadas (...) La experiencia, el ejercicio, atrevidos y valerosos, de reivindicar la obra valleinclanesca se han realizado, pues, gracias a Tamayo y a sus huestes artísticas con el mejor de los resultados. (...) *Divinas palabras* sienta precursoramente los conceptos de una nueva dramática que se reintegra a lo primitivo, pero enriqueciéndolo con geniales aportaciones.¹¹

...para el público resulta desconocido. Aunque los méritos literarios sean grandes, la fortuna teatral de Valle-Inclán no lo ha sido. Y después de ver nuevamente *Divinas palabras*, debo confesar que esto no me sorprende demasiado (...) viva y tremenda representación de una vida popular guiada por pasiones primarias (...) ¿Quiere decirnos el autor que el mundo es así, que la naturaleza humana es esa? Me temo que ésta sea la verdadera interpretación. La avaricia y la lujuria resultarían, pues, los móviles humanos más poderosos (...) Obra importante, sin duda alguna, aunque haya que descontar mucho de lo que un nuevo entusiasmo por el teatro de Valle-Inclán pretende ver en ella. Fue interpretada de manera excelente y estuvo espléndidamente dirigida.¹²

Los medios técnicos de que hoy disponemos son muy superiores a los existentes hace cuarenta años y, al mismo tiempo, la mentalidad y receptividad del público ha cambiado, por fortuna; son muchas las experiencias recientes que nos permiten asegurarlo (...) estamos convencidos de que es posible sacar del silencio la gran voz de Valle-Inclán.¹³

Pese a las diferencias, subyace en estos tres casos la sensación latente de que esto es sólo el principio. «Un nuevo entusiasmo por el teatro de Valle-Inclán», cuyos méritos literarios ya hace tiempo que no discute nadie, empieza a abrirse a pesar de sus detractores, que alargan el tradicional prejuicio de su irrepresentatividad. La lectura de otros críticos con una intuición más afilada nos revela que aquello que en otro tiempo representaba dificultad es en ese momento un puente hacia las nuevas formas de teatralidad: Marquerié alude a ese aprecio a lo primitivo que hará furor en el teatro europeo de los 60 y 70 bajo la invocación a Artaud y que supondrá una perspectiva diferente del drama valleinclanesco.

¹⁰ Apunte del crítico de *Arriba* en F. Álvaro (1962), p. 102.

¹¹ Alfredo Marquerié, *ABC*, 18-XI-1961.

¹² Nicolás González Ruiz, *Ya*, 18-XI-1961.

¹³ F. Álvaro (1962), p. 100.

Al año siguiente Valle volverá a asomarse a los teatros nacionales. Esta vez el María Guerrero, pero con un montaje para niños, muy digno a decir de la recepción crítica pero insuficiente para considerarlo un verdadero reconocimiento oficial del Valle dramaturgo. Se trata de *La cabeza del dragón*, dirigida por Ángel Fernández Montesinos¹⁴ a cargo de la compañía «Los títeres. Teatro de juventudes». La crítica parece presagiar la próxima y ya cercana recuperación de Valle para la escena:

Este «gran don Ramón» (...) nos va a dar, a Dios gracias, muchísimas sorpresas teatrales. (...) Don Ramón aborda el teatro infantil con una sonrisa y una mirada inocente (...) sucede entonces algo prodigioso: ese teatro nos puede divertir a los mayores (...) Es muy difícil el teatro infantil. Claro que es menos difícil cuando se interpreta a Valle-Inclán.¹⁵

El triunfo de Valle en el teatro universitario es total: desde 1962 a 1964 se documentan cinco montajes: *Las galas del difunto*, por el TEU de Farmacia; *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* por el Teatro Nacional Universitario, ambas en escenarios madrileños de importancia, el *Eslava* y el *Beatriz*; y *La rosa de papel*, por el TEU de Ingenieros. *El embrujado*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* se presentan en diversos montajes del TEU de Zaragoza, contando en el último caso con la dirección de un joven Juan Antonio Hormigón, que recibe el elogio de Ricardo Doménech:

...yo no he visto todavía en España una representación de Valle en que, como en ésta, se acierte a mostrar de una manera tan viva y sugerente esto que es esencial y definitorio en el teatro valleinclanesco: su espíritu crítico frente a la realidad¹⁶

Encontramos reseñados también el montaje de *La marquesa Rosalinda* en el Windsor de Barcelona a cargo de Gustavo Pérez Puig y su «Teatro de humor», y un montaje de *Voces de gesta* presentado en el Festival de Teatro Griego de Montjuich en 1962.

La recuperación definitiva de Valle para los escenarios españoles parece casi culminada. Sólo queda que los Teatros Nacionales le abran de verdad sus puertas y que los grandes directores se decidan a abordarle. 1966 será el año clave.

3. 1966-1975: EL TRIUNFO DE VALLE-INCLÁN

En 1966 se celebra el centenario del nacimiento de Ramón del Valle-Inclán, junto al de Carlos Arniches y al de Jacinto Benavente. La efeméride servirá de excusa para que la intelectualidad española vuelva sus ojos hacia Valle, apoyada, en lo

¹⁴ En 1964 se repondría, esta vez dirigida por Carlos Miguel Suárez Radillo y con algunos cambios en el reparto.

¹⁵ Enrique Llovet, *ABC*, 4-XI-1962

¹⁶ R. Doménech, *Primer Acto*, Mayo de 1964.

que a su teatro se refiere, en el creciente interés que se empezaba a desarrollar en los años anteriores. Domingo Pérez Minik recuerda que Valle-Inclán es el único entre los homenajeados que ha alcanzado con el tiempo relevancia internacional: ha tenido éxito en algunos escenarios europeos y se le empieza a situar entre los padres del teatro de vanguardia del momento.¹⁷

Así, en un doble número monográfico de la revista *Ínsula*¹⁸, la crítica pide a gritos una revisión del teatro de Valle. Un artículo de José María de Quinto lleva un título significativo: «Un teatro desconocido: el de Valle-Inclán»¹⁹. En él pide que se vea a Valle desde un punto de vista no solamente estético sino también ideológico, es decir, recuperar a Valle con todas sus consecuencias y su capacidad crítica y, paradójicamente, renovadora. En lo que concierne a las puestas en escena de Valle, ese mismo número de la revista publica una «Encuesta sobre el teatro de Ramón del Valle-Inclán»²⁰ hecha a los directores de escena más destacados del momento, y en la que se les pregunta por la vigencia del teatro de Valle, la experiencia propia de cada uno como director con sus obras y sobre qué debe hacer el estado para celebrar su centenario. Nos interesa sobre todo el testimonio de dos figuras importantes en la recuperación de Valle: José Luis Alonso y Adolfo Marsillach.

[Habla José Luis Alonso] Creo que el teatro de Valle-Inclán no está vigente... todavía. Don Ramón fue muy por delante. Es descorazonador admitirlo, pero deja frío a nuestro público. Sólo tiene vigencia para una minoría. Terrible síntoma que un teatro de tan hondas raíces españolas y cuajado de tantos valores, deje indiferente a ese espectador español actual (...) Valle-Inclán es la gran tentación para todo director de escena (...) Confieso que al enfrentarme a sus textos he sentido miedo y una terrible sensación de impotencia. (...) Es un teatro desarticulado, inconexo, sin fáciles apoyaturas, sin esa carpintería al uso, tan cómoda para autores y directores (...) [el estado debería] dar sus obras en toda su intensidad y violencia, pero rodeándolas de charlas, de conferencias, de coloquios. Crear un clima de exaltación valleinclanesca.

[Habla Adolfo Marsillach] Justamente ahora es cuando el teatro de Valle-Inclán puede adquirir su vigencia absoluta. (...) Valle-Inclán necesitaba intérpretes y directores imaginativos, capaces a su vez de salirse de lo rutinario. Si Valle-Inclán tiene la suerte de encontrar estas colaboraciones, su teatro será hoy más vigente que nunca. Voy a enfrentarme enseguida con el montaje de *Águila de blasón*. Estoy asustado. Valle-Inclán incita a muchas posibilidades escénicas. Es difícil elegir la más adecuada. Me gustaría que mi dirección tuviera algo —mucho— de literaria. Un ámbito escenográfico en que todo sea posible, en el que las cosas se sugieran sin necesidad de concretarlas. Quiero huir de lo folklórico y de lo historicista, como si se asistiera a una hermosa lectura escénica en la que, cerrando los ojos, se pudiera escuchar la propia voz de Valle-Inclán (...) El estado celebra el centenario de Valle-Inclán estrenando *Águila de blasón* en el Teatro Nacional María Guerrero.

¹⁷ D. Pérez Minik (1966), p. 5.

¹⁸ Números 236-237.

¹⁹ De Quinto (1966), p. 23.

²⁰ «Encuesta sobre el teatro de Ramón del Valle-Inclán. Hablan los directores de escena», (1966), p. 6.

Los otros directores (Trino Trives, María Aurelia Campmany, Ricard Salvat y Alberto González Vergel) coinciden en su aprecio a la obra de Valle y en la necesidad de recuperarlo, así como en su gran dificultad para la puesta en escena.

Este interés renovado por Valle que impulsó el centenario no se verá reflejado en una presencia mayor en los escenarios. Precisamente como dice Marsillach, el estado se limitará a poner una obra de Valle en el María Guerrero. No es sin embargo desdénable: las puertas de los teatros nacionales están ya definitivamente abiertas a Valle, y en los años siguientes su presencia en los teatros de primera fila será habitual.

Marsillach presentó su *Águila de blasón* el 13 de Abril de 1966. No sin dificultades: la censura había eliminado la escena de la violación de Liberata la blanca y Don Pedrito, y se suprimió la palabra «barragana». Las críticas fueron desiguales:

...las tres cuartas partes de este teatro corresponden a la sugestión ambiental y la parte restante al lenguaje y pertenece a la vida en la proporción justa en que la vida sea esteticismo. Fuera de ahí, es un teatro muerto. (...) Marsillach cargó su mano de gran virtuoso sobre los efectos sonoros y la luminotecnia, único modo posible de «realizar» las acotaciones, que son el fundamento de «Águila de blasón» (...) ¿Cómo resolver la literatura de Valle teatralmente? Acertó de lleno Marsillach al no acudir a una carpintería que, por genial que fuese, daría sentido grotesco a una escena que por ningún modo lo es. (...) El esfuerzo (...) ha sido grande. Nacionalmente hablando queda justificado. Porque la verdad es que el teatro de Valle está muerto, muerto y muerto.²¹

El éxito fue extraordinario (...) tributo a Marsillach el elogio redondo que merece por haber realizado un montaje sensacional y haber movido a los personajes y cuidado del ambiente de un modo magistral de todo punto.²²

Dado el creciente prestigio de Valle como dramaturgo y su progresiva adopción como maestro por los nuevos creadores, sorprende el furibundo rechazo del crítico de *ABC*: no sólo esta obra sino todo «el teatro de Valle está muerto, muerto y muerto». Sentencia fatal que, a la luz de la posterior evolución de la trayectoria escénica de nuestro autor, no puede leerse hoy sino como uno de los últimos coletazos de los defensores de la ya decadente estética benaventina, una postura conservadora que demuestra la dificultad de aceptar la renovadora estética valleinclanesca sin la apertura ideológica necesaria. Los años siguientes se encargarán de demostrar el valor de la obra de Valle-Inclán, que, de manera insospechada, deja atrás en su vigencia escénica a sus compañeros de centenario, Benavente y Arniches, de forma inversa a lo que les pasó a los tres en su época²³. El triunfo de Valle y el olvido de Arniches, y sobre todo de Benavente, supone un verdadero cambio de época en la historia de la escena española.

²¹ Carlos Luis Álvarez (*ABC*, 15-IV-1966).

²² N. González Ruiz (*Ya*, 14-IV-1966)

²³ Aunque los Teatros Nacionales no se olvidaron de ellos en su centenario. El María Guerrero programa *El señor Adrián el primo*, de Arniches, en febrero, y *Los malhechores del bien*, de Benavente, en diciembre, a cargo de José Luis Alonso.

Pese a las reticencias expresadas en la encuesta de arriba, José Luis Alonso se encargará de dos de los más importantes montajes de Valle de esta época: el tríptico *La rosa de papel-La enamorada del rey-La cabeza del bautista*, en 1967, y *Romance de lobos* en 1970. El primero, estrenado en el María Guerrero el 19 de enero de 1967, viene a cerrar el centenario y a iniciar la gran cantidad de representaciones valleinclanescas que tendrán lugar en los años siguientes. La acogida crítica es excelente. El cambio de época al que acabamos de referirnos, el ascenso de Valle y la caída de Benavente, son definitivamente proclamados:

La triunfal, febril acogida dispensada por el público a las tres piezas cortas que, en tardío homenaje a Valle-Inclán, ha presentado al fin el teatro María Guerrero, ha demostrado que de los tres grandes autores cuyo primer centenario se produjo en 1966 —Benavente, Arniches, Valle-Inclán—, el más vivo, el más operante, el que tenía más carga de porvenir, era «el gran Don Ramón». Si la triple representación de esta noche memorable (...) se hubiera producido en París, Londres, Roma o Berlín, hoy se proclamaría a Valle-Inclán como uno de los más considerables autores de vanguardia del mundial teatro contemporáneo. (...) José Luis Alonso ha hecho una prodigiosa labor de reconstrucción, de interpretación. Salvar la belleza de las acotaciones, que da un cierto distanciamiento a los personajes y a la acción, que la desrealiza con fluencia delicada, con anticipación a las técnicas didácticas de Brecht (...) ha sido darle a las piezas valleinclanescas toda su profundidad. (...) Por eso, cosa rarísima, el público aplaudió en algunos momentos efectos de dirección.²⁴

Jornada interesante, profunda experiencia literaria la de ayer en el María Guerrero (...) La dirección y la postura escénica de Alonso fueron sencillamente magistrales (...) De las tres obras gustó más que ninguna *La enamorada del rey*, que es la peor y menos (aunque todas gustaron) *La cabeza del Bautista*, que es, sin disputa, la mejor.²⁵

Estamos en una labor de redescubrimiento que comenzó en los teatros de cámara y que lentamente, a los cien años del nacimiento del autor y a los treinta y pico de su muerte, ha trepado a escenarios de más amplio ámbito. Cada vez hay más número de españoles aficionados al teatro que se dan cuenta de que la genialidad de Valle-Inclán es inabarcable...²⁶

...la prueba de que Valle-Inclán se adelantó y anticipó al teatro que iba a venir después está en su total y absoluta actualidad. Es realista y tremendista, como lo fueron Lope de Rueda, Fernando de Rojas y Quevedo, pero también es épico, y dialéctico, y testimonial, y distanciado como Brecht y Peter Weiss. Y presagia la crueldad de Artaud o de su modesto epígono Arrabal, o la visión trágico-grotesca de Ghelderode y de Genet, o los escarceos sardónicos de Dürrenmatt.²⁷

²⁴ Lorenzo López Sancho (*ABC*, 21-I-1967).

²⁵ Nicolás González Ruiz (*Ya*, 20-I-1967).

²⁶ Antonio Valencia, *Marca*. Citado en Álvaro (1968) p. 33.

²⁷ Alfredo Marqueríe, *Pueblo*. Citado en Álvaro (1968), p. 32.

Alonso consiguió resolver la consabida dificultad de traducir escénicamente las acotaciones de Valle introduciéndolas directamente en escena por medio de un narrador con apariencia de personaje de la *commedia dell'arte*:

Sale el narrador, de puntillas. Su vestido nos recuerda a un arlequín. Traje amarillo, con rayas negras y rojas, sombrero de media luna (...) Vuelve a entrar el arlequín-narrador, que a lo largo de toda la obra recitará acotaciones, se mezclará con los personajes, siempre invisible a sus ojos, les alargará los objetos que necesiten, conducirá, en una palabra, la acción.²⁸

Como sabemos por sus anotaciones en el cuaderno de dirección, Alonso entendió estas tres obras como «a caballo entre el modernismo, las influencias rubenianas y el esperpento»²⁹. Era generalizado en la época entender toda la obra de Valle como una evolución progresiva hacia el esperpento, valorando éste como cumbre de su obra y al resto en la medida en que lo prefiguraban. Sorprende, por lo tanto, que no sean estos los que se lleven a escena con más frecuencia, sobre todo en los montajes de mayor repercusión pública, fuera del relativamente más reducido teatro universitario. Quizá la censura, o más bien la autocensura, sean la explicación más plausible. De nuevo habrá de ser Tamayo quien rompa el maleficio con su montaje de *Luces de bohemia* en 1971.

Antes de ello hay que dar cuenta de los numerosos estrenos valleinclanescos de aquellos años. César Oliva dirige por primera vez un Valle en 1967: *Farsa y licencia de la reina castiza*³⁰. Lo volverá a hacer en 1969 con *Las galas del difunto* y en 1973 con *La cabeza del bautista*, siempre con el Teatro Universitario de Murcia y a veces dentro de antologías de autores diversos. Lo mismo hace José Manuel Garrido en 1967, con *Los cuernos de don Friolera*, por el Teatro Universitario de Madrid. Gustavo A. Hernández monta ese mismo título en Barcelona³¹. Fuera de la precariedad de los circuitos universitarios o independientes, José María Loperena inaugura ese mismo año el Teatro Moratín de Barcelona con su versión de *Cara de plata*, a cargo de la Compañía Nacional de cámara y ensayo. En 1968 el mismo montaje llega al Infanta Beatriz, de Madrid. Las críticas no son demasiado generosas, pero nos permiten observar la evolución de la postura general hacia Valle y el asentamiento de nuevas opiniones:

Un texto entre truculento y mágico, entre crudo y poético, entre realista y esperpéntico —este de *Cara de plata*— que va de la concepción novelística a la teatral, levantado con suficiencia, y, aunque con pormenores criticables, con una validez general de la que José María Loperena es su justo primer responsable.³²

²⁸ De los cuadernos de dirección de J.L. Alonso, en A. Peláez (1995), p. 52.

²⁹ Peláez (1995), p. 48.

³⁰ Años más tarde, en 1974, trataría de llevar este montaje a Madrid, lo que finalmente impedirían los herederos de Valle por su coincidencia con el *Tirano Banderas* de Tamayo. Véase Equipo Pipirijaina (1976), p. 45.

³¹ Puede leerse una amplia y agria crítica en Cantieri (1967), pp. 16-17.

³² G. Pérez de Olaguer (1967), p. 17.

Dar a la comedia bárbara de Valle-Inclán *Cara de plata* la expresión plástica que supone su incorporación al escenario es una empresa que por sí sola suscita admiración y merece aplauso: el joven director Loperena y su aguerrida hueste teatral han realizado un trabajo meritorio y difícil, lo que no quiere decir, en modo alguno, que hayan logrado lo que Eugenio d'Ors llamaba «la obra bien hecha» (...) Hay, desde el principio, un fallo fundamental: el ritmo de la palabra (...) una Galicia de cartón piedra, tópica, pero desecada. En el pequeño escenario del Beatriz son imposibles las atmósferas que el drama bárbaro necesita (...) ¿Es éste un camino para el teatro moderno? Yo creo que no. (...) Tal vez una realización menos realista, más especial, más de alusiones, más desnuda tuviera la fuerza de darnos el dramatismo valleinclasco en su desnudez.³³

Hace ya tiempo que ha dejado de discutirse, entre gente sensata por lo menos, el problema de la «representatividad» de Valle-Inclán. (...) Lo que no tiene que ver con la dificultad, como en toda obra verdaderamente profunda compleja, de escoger con acierto la mejor vía de escenificación (...) Loperena, (...) ha optado, según explica él mismo, por una suerte de realismo mágico, que no es mala manera, sino muy congruente con el espíritu de Valle.³⁴

De modo que ya ha quedado desterrada la cuestión de si el teatro de Valle es o no representable. Un poco antes se confirmó su total vigencia. Queda ahora averiguar cuál es la mejor manera de montar sus obras.

El propio Loperena llega a afirmar que el público español no está todavía preparado para una puesta en escena de Valle verdaderamente acorde con su peculiar personalidad:

Sólo hay dos caminos a seguir con *Cara de plata*, o llevar a cabo una esperpentización total del texto, lo cual dificultaría su comprensión para un público no preparado —que es el que llena nuestras filas de butacas en toda España— o escoger la vertiente realista, (...) que es asimismo fiel a Valle y que es más popular.³⁵

Tenemos noticia de dos montajes de *La cabeza del dragón* en 1968 y 1969, el último en el Español por obra de un grupo de niños, «El ratón del alba».

1970, ya sin la excusa de los centenarios, nos brinda dos nuevos acercamientos a la obra de Valle. El 24 de abril, Miguel Narros monta *La marquesa Rosalinda* en el Español. La colaboración de Francisco Nieva como escenógrafo podría considerarse un signo de profundización en la estrecha relación que se plantea entre Valle y los renovadores del teatro español del franquismo. En las críticas se observa el ya habitual aprecio a don Ramón, pero no se aprueba la elección de la obra, considerada menor. Dan testimonio además de un inusitado y considerable rechazo por parte del público:

³³ Lorenzo López Sancho, *ABC*, 29-III-1968.

³⁴ José María Claver, *Ya*, 28-III-1968.

³⁵ José María Loperena, entrevistado en Fortius, (1968), p. 6.

La marquesa Rosalinda, que aparece, pues, como una consecuencia retrasada de modas literarias europeas superadas en 1912, adviene, en cambio, como un empujón renovador en el teatro nacional de esos mismos tiempos. Hoy, transcurrido más de medio siglo, el desfase es de signo contrario. Lo que en 1912 era una irrupción renovadora hoy queda irremediadamente atrás. De ahí que no tenga mucha justificación que se programe en el Teatro Español una comedia de Valle-Inclán, cuando tendrían mucha más significación e importancia obras posteriores como *Los cuernos de don Friolera*, *Farsa licencia de la Reina Castiza* o *Luces de bohemia*, en las que se aprecian vigencias plenamente actuales (...) esta versión (...) se vence por el costado de lo literario, lo que perjudica gravemente a su equilibrada navegación teatral. Todo resulta lento, amanerado. (...) Terminada la representación, un grupo incivil abucheó a los actores hasta imponerse a un público tímido que aplaudía. Lo inorgánico y confuso de la protesta, el carácter habitual de hostilidad tribal que asume, son intolerables. Tanto el empaque del Español como el nombre egregio de Valle-Inclán imponen un respeto al que se falta desconsideradamente.³⁶

Es quizá la única pieza de Valle que al público no le hace vibrar, no conmoverse, ni regocijarse. (...) Y don Ramón ha acostumbrado al público de hoy a otra cosa muy distinta.³⁷

A mí me parece que el primer error de Narros está en no haber tenido en cuenta la obra anterior de Valle: en no haberse esforzado por situar a *La marquesa Rosalinda* a la luz de una trayectoria que resultará, contemplada desde su epílogo, apasionadamente clara. (...) El hecho de que los mejores esperpentos de Valle sigan sin poder estrenarse comercialmente, al menos en sus textos íntegros, es un dato que no puede marginarse, no ya porque da fe de la subsistencia del viejo conflicto, sino a niveles más totales, porque enriquece o espesa obras como *La marquesa Rosalinda*, perfectamente encuadrables en los procesos críticos y estéticos del gran escritor.³⁸

Se mantiene ese prejuicio que ensalza a los esperpentos y no deja ver al resto de la obra con sus propios valores, más allá del que pudiera tener como precedente. Monleón anota sutilmente el último escollo que tiene por delante la recuperación de nuestro autor: la dificultad de dar vida al esperpento en una sociedad de censura.

La otra gran incursión de Valle en los teatros nacionales en 1970 viene de la mano de José Luis Alonso, con su *Romance de lobos*, estrenado el 24 de noviembre. El éxito es rotundo, obteniendo el premio «El espectador y la crítica» a la mejor dirección escénica. Nieva se llevará el de mejor escenografía, por ésta y la de *La marquesa Rosalinda*. Alonso cierra así el ciclo de las *Comedias bárbaras*, que en desorden cronológico habían llevado a escena Marsillach y Loperena. A estas alturas, un nuevo estreno valleinclanesco en el María Guerrero despierta una expectación que abarca a todos los públicos:

Asistimos al estreno de *Romance de lobos* en el María Guerrero. Es curioso el fenómeno. El estreno de una obra de Valle-Inclán —el gran don Ramón, invocado

³⁶ Lorenzo López Sancho, *ABC*, 26-IV-1970.

³⁷ F. Álvaro (1971), p. 66.

³⁸ José Monleón, citado en F. Álvaro (1971), pp. 69-70.

por todos—, a cincuenta, a sesenta años «visto», despierta una expectación acuciante. No hay discriminación de espectadores —de todas las tendencias, de todas las edades—. Cada uno, las armas bien dispuestas para participar en el gran torneo de las admiraciones o las controversias.³⁹

Cuatro años después del centenario, De Quinto decreta el definitivo ascenso de Valle frente a sus compañeros de aniversario:

¿Ha llegado ya la hora del teatro de Valle-Inclán? Pensamos —con alborozo— que si aún no ha llegado se está ya anunciando, que, al fin, empieza a alborear. La admiración por sus dramas sube de punto, mientras que otros teatros, que fueron populares en su tiempo, tales el de Arniches y el de Benavente, comienzan a desvanecerse. Con motivo del centenario del nacimiento de estos tres autores (1966) —toda conmemoración implica una revisión crítica consistente poco menos que en la prueba de fuego— hemos tenido ocasión de comprobar cómo Benavente y Arniches, que vivieron en olor de multitud, no han despertado mayor interés, en tanto que Valle-Inclán, a quien se le negó el pan y la sal, está alcanzando día a día un éxito a todas luces sorprendente.⁴⁰

Ante el estreno de Alonso, la crítica periodística insiste en confirmar y celebrar la recuperación de Valle e incluso lamentar su tardanza. Sin embargo, vuelve a cuestionarse su vigencia, pero esta vez no como pretexto para la crítica moral ni por prejuicios de otras estéticas, sino porque su obra se ajusta tanto al presente (pese a las décadas transcurridas) que carece de impulso renovador. Las discusiones en torno al plano ideológico se radicalizan hasta el disparate, como preludio del agitado momento social que se presiente.

...Don Ramón la había escrito en 1908. En este país es necesario bastante más de medio siglo para que un escritor genial sea aceptado (...) La destrucción de los límites espaciales y temporales que don Ramón del Valle-Inclán practicó en sus «comedias bárbaras» se adelantaban con exceso a su época (...) Hoy, en cambio, esa libertad, esa fragmentación del tiempo y el espacio son monedas de uso corriente. Nos llega la comedia bárbara cuando su barbaridad teatral se ha convertido en moda, casi en norma (...) ¿Cómo entender, cómo admirar hoy esta obra que fue bárbara vanguardia y es ya en no pocos aspectos arqueología? José Luis Alonso ha intentado conectar dos modos teatrales de difícil encuentro: el relato distanciado organizado por Bertolt Brecht y el modernismo danunziano y todavía romántico de Valle-Inclán (...) Esas acotaciones, resumidas, que un trío campesino canta, ni nos distancian, ni nos guían. Enfrían la atmósfera dramática. (...) La genial intuición valleinclanesca, aherrojada por el contexto social español, incorregible al parecer, llega tarde. El grito social de don Ramón está desgastado, aunque no pueda decirse aún que es innecesario.⁴¹

Desde mi punto de vista (...) entiendo que el gusto arcaizante de Valle-Inclán no encuentra su raíz exclusivamente en su estética (tan valiosa y original a través del

³⁹ F. Álvaro (1971), p. 130.

⁴⁰ Citado en A. Peláez (1995), p.54.

⁴¹ Lorenzo López Sancho, *ABC*, 26-XI-1970.

esperpento), sino en un concepto social que lo aproxima inequívocamente a los esquemas reaccionarios. (...) En Valle opera la nostalgia de una sociedad agraria, de una economía doméstica, de una estructura tribal de la familia: y por otra parte el disgusto por la intención transformadora (técnica, política, social económica) que supuso la revolución del 68 (...) Don Juan Manuel (...) muere a manos de sus hijos, pero antes de morir dice algo que es toda una exégesis del pensamiento valleinclanesco. Exclama dirigiéndose a los mendigos: (...) «El día que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la justicia» (...) De los férreos esquemas de la tradición, salta Valle a la anarquía. Cualquier cosa antes que pensar en la organización racional de la sociedad.⁴²

La cosa ha quedado en un espectáculo culto, bien intencionado, elaborado con minuciosidad pero sin la poética escénica que reclama el texto de Don Ramón. Aunque justo será pensar que tal como anda la escena española, dado su tono de manse-dumbre humoral, ideológica e imaginativa, esa poética es imposible.⁴³

Queda claro, por los dos extremos, tanto en el texto de Álvarez como en el de Monleón, que si bien las estructuras escénicas habían asimilado con cierta normalidad la recuperación de Valle, la sociedad (o el estado que se encargaba de vigilarla y de reemplazarla en su expresión pública) no acababa de adoptarlo como propio sin conflicto. Frente a las peleas marginales de los críticos, la heterogeneidad del público que señala Álvaro es quizá un signo más fiable de esa progresiva incorporación de nuestro autor. Sin embargo, todavía queda cojo. Faltan los esperpentos. Falta *Luces de bohemia*. Entre 1968 y 1971 se dan tres montajes, por compañías pequeñas, en Sabadell, Bilbao y Sevilla, en este último caso dirigido por Joaquín Arbide, que junto con Oliva es una de las referencias para la recuperación valleinclanesca por parte del teatro universitario. Pero será ese mismo año, 1971, cuando José Tamayo dirija una versión que acercará definitivamente la obra maestra de don Ramón al gran público. Tras una triunfal gira por provincias, se estrena en el Bellas Artes el 1 de octubre, dentro del II Festival Internacional del Teatro. La crítica se muestra pródiga en las consabidas divagaciones sobre esperpentos, espejos cóncavos y estéticas sistemáticamente deformadas. Como será norma a partir de entonces, la representación de *Luces de bohemia* es una excusa para que ríos de tinta corran para revelarnos la condición esperpéntica de nuestro país:

Pienso que la contemplación actual de *Luces de bohemia* puede suscitar en el espectador dos juicios igualmente erróneos, igualmente peligrosos —peligroso respecto del destino nacional, claro está— e igualmente infieles a la intención última de su creador. (...) El primero de esos juicios a que aludía, dice así: «He ahí a la España de entonces». Frente a él y a su sentir, el segundo reza como sigue: «He ahí la España de siempre». «He ahí la España de ayer»: tal es la sentencia general de los satisfechos de hoy, el interesado juicio de los que en 1971 miran sus vidas y cuanto en torno a ellas les conviene, y dicen para su colete (...) «Señor, bien estamos aquí»

⁴² Carlos Luis Álvarez, *Arriba*, citado en F. Álvaro (1971), p. 143-145.

⁴³ José Monleón, citado en A. Peláez (1995), p. 55.

(...) en aquella misma España de 1920 (...) vivían y creaban (...) muchos de los que todos los días exhibimos para demostrar que los españoles hemos sido algo más en el mundo durante el primer tercio de siglo, algo muy distinto del puro esperpento (...). Decir «He ahí la España de ayer» ante *Luces de bohemia* sería —acaso por esa comodidad miope y egoísta de los bien situados— decir no más que una parte de la verdad. Decir (...) que en sus escenas está «la España de siempre» es, en el mejor de los casos, otra forma de comodidad y la comodidad de los solidarios e inactivos (...). Admito y respeto la desesperanza ante el destino de España, (...) pero nunca admitiré ante ese destino la reclusión en la inactividad o en el lucro privado, y nunca creeré que ese fuese, en cuanto autor de esperpento, el sentir de Valle-Inclán.⁴⁴

El aspecto sociológico, el interés de *Luces de bohemia* dentro de la sociedad española y el teatro de nuestros días es tal que uno confiesa que pocas veces asistió a un ejemplo tan claro de lo que debiera ser una constante del teatro: la incidencia del espectáculo sobre la realidad, su valor como instrumento de análisis de nuestra vida y no-vida de cada día. En cuyo punto, el valor de las técnicas teatrales se reordena y modifica. No sólo un mismo texto, sino también una misma forma de representarlo, podrán comunicar cosas distintas según el momento y la naturaleza de sus destinatarios. Señalemos, pues, la necesidad de atender a ese fenómeno sociológico, al tiempo que al texto y a la puesta en escena, para comprender la teatralidad o comunicabilidad desde un escenario de la obra que nos ocupa. Son elementos inseparables: el texto de Valle, la puesta en escena de Tamayo y el público español de nuestros días.⁴⁵

Tamayo cierra con este montaje un ciclo. Desde su *Divinas palabras* de 1961, primer montaje de Valle tras la guerra en un escenario de primer nivel, han pasado diez años, en los que nuestro autor ha pasado de ser un olvidado para el teatro a una referencia indispensable para la escena española del siglo XX y parte indispensable de los repertorios tanto de los teatros nacionales⁴⁶ como de las grandes compañías. Tres años después, en 1974, Tamayo vuelve a Valle-Inclán con una adaptación escénica de *Tirano Banderas*, en versión de Enrique Llovet, para abordar dos años más tarde *Los cuernos de Don Friolera*. En 1975 la Compañía de Nuria Espert, dirigida por Víctor García, marca un nuevo hito con su versión de *Divinas palabras*.

Definitivamente instaurado el prestigio de Valle-Inclán como autor de alta potencialidad escénica, sólo el celo de sus herederos impedirá que la figura de Valle capitaneé también la labor de los renovadores del teatro independiente español de los últimos 70, al menos al decir de algunas de sus protestas:

Sus textos conservan una vigencia tal que serían explosivos en manos de aquellos que no pretenden hacer del teatro una pieza de museo, sino una forma artística de intervención en el presente. (...) Y en unos momentos en los que la España oficial considera rentable la utilización de Lorca y de Valle (...), su asimilación y su rentabilización, la negativa de ambas familias a permitir que sean los hombres más pro-

⁴⁴ Pedro Laín Entralgo, citado en F. Álvaro (1972), pp. 307-308.

⁴⁵ José Monleón, citado en F. Álvaro (1972), p. 309.

⁴⁶ Recordemos solamente el *Luces de bohemia* de Lluís Pasqual para el Centro Dramático Nacional en 1984 o, ya en el XXI, la inauguración del Teatro Valle-Inclán en Madrid con el montaje de *Divinas Palabras*, dirigido por Gerardo Vera en 2006.

gresistas de nuestro teatro los que busquen una readaptación viva y vibrante de Lorca y Valle a nuestro presente, es un indudable arma en manos de los que hasta hoy han intentado mantener en silencio a los textos de los dos escritores.⁴⁷

Veintiséis años después de aquel montaje tímidamente anticlerical de Fernán-Gómez y de la furibunda reacción de la crítica más cerril; tras pasar por numerosos filtros que aseguran su presencia en un canon cultural más o menos aséptico, comprobamos que, al final de este periodo, la figura y la obra de Valle-Inclán no han perdido ni un ápice de su valor político.

4. MONTAJES PRINCIPALES DE TEXTOS DE VALLE-INCLÁN DESDE 1950 A 1975

Anoto a continuación los montajes más importantes de obras de Valle-Inclán durante este periodo. Indico en primer lugar la fecha del estreno, y a continuación el título de la obra, el lugar en el que se representó, el director (D), la Compañía (C), algunos actores de importancia (A) y el escenógrafo (E), siempre que se disponga de cualquiera de estas informaciones⁴⁸.

1950, 6 de Febrero. *El yermo de las almas*.

Teatro del Instituto de Cultura Italiana (Madrid); D: Fernando Fernán-Gómez y Francisco Tomás Comes; A: María Luisa Ponte, Maruja Asquerino; E: Félix Puente.

1950, 6 de Marzo. *Ligazón*.

Teatro de Cámara «El Duende» (Madrid); D: Alfonso Paso; A: Julio Delgado, M^a Amparo Conde; E: Millán.

1954. 14 de Noviembre. *La rosa de papel / La cabeza del Bautista*.

Teatro Lope de Vega (Sevilla); D: Bernardo Víctor Carande; C: Libélula (Teatro de Cámara Universitario); A: Sebastián Blanch, Manolo Rubio.

1956, 17 de Noviembre. *Ligazón*.

Teatro del Instituto Nacional de Previsión; D: José Moraleda Bernaldo de Quirós; E: Herreros.

1958, 28 de Noviembre. *Los cuernos de Don Friolera*.

Teatro de la Comedia (Madrid); D: Juan José Alonso Millán; C: TEU de Madrid; A: Alberto Martínez Alcací, Rosa María Alfonso.

⁴⁷ Equipo Pipirijaina (1976), p. 45.

⁴⁸ Una de las fuentes más importantes para este apartado es J.A. Hormigón (1986). En su prólogo denuncia Hormigón la dificultad de reunir todos esos datos sobre montajes por las carencias de la documentación teatral de nuestro país. Al tratarse de un catálogo de exposición, su contenido es meritorio pero lógicamente limitado: faltan montajes, las referencias sobre los que hay son muy escuetas y apenas se da cuenta de las críticas periodísticas.

1960, 15 de Julio. *Ligazón* (en *Antología de teatro*).

Teatro Español (Madrid); D: Josita Hernán; C: Conservatorio de Arte Dramático de París.

1960. *Águila de blasón*.

Madrid; C: TEU de Derecho.

1960, 9 de Octubre. *La cabeza del dragón* (ópera).

Gran Teatro del Liceu (Barcelona); D: Ricardo Lamote de Grignon.

1961, 17 de Noviembre. *Divinas Palabras*.

Teatro Bellas Artes (Madrid); D: José Tamayo; C: Lope de Vega; A: Nati Mistral, Manuel Dicenta; E: Emilio Burgos.

1962, Enero. *La marquesa Rosalinda*.

Teatro Windsor (Barcelona); D: Gustavo Pérez Puig; C: Teatro de Humor.

1962, 23 de Enero. *Las galas del difunto*.

Teatro Eslava (Madrid); D: Rodríguez Alfageme; C: TEU de Farmacia.

1962, Julio. *Voces de gesta*.

Festival de Teatro Griego de Montjuich.

1962, 3 de Noviembre. *La cabeza del dragón*.

Teatro María Guerrero (Madrid); D: Ángel Fernández Montesinos; C: Teatro de Juventudes Los títeres; A: M^a José Alfonso, Lola Gálvez.; E: Pablo Runyan.

1963. *El embrujado*.

Zaragoza; D: Alfonso Azcona; C: TEU de Zaragoza; E: Mariano Cariñena.

1964. *La rosa de papel*.

Madrid; C: TEU de Ingenieros.

1964, 3 de Marzo. *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Teatro Infanta Beatriz (Madrid); D: Vicente Amadeo Ruiz; C: Teatro Nacional Universitario; A: Julia López Medina, Maribel Biedma; E: José Jardiel.

1964. *Las galas del difunto / La hija del capitán*.

Zaragoza; D: Juan Antonio Hormigón; C: TEU de Zaragoza; E: J.G. Ibáñez.

1966. 13 de Abril. *Águila de blasón*.

Teatro María Guerrero (Madrid); D: Adolfo Marsillach; C: Titular del María Guerrero. A: Antonio Casas, Nuria Torray; E: Manuel Mampaso.

1967, 19 de Enero. *La rosa de papel / La enamorada del rey / La cabeza del Bautista*.

Teatro María Guerrero (Madrid); D: José Luis Alonso; C: Titular del María Guerrero. A: Florinda Chico, Margarita García, Antonio Ferrandis; E: Manuel Mampaso.

1967. *Farsa y licencia de la reina castiza*.

Murcia; D: César Oliva; C: Teatro Universitario de Murcia.

1967. *Los cuernos de don Friolera*.

Madrid; D: José Manuel Garrido; C: Teatro Universitario de Madrid.

1967. *Los cuernos de Don Friolera*.

Teatro del Instituto de Estudios Norteamericanos; D: Gustavo A. Hernández; C: GOGO, Teatro Experimental Independiente; A: Carlos Velat, Carlos Canut; E: Alicia Fingerhut.

1967. *Cara de plata*.

Teatro Moratín (Barcelona); D: José María Loperena; C: Compañía Nacional de cámara y ensayo; A: Luis Prendes, Eugenio Zúffoli, Paquita Ferrándiz; E: Emilio Burgos.

1968. *La cabeza del dragón*.

Sevilla; D: Joaquín Arbide; C: Tabanque (TEU Sevilla).

1968, 25 de febrero. *Luces de bohemia*⁴⁹.

Auditorio de la Caja de Ahorros (Sabadell); D: Ramón Ribalta; C: Palestra; A: Sebastián Sellent, Esteban Bertrán.

1969, 10 de noviembre. *La cabeza del dragón*.

Teatro Español (Madrid); D: Carlos Aladro; C: El ratón del alba; A: Alumnos del colegio Nuestra Señora del Pilar.

1969. *Las galas del difunto* (en *Caprichos del dolor y de la risa*).

Murcia; D: César Oliva; C: Teatro Universitario de Murcia; A: M^a Jesús Sirvent, M^a Francisca Bernal; E: Manuel Muñoz Barberán.

1970, 24 de Abril. *La marquesa Rosalinda*.

Teatro Español (Madrid); D: Miguel Narros; C: Compañía del teatro Español; A: Guillermo Marín, Luchy Soto, J.L. Heredia, Charo López; E: Francisco Nieva.

⁴⁹ Con el título *Farsa y licencia- Esperpento*. Para burlar la censura, la compañía pidió permiso para representar *Farsa y licencia de la reina castiza*, para luego estrenar *Luces de bohemia* con el título *Farsa y licencia- Esperpento*. Un narrador desvelaba el verdadero nombre de la obra al inicio del espectáculo, como asegura Labrandero (2005).

1970, 24 de Noviembre. *Romance de lobos*.

Teatro María Guerrero (Madrid); D: José Luis Alonso; C: Titular del María Guerrero. A: José Bódalo, Cesáreo Estébanez, Josep María Pou; E: Francisco Nieva.

1970. *Luces de bohemia*.

Bilbao; D: Luis Iturri; C: Akelarre.

1971. *Luces de bohemia*.

Sevilla; D: Joaquín Arbide; C: Teatro Universitario.

1971, 1 de Octubre. *Luces de bohemia*.

Teatro Bellas Artes (Madrid); D: José Tamayo; A: Carlos Lemos, Agustín González; E: Emilio Burgos.

1972, 20 de Marzo. *Ligazón / El embrujado*.

Teatro Moratín (Barcelona); D: Ricard Salvat; C: Compañía Nacional Ángel Guimerá; A: Lola Gaos, Víctor Guillén; E: Isaac Díaz.

1973. *La cabeza del Bautista (en Joco Seria)*.

Murcia; D: César Oliva; C: Teatro Universitario de Murcia.

1973. *Ligazón / La rosa de papel*.

Salamanca; D: Ángel Cobo; C: Universidad de Salamanca.

1974, 3 de Octubre. *Tirano Banderas* (versión de Enrique Llovet).

Teatro Bellas Artes (Madrid); D: José Tamayo; C: Lope de Vega; A: I. López Tarso; E: Emilio Burgos.

1975, Octubre. *Divinas palabras*.

Palma de Mallorca; D: Víctor García; C: Compañía Nuria Espert; A: Nuria Espert, Walter Vidarte.

OBRAS CITADAS

ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*, Valladolid, Francisco Álvaro, 1962.

ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*, Valladolid, Francisco Álvaro, 1963.

ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, Valladolid, Francisco Álvaro, 1968.

ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1970*, Madrid, Prensa Española, 1971.

ÁLVARO, Francisco: *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*, Madrid, Prensa Española, 1972.

- CANTIERI, Giovanni: «Crítica teatral de Barcelona», *Yorick*, 24 (1967), pp.16-18.
- DE QUINTO, José María, «Un teatro desconocido: el de Valle-Inclán», *Ínsula*, 236-237 (1966), p. 23-24.
- “Encuesta sobre el teatro de Ramón del Valle-Inclán. Hablan los directores de escena», *Ínsula*, 236-237 (1966), p. 6.
- EQUIPO PIPIRIJAINA: «Valle-Inclán. Los herederos», *Pipirijaina*, 3 (1976), pp. 44-46.
- FORTIUS: «José María Loperena. Director del Teatro Nacional de Barcelona», *Yorick*, 27 (1968), pp. 5-8.
- GALÁN, Diego: *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- HORMIGÓN, Juan Antonio: *Exposición Montajes de Valle-Inclán*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.
- LABRANDERO, Manuel: «El desconocido estreno de *Luces de bohemia*», *El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, <<http://www.elpasajero.com>>, 21 (2005).
- MONLEÓN, José: *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- PELÁEZ, Andrés (dir.): *Historia de los teatros nacionales 2: 1960-1985*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo: «Crítica teatral de Barcelona», *Yorick*, 26 (1967), pp. 16-18.
- PÉREZ DELGADO, G. S.: «Valle-Inclán, en el Teatro de Cámara de Sevilla», *Teatro*, 13 (1954), p. 29.
- PÉREZ MINIK, Domingo: «Suma y sigue o borrón y cuenta nueva», *Yorick*, 17-18 (1966), pp. 3-5.