

*Voces de gesta* y su estreno en Madrid:  
un antihéroe valleincliniano en escena

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO

Subvencionado por:



*Madrid, 2007*

© Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca

Sede Social: c/ Abada, 2 5º 4-A

28013 Madrid

Depósito Legal: M-52269-2006

Maquetación: A.D.I. C/ Martín de los Heros, 66. 28008 Madrid. Telf.: 91542 82 82

## VOCES DE GESTA Y SU ESTRENO EN MADRID: UN ANTIHÉROE VALLEINCLANIANO EN ESCENA

(CONFERENCIA PRONUNCIADA POR LA AUTORA  
EN LA UNIVERSIDAD DE MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA,  
EL 20 DE NOVIEMBRE DE 2006)

*“Anoche, al caer el telón, resonó en la Princesa una de esas ovaciones formidables que no tienen nada que ver con la “alabarda”. Salió el autor saludando muy cortés, sin aturdimiento ni humildad y una voz gritó en la galería: “¡Viva Valle-Inclán!”. Tentado estuve de responder al viva; pero entonces me acordé de que soy republicano, y pensé que no parecía bien entusiasmarse con una tragedia tradicionalista. (...) ¿Qué se propone Valle-Inclán? A mi juicio, dar una emoción intensa, primitiva, bárbara, con procedimientos muy sabios (...) también burlarse un poco de nuestra pretendida cultura, de nuestro aparente progreso, buscando con la evocación de otras épocas lo que hay de eterno e inmutable en el fondo de nuestro ser”.*  
(Luis Bello, 27-V-1912: 1).

La obra había levantado la polémica al estrenarse en Barcelona el año anterior (Sánchez Colomer, 1992: 523-529; 1997: 38-54), porque los tradicionalistas habían aprovechado la aceptación crítica como reclamo de sus pretensiones políticas. Cuando se estrenó en Madrid el 26 de mayo de 1912, los elogios de críticos de todas las tendencias contrastaron con el desinterés del público, que obligó a retirar la obra del cartel cinco días después. Claro que este público tenía para elegir dónde pasar aquellas veladas once teatros comerciales y cuarenta obras, algunas de autores ya tan afamados y aplaudidos como Jacinto Benavente (se ofrecía su *La losa de los sueños* en el teatro Lara), los Álvarez Quintero (*Puebla de mujeres* y *Sábado sin sol* se ponían también en el Lara, *Amor a oscuras* en el Coliseo Imperial, *Solico en el mundo*

en el Gran Teatro, *La reina mora* en el Martín), Antonio Paso (se daba en el teatro Cómico *Los perros de presa*), Arniches (ponían la divertida *El cuarteto Pons* en el Eslava), Marquina (estaba su *En Flandes de ha puesto el sol* en el Coliseo Imperial), Martínez Sierra (*El pobrecito Juan* podía verse en el Lara), Miguel Echegaray (*Agua de noria* se ponía en el Apolo), entre otros también muy bien recibidos. Se trataba de veladas primaverales, por añadidura, que quizás invitaban también a otro tipo de actividades.

La pieza de Valle-Inclán que competía con tal número de espectáculos era la obra del pueblo pastor leal al tradicionalismo, representado sobre todo por la doncella Ginebra, violada y cegada por un capitán “anticarlino” que se enfrentaría y mataría, diez años después, al hijo habido con aquella pastora, pero que acabaría muriendo a manos de ella. Durante otros diez años, Ginebra guardará en el regazo su botín, la cabeza de aquel enemigo, para darla en ofrenda de venganza al rey perseguido.

La misma compañía, la de María Guerrero y Díaz de Mendoza, llegaba con ella a la capital y recorrería las provincias llevándola de repertorio. María Guerrero, como en otras ocasiones, iba a atraerse todos los aplausos y los mejores halagos. Era la única que había sabido captar el mensaje de Valle (según Miquis, 27-V-1912: 2) y como Ginebra “subyuga, anonada, estremece. El éxito de la actriz fue de veras enorme” (según Xavier Cabello, 27-V-1912: 2), “en su papel atormentadoramente doloroso, evocador de la sombra del ciego Edipo, cantó, suplicó, lloró, maldijo, rugió... hizo milagros, y se excedió a sí misma” (Rotllán, 27-V-1912: 1). Aquella actriz, en quien imperaba el afán de interpretar papeles en los que por contraste con los anteriores pudiera encontrar una nueva dificultad (González Ruiz, 1956: 142), se las había en aquella obra con una protagonista muy acorde con su temperamento y facultades artísticas (Cfr. Arimón, 27-V-1912: 2), un personaje a un tiempo rudo y delicado, fuerte y amoroso, maternal y bélico (Candamo, 27-V-1912: 2). Ferraz admiró su actuación en la escena en que era raptada por los enemigos (27-V-1912: 4), Luis Brun precisó lo inspirada y sublime que había representado el momento de moverse a ciegas por la escena buscando a su hijo, sin saber dónde había caído muerto.

En cambio, las alusiones a Díaz de Mendoza, que había encarnado a Carlino, se quedaban algo atrás. Se reconocía que su parte no daba lugar a tanto lucimiento como la de su mujer (Arimón, 27-V-1912: 2), que había conferido al personaje gran autoridad (Candamo, 27-V-1912: 2) y toda la ruda y noble majestad que requería (Manuel Bueno, 27-V-1912: 2), lo que conviene anotar para no culpar al actor de las tachas que pudieran ponérsele al personaje que interpretaba, aunque Ferraz no encontrara al actor tan encajado en su papel como otras veces.

También Josefina Blanco, casada desde cinco años antes con Valle-Inclán, interpretaba dos papeles en la obra, a saber, el de Garín, hijo de la pastora Ginebra, y un

cavador que aparece en el desenlace. Solía ocuparse de papeles así de dispares con realismo y verosimilitud (Carmen de Burgos, s.a.: 117-121), y en esta ocasión también se elogió de ella que supiera pasar con igual dominio de la realidad de la gracia infantil al desaliento de la senectud (Manuel Bueno, 27-V-1912: 2).

Valle-Inclán había creado una obra teatral épica, una obra definida por Laserna (27-V-1912: 1) o Arimón (27-V-1912: 2), con palabras equivalentes a las de Luis Bello, como “la exaltación de la leyenda, de las tradiciones épicas; como una voz de llamada vibrante y enérgica ante las grandezas trágicas de lo pasado”. No era, según otros como Candamo (27-V-1912: 2), la más teatral de las obras de Valle, pero sí aquella en la que había alcanzado las más altas cumbres de poesía, con la serenidad luminosa de *Cuento de abril* y la grandeza trágica de *Romance de Lobos*, obra esta última a la que se parecía por el “naturalismo del lenguaje y la osadía del concepto”, según Rotllán (27-V-1912: 1). Miquis y Luis Brun (27-V-1912: 1) encontraron semejanza con *La marquesa Rosalinda*.

Ferraz estimaba que con ella se había dado un paso más en la fórmula que se estaba persiguiendo (desde que Benavente retara a los escritores con su artículo “El teatro y los poetas”, en Rubio Jiménez, 1993: 26 y ss) para hacer resurgir un teatro poético, que no podía “consistir sólo en la orfebrería del verso, sino atender a los fondos humanos inmutables y perennes” (27-V-1912: 4), aunque según Miquis el autor aún no había dado con esa fórmula definitiva, pues había elaborado una obra demasiado “cerebral” y la idea esencial, la pasión dinástica, no exaltaba en aquellos días (5-VI-1912: 12).

Tradición desde los primeros versos, pero ¿obra de intención política? Todo el espectro de posturas se manifestó entre los articulistas en lo tocante a esa cuestión, pero sobre todo llama la atención su silencio respecto a lo ocurrido el año anterior en Barcelona, así como el que muchas de ellas callen también el hecho de que al finalizar la función se hubieran ido juntos a celebrar los aplausos Vázquez de Mella y Valle “los símbolos vivientes de la España tradicional, de la grandeza y del valer de un pueblo de héroes”: Desde Zeda, que decía no haber más que “entrevisto” a través de la fábula cierta alusión a las luchas sangrientas de los partidarios del tradicionalismo y los de las nuevas instituciones, hasta Manuel Bueno, que negó filiación tal, “ociosa” en una obra de aquella índole (27-V-1912: 2), pasando por la indiferencia de Ferraz, quien resaltaba la poesía de la pieza como suficiente para satisfacer al más exigente (27-V-1912: 4), por la aún mayor indiferencia de Luis Brun, Alonso López, Xavier Cabello y Bernardo O. de Candamo, que ni siquiera escribieron una palabra sobre el tema, y por el ya citado entusiasmo de Luis Bello, quien subrayó los rasgos comunes de la obra con el sentir republicano para explicar una emoción, en definitiva, puramente estética (27-V-1912: 1), lo mismo que como puramente estética

había declarado Valle-Inclán en diferentes ocasiones (De Madrid, 1943: 282) una vinculación con el carlismo que abandonaría para alinearse claramente en el otro extremo político unos años después de escribir esta obra.

En realidad, *Voces de gesta* puede verse como un elogio democrático o republicano del pueblo, de los individuos que defienden con el ser entero su tradición y sus ideales. Valle-Inclán ya se había fijado especialmente en el carácter popular y rural del Carlismo y son gentes del mundo rural los soldados que forman las partidas carlistas en su obra *Gerifaltes de antaño*, definidos como “vendimiadores y pastores, leñadores que van pregonando por los caminos y segadores que trabajan en la orilla de los ríos, carboneros que encienden hogueras en los montes y alfareros que cuecen tejas en los pinares, gente sencilla y fiera como tribu primitiva, cruel con los enemigos y devota del jefe” (Valle-Inclán, 1980: 7). Este es el mismo conjunto de tipos sociales de *Voces de gesta*, cuyos sentimientos quedan verbalmente simbolizados desde el comienzo por medio de adjetivos especialmente escogidos: Valle-Inclán, sensible a los encantos de un paisaje gallego tan amueblado de historia e intrahistoria española, sensible también a sus posibilidades de evocación poética, prefigura el escenario de su tragedia de acuerdo con aquella máxima suya de que “el escenario crea la situación”: “Un gran hayedo centenario / En una quebrada del Monte Araal, / Cimero y roquero un santuario / Y un sendero por entre breñal”. El ritmo impreso en los versos de esta primera acotación acompaña a ciertos elementos connotativos de la descripción paisajística y sitúa al lector o al espectador (pues en una puesta en escena podrían declamarse por una voz en *off*; por ejemplo): ese ritmo da el tono, subraya el ambiente de tradición, leyenda o de historia perdida ya en la memoria consciente pero aún con fuerza para influir en la vida actual, y tales sugerencias del ritmo quedan resaltadas por el adjetivo “centenario”, por la mención de un monte, el Araal, inexistente pero tal vez relacionado con el que lleva por nombre Aralar.

A estos primeros elementos del dibujo sigue una caracterización cromática similar a la de la pintura románica, en tonos rojos, verdes, blancos, de una gama muy limitada y empleados con una pureza elocuente, porque remiten visualmente al arte medieval y al mismo tiempo enlazan con el primitivismo simbólico y humano, rasgos esenciales de esta pieza de Valle: “Bajo el gran hayedo sombrío, / una pastora con dengue de grana, / en una gracia de rocío / está hilando su copo de lana. / El sol, como un viejo tesoro / enciende el vellón de las ovejas, / y un abuelo de blancas guedejas / labra el cuerno sonoro de un toro. / El pecho y los hombros abarca / al abuelo, la barba de armiño, / y parece un pastor patriarca / que en Belén hubiera adorado al Niño. / Como devota flor de piedra, / sobre el alba dorada del día / surge en la clara lejanía /aquel santuario vestido de yedra” (1912: 18). Valle-Inclán va delineando y añadiendo detalles a este escenario que también habla plásticamente de los baluartes del Carlismo: la semejanza del viejo pastor patriarca con alguien que en Belén hubiera adorado a Dios-Niño,

lo mismo que la mención del Santuario, apuntan a la tradición, tan defendida por los carlistas, y a su defensa a ultranza de la fe católica.

Pero ya desde el primer diálogo se muestra la ambivalencia con la que aparece caracterizada la figura del rey carlista, Arquino o Carlino, desprovisto de los símbolos externos de realeza y únicamente apoyado por la tradición de que es sucesor, pues, según Tibaldo, “No hay nadie que fije término a un reinado, / el buen rey, gobierna aun siendo desterrado”, mientras que, según Ginebra, “¡Del rey Carlo Magno de barba florida / del otro rey Carlos de barba bellida / se acabó la raza!” (1911: 23). En realidad, Valle-Inclán juega a asociar los símbolos con los personajes en correspondencias no siempre lineales, lo que aporta modernidad al diseño de tales personajes, pero también puede desconcertar al lector o espectador. En efecto, tras este primer diálogo, irrumpe en escena una serie de personajes con un suceso que no se explica si ha de ser presenciado o sólo contado: “¡Es el lobo! ¡Es el lobo acosado / por los mastines del ganado! / ¡Le salté los ojos con dos tiros de piedra, certeros! / ¡Abuelo Tibaldo, le salté los ojos! / ¡Le gotea la sangre en dos hilos rojos, / en la piel del pecho tiene dos regueros, / desatentado va por los senderos! (...) / ¡Cómo se revuelve de canes cercado! / ¡Cómo por la jara del monte se enfonda!” (1911: 26-27). Esta descripción se convierte en simbólica por anticipación, pues justo después es el rey Carlino quien, como el lobo, aparece huyendo de las hondas liberales. El paralelismo se establece tanto por contigüidad como por una semejanza remarcada en las imágenes verbales: los soldados que persiguen a Carlino llevan, según la acotación “sonrisa de mastines con un fulgor de espuma” (1912: 47), mientras que Carlino “en cueva de lobo se oculta de día” (1912: 32). El paralelismo se prolongará desde Carlino hacia sus fieles partidarios. Así, si es el lobo el cegado por la honda de Oliveros, la pastora Ginebra será cegada por orden del capitán del ejército enemigo (1912: 57). Esta inexpressa vinculación de Carlino con el lobo herido se refuerza porque, lo mismo que el lobo deja a la loba con los lobeznos y los pastores idean cómo hacerse con ella, también el ejército enemigo tomará a Ginebra a falta de poder cazar al lobo Carlino: “¡Mas queda la hembra en la serranía! (...) Deberíase hacer un humazo / a la boca misma de la madriguera”, (1912: 29-30).

A lo largo del resto de la pieza, se mantendrá la identificación entre Ginebra y Carlino, tanto porque Valle confía en la pastora el protagonismo de la acción a favor del rey como porque Carlino se encuentra en una posición similar a la de la pastora, vencido en el asedio, ocupado en su dominio. Sin embargo, y aquí comienza la ambivalencia, este paralelismo se rompe y contradice con la presentación que del rey hizo Tibaldo en sus primeras intervenciones: para el grupo de pastores el lobo es una amenaza a la que persiguen y, por lo tanto, es visto como algo negativo, mientras que Carlino es un rey amado y, por tanto, cargado de resonancias positivas y de intenciones favorables por parte de los pastores, dispuestos a luchar por él. En con-

secuencia, esta equivalencia entre los lobos y Carlino y sus partidarios pareciera estar prefigurada por la perspectiva de los contrarios. Como se trata de un paralelismo técnico de la pieza, del que es el autor el último responsable, cabría juzgar posible la vinculación de Valle con él y, por lo tanto, su posible defensa de la postura liberal. De hecho, Ginebra no calificará de “lobos” a los partidarios del “rey pagano”. Será “gavilanes”, animales de más prestigio connotativo, como les llamarán Oliveros y Aladina (“Torvos gavilanes” 1912: 45, “los gavilanes del rey pagano”, 1912: 66) y, en cambio, cuando conoce el designio de los enemigos para con ella, llama en una invocación retórica a los lobos, por preferir morir despedazada bajo sus garras que violada por los anticarlinos, y grita: “¡Acá en la mi tierra la pica y la lanza / a pecho de hembra no hacen malandanza, / señor capitán! Acá en la mi tierra / la lanza y la pica son para la guerra. / ¡Lobos que yo vide sobre los alcores, / salidme al camino por me devorar! / ¡Mejor os quería que a tales traidores, / que al dado villano me van a jugar! / ¡Lobos que yo vide rondar mi rebaño, / no me dejéis viva para tanto daño! / ¡Saciad vuestras sedes sobre mi garganta, / no me dejéis viva para afrenta tanta! / ¡Comedme los ojos, la boca, las manos, / y no me dejéis entre estos villanos! / ¡Lobos, dientes blancos, salid de los tobos! / ¡Lobos, bocas negras, lobos, lobos, lobos!” (1912: 51).

Como ya se señaló anteriormente, los partidarios del rey pagano serán identificados, a partir de los adjetivos y de las metáforas, con los mastines que perseguían al lobo y eso significa que adquieren categoría más digna que los lobos a los ojos del espectador. ¿Pretende Valle compensar la simpatía que el público dispensa a personajes valerosos como Ginebra? Ella misma parece sentirse atraída muy a su pesar por el capitán de los enemigos, como se ha estudiado ya en diversas ocasiones. Así pues, tal vez podría entenderse que Valle utiliza en el dibujo de los personajes y de los grupos de personajes una técnica vanguardista similar a la empleada por Picasso en la pintura, una técnica de superposición de perspectivas, técnica moderna por cuanto implica la superación de un maniqueísmo que frecuentemente ha acompañado a muchas obras tradicionales.

Por otra parte, el que debería ser el protagonista o el motor de la obra, Carlino, no aparece caracterizado con las trazas del héroe que satisficiera las expectativas del lector-espectador español de la época. Si se aíslan una por una sus intervenciones, se observa que constituyen un continuo lamento, una perpetua actitud de huida, no de orgulloso enfrentamiento con el enemigo, como ya anotaron los articulistas de su estreno en Madrid: En su primera aparición, en la Jornada I, el personaje clama al cielo suplicando protección, rebaja su condición real hasta el extremo de pedir, al menos, un muladar, con lo que se amolda más al modelo defensivo tradicional femenino que al masculino: “¡Dame, Señor, la cueva de un lobo donde acabar, / o en la orilla de un camino un muladar!... / ¡Dame, Señor, de un lobo hambriento la mardriguera, / y enciende en mi alma, acongojada, un cirio de cera!... / ¡Y no arrastres por

tantos caminos mi crin de león, / o dale un escudo de bronce a mi corazón!... / ¡Cubre, Señor, de gusanos mi manto! / ¡Cubre, señor, mis noches de espanto! / ¡Cubre, señor, mis ojos de llanto!.../¡Dame todo el humano dolor! / ¡El oprobio, la lepra el hedor! / ¡Pero salva mi alma, señor!” (1912: 40-41). No sólo eso, sino que el llamarse a sí mismo “león” (1912: 40, 44, 45, apelativo simbólico que también empleará un cabrero para referirse a él, 1912: 32) en repetidas ocasiones contrasta con una actitud que niega hasta el sarcasmo la existencia de cualidades equiparables a las que se estiman propias de aquel animal, excepto en lo que supone la designación simbólica, y aquí no más que nominal, de “rey de la selva”.

No obstante, tal vez el autor pretendiera convertir al rey en representante del sufrir colectivo del pueblo (como han señalado Durán y Zabala, 1969: 43), e inspirar por este motivo su compasión, como en efecto sucede ya en esta primera jornada. Así, lo mismo que a los niños la visión del rey errante les infundirá el deseo de guerrear por él (Jornada II, 1912: 60), Ginebra responderá a su queja “Tu peregrinaje más mi amor agranda” (1912: 43), si bien tal circunstancia apunta, como otros muchos indicios de la obra, a demostrar que la pastora adopta respecto al rey un papel tradicionalmente representado por el varón, en su defensa del débil o menesteroso, mientras que Carlino cumple en la obra un papel considerado tradicionalmente femenino.

Si a la intervención del rey ya citada se yuxtapone la de su llegada a escena en la última jornada, se afianza esta imagen femenina del monarca, aun cuando también puedan entenderse sus quejas como la primera voz de un coro, el del pueblo, que tendrá su desarrollo en la Jornada III, pues la caída del rey Carlino se asocia con la muerte de muchos de sus soldados, “mozos de Medina, galanes de Olmedo”, llorados por sus mujeres (1912: 111-116): “¡Una seda de agua!... ¡Peno en calentura! (...) / ¡Posadme en la tierra!... / ¡Quiero en mi agonía gustar tu friura, / tierra madre!... ¡Tierra de la sepultura / que cavan mis lanzas rotas en la guerra! / (...) Un dardo del muro pasome de claro, / y el ánima quiere partirse de mí. (...) ¡De la negra barca el alma es pasajera!”. El rey, sin embargo, dejará incontestadas las súplicas y quejas del pueblo y cuando Gundián exclama “¡Tu pueblo, buen rey, será en cautiverio!”, el rey sigue hablando de su propia curación y hasta elogiándose a sí mismo: “Un hierro de lanza meted en la hoguera, / que a la herida en sangre le ponga cauterio. / Restañe rugiente el hierro, la herida / por donde se quiere despedir de mí / la blanca paloma del alma, rendida / de volar tan alto, y siempre prendida / en el cerco aciago de un negro neblí” (1912: 107-108).

No obstante todas las posibles explicaciones favorables que puedan aportarse en la creación del personaje, como lo cercano y afectuoso que se muestra con sus súbditos, sufriente con sus males, obediente él mismo a la ley común (1912: 58-60), su tono lastimero rechina por su desigualdad con respecto a la voluntariedad de los otros personajes. De hecho, la primera intervención del rey queda subrayada por el

contraste con respecto a aquella a la que el espectador acaba de asistir, en un diálogo puntal de la tragedia entre Oliveros y Ginebra, cuando ella rechaza las proposiciones de matrimonio como un soldado para quien lo primero son los deberes como tal y empuja a la guerra a su pretendiente, a quien la muerte no acobarda: “¡No es bien que concierten amor los zagales / cuando peregrinan sandalias reales!” y ante la respuesta de Oliveros, “Amor que hace aguardo, no es amor, Ginebra./ Yo le pongo cárcel, y él los fierros quiebra (...)”, contesta como un soldado para quien lo primero son los deberes como tal y empuja a la guerra a su pretendiente: “Pastor que me hablas, afila la hoz / y de rey Carlino espera la voz! (...) Si cumplieres bueno, casara contigo”. Oliveros es el auténtico héroe masculino de la tragedia: la expresión de su amor incontenible encuentra como salida la única propuesta por su amada para ratificar su fuerza y para seguir manifestándose: “Tal filo le saque que ciegues de vella, / y más que otro haga he de hacer con ella. / Segará gargantas como segó el trigo. (...) / Cumpliré tan bueno que, en vez de casar, / lazadas de luto por mí has de llevar” (1912: 37-39). La misma agresividad, la misma contundencia y energía que “los fierros quiebra” se traslada al ardor guerrero. No responde a los noes de Ginebra pidiendo, como Carlino, una sepultura, un corazón tierno y piadoso que lo acoja y comprenda, sino como un toro bravo banderilleado. Su valentía, además, ante la intuición de su propia muerte que tendrá lugar en el desenlace, a la vista del espectador, refuerza el valor de su esfuerzo, entregado a fondo perdido. El espectador tiene ocasión de comprobar, además, que confirma con los hechos sus palabras, pues apenas aparece el monarca y le insta a levantar las armas, acepta (1912: 44). Ni una ligera vacilación, ni un cambio de semblante, ningún temor de verse prendido por los contrarios, a diferencia del rey, cuyo color se muda en cuanto oye a sus perseguidores, para acabar saliendo de escena con el mismo son plañidero del principio: “¡Señor, compadece tanta desventura, / por tales caminos no arrastres mi crin, / enciende los cirios en mi noche oscura / y dame una cueva donde tenga fin!” (1912: 44-45).

Ya lo afirmaron los críticos del estreno madrileño: Eduardo Zamacois no hallaba majestad en aquel pobre rey Arquino, más lobo que león, siempre fugitivo “Hubiera el señor Valle dado a su rey Arquino mayor bizarría y héchole merecedor a la corona que pretende (...) y habría conseguido encauzar aquel formidable grito de guerra que vibra constante sobre su obra como un maleficio” (27-V-1912: 5). El republicano Luis Bello fue más allá, al afirmar: “Valle deberá confesar que la pastora Ginebra quedó anoche a cien mil codos por encima del rey Carlino. Este triunfo inesperado de la democracia basta para compensar la exagerada sumisión dinástica. Ella es la única que mantiene el fuego sagrado de la tradición, ella y un pobre cavador representaron dignamente el genio trágico, para demostrar una vez más que nuestros grandes dolores no pueden encarnarlos los reyes, sino el pueblo” (27-V-1912: 1). Así pues, han de ser los personajes del pueblo, Oliveros y Ginebra, a quienes se confiera el rol que el rey no acaba de cumplir. Más aún: incluso en el marco de la primera

jornada, la huida del rey es lo que le trae a Ginebra todos sus males –cosa que el rey no prevé y de la que no se preocupa–, pues ella será quien pague la furia de los enemigos por perderle la pista a Carlino. Más tarde, en la tercera Jornada, no es el tesón del rey el que arenga a sus súbditos para continuar la lucha cuando sólo se sabe de derrotas, sino que son éstos, el Versolari, Oliveros y sobre todo Ginebra, quienes han de alentarle a él, que sólo ve malos augurios.

Pero una cultura enamorada aún en estas fechas de un personaje como don Juan Tenorio difícilmente aplaudirá a Carlino. Una cultura que todavía a principios del siglo XX contaba con una afición generalizada por espectáculos arriesgados como la lidia no puede ver con buenos ojos a un rey cuya única táctica en escena sea escapar. Valle-Inclán, además, no resiste la tentación de invocar en escena ciertos elementos donjuanescos, tan de su gusto, y opta por atribuírselos al capitán anticarlino en la Jornada II, cuando trata de seducir a Ginebra: de hecho, si feroz se había portado en su primera relación con ella, en este momento, cuando vuelven a encontrarse diez años después, lejos de exhibir el sadismo con que había quedado caracterizado entonces, demuestra ternura y una sensibilidad sólo apta para declararse a media voz: “Viéndote, sentí / Del árbol del tiempo las hojas doradas / Caer sobre mí... / ¿Fue jugando al dado como te gané / o jugando al dado como te perdí?”. El tinte satánico y donjuanesco se encontrará poco después, cuando invite a Ginebra a beber la copa tomada como despojo de una iglesia: “Filtro de amor sea / Al tocar los rojos labios de tu boca, / Este anejo mosto que enciende la tea / Del hijo de Venus y al placer provoca”. El hipnotismo de la voz impide a Ginebra reconocerle. Quedan entonces al descubierto los valores atractivos del capitán, tan opuestos a los del rey proscrito (en Ballesteros, 1992: 494).

Habría que plantearse, dados estos términos, si puede entenderse esta obra como manifestación de una adhesión incondicional de Valle a la causa carlista o, más bien, como una crítica de velada ironía que realza el valor y el esfuerzo del pueblo frente a un monarca que no lo vale, pues tampoco este tipo de personaje concuerda mucho con los favoritos de su autor, y baste recordar al marqués de Bradomín o a Montenegro.

También otros estudiosos, como Durán y Zabala, señalaron que en *Los cruzados de la causa* Valle-Inclán presentaba una silueta moral de Carlos VII bastante controvertida, pues había quienes censuraban de él que anduviera huido por los pueblos para no firmar una sentencia de muerte, lo que no acreditaba su ánimo de rey, aunque Bradomín le defendiera por ser más partidario de que “la mano real, la que todos debemos besar, no se llene de espinas y se cubra con regueros de sangre” (1969: 40). Se puede, en efecto, estar de acuerdo en que un rey esencialmente bondadoso puede ganarse el afecto de un pueblo, pero no cuando en escena parecen confundir-

se bondad con debilidad, no cuando se presentan mucho más enérgicos y decididos los vasallos que el señor. Si a esto se añade el parecer de Gordón Ordás en su reseña de estreno, cuando decía que la sumisión del pueblo a su rey era la idea madre de esta tragedia, pero que en el momento en que escribía la sumisión incondicional repugnaba instintivamente, tenemos en la mano un argumento más en contra de la adecuación de la pieza al público de aquellas fechas (27-V-1912: 2). Por otra parte, el carácter dado al rey elimina la posibilidad misma de un enfrentamiento en escena de los principales contendientes. ¿Cómo iba el autor a colocar a Arquino o Carlino frente a frente con el capitán del que Ginebra exclama: “¡Mi carne abrasada / por la sierpe de su mirada / y por la sierpe de su lengua!” (1912: 91)? Es más, la endebles del personaje obliga a Valle-Inclán a buscar refuerzos para que los otros personajes sigan su causa: el viejo Tibaldo se apoya en la tradición, Oliveros lucha por amor a Ginebra y ésta, ciega, violada y despojada finalmente de su hijo, cuenta con argumentos de venganza que se convierten en causa común de las mujeres de un pueblo entero: “¡A cuántas cautivas, en nuestro real / sobre los escudos jugamos igual!”, dice una Pica (1912: 75).

Por tanto, si existen razones para entender esta obra como exaltación del pueblo amante de la tradición, también para juzgarla vituperio antimonárquico del que ejerce como representante de esa tradición. Cuando se estudia la incoherencia política de Valle-Inclán (Acedo, 2000) no se reconoce la perspicacia de un escritor que, pese a su temperamento apasionado y parcial, sabía distinguir los defectos de las instituciones humanas y no defenderlas sino en lo que de valorable encontraba en ellas.

Obra épica, obra lírica y obra teatral porque Valle supo cargar esta obra de pocas pero contundentes situaciones, de manera que los extensos ecos líricos encuentran razones fundadas para producirse y funcionan como expresión de las reacciones emocionales de los personajes ante tales situaciones o sucesos. Como en otras obras, el autor hace funcionar los mecanismos más primitivos del ser humano: el erotismo, el apego a una ley y una tierra, el afán de dominio, la sed de venganza y... finalmente, un rasgo definitivamente humano: el dolor ante la inevitabilidad del paso del tiempo y la conciencia de ser vencido por él. Así, cuando Ginebra ofrece al rey la cabeza de su agresor, este exclama “¡Sombra de la muerte! (...) / ¡Fría calavera, sombra de la muerte, / ríes en mis manos y tiemblo de verte!” (1912: 123-128).

Como ya se señaló al principio, al terminar la representación, Valle se reunió con el carlista Juan Vázquez de Mella (1861-1928), diputado por aquellos días. Una vez más había sabido escribir una obra sin venderse, una obra plausible desde el punto de vista estético y desde cualquier posición ideológica. Podía charlar amigablemente con los tradicionalistas y caricaturizar a su rey.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### *Críticas del estreno*

- ACEDO CASTILLA, José Fernando (2000) “Incoherencia política en Valle-Inclán”, en *Razón Española*, núm. 102 (julio-agosto).
- ALSINA, José (1912) “Teatro de la Princesa. *Voces de gesta*”, en *El País*, 27 de mayo, p. 2.
- ARIMÓN, José (1912) “Teatro de la Princesa. *Voces de gesta*”, en *El Liberal*, 27 de mayo, nº 11892; p. 2.
- BELLO, Luis (1912) “En la Princesa *Voces de gesta*, por D. Ramón del Valle-Inclán”, en *España Nueva*, nº 2184; p. 1.
- BRUN, Luis (1912) “Los estrenos. *Voces de gesta*” en *La Prensa*, 27 de mayo, nº 1562; p. 1.
- BUENO, Manuel (1912) “Teatro de la Princesa. *Voces de gesta*” en *Heraldo de Madrid*, 27 de mayo, nº 7851; p. 2.
- CABELLO, Xavier (1912) “Obras y cómicos. *Voces de gesta*” en *La Mañana*, 27 de mayo, nº 1897; p. 2.
- CAMPOS, Gregorio (1912) “Valle-Inclán en la Princesa. Éxito grandioso de *Voces de gesta*” en *El Correo Español*, 27 de mayo, p. 1.
- CANDAMO, Bernardo O. De (1912) “*Voces de gesta*. Estreno en el Princesa” en *El Mundo*, 27 de mayo, 1912; nº 1652; p. 2.
- CARAMACHEL (1912) “Crónica teatral. Voces de gesta”, en *Nuevo Mundo*, 6 de junio, nº 961; p. 8.
- FERRAZ, Ricardo (1912) “El estreno de anoche. Princesa” en *España Libre*, 27 de mayo, p. 4.
- LASERNA, José de (1912) “Sección de espectáculos. Princesa” en *El Imparcial*, 27 de mayo, nº 16251; p. 1.
- LÓPEZ, Alonso (1912) “Crónica teatral. Princesa”, en *El Universo*, 27 de mayo, nº 3966; p. 1.
- MIQUIS, Alejandro (1912) “Los estrenos. *Voces de gesta* en el Princesa”, en *Diario Universal*, 27 de mayo, nº 3390; p. 1.
- \_\_\_\_\_, (1912) “Crónicas teatrales. *Voces de gesta*” en *Mundo Gráfico*, 5 de junio, nº 32; pág. 12.
- ORDÁS, Gordón (1912) “Por los teatros. Impresiones de un espectador”, en *El Radical*, 27 de mayo, nº 794; p. 2.
- ROTLLÁN, Rafael (1912) “*Voces de gesta*. Estreno en el Princesa”, en *El Debate*, 27 de mayo, nº 207; p. 1.

ZAMACOIS, Eduardo (1912) “La farándula pasa. *Voces de gesta*” en *La Tribuna*, 27 de mayo, nº 115; p. 5.

ZEDA, “Veladas teatrales. En la Princesa”, en *La Época*, 27 de mayo, 1912, nº 22117; p. 1.

### ***Obras de Valle-Inclán citadas***

VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1980) *Gerifaltes de antaño*, Madrid, Espasa Calpe.

\_\_\_\_\_, (1912) *Voces de gesta*, Madrid, Imprenta Alemana.

\_\_\_\_\_, (1997) \_\_\_\_\_, ed. de María Paz Díez Taboada, Madrid, Espasa Calpe.

### ***Estudios sobre Valle-Inclán citados***

ACEDO ASTILLA, José Fernando (2000) “Incoherencia política en Valle-Inclán”, en *Razón Española*, núm. 102 (julio-agosto).

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1967) “Voces de gesta: tragedia pastoril” en A. Zahareas (ed) *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, New York, Las Américas, pp. 361-373.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (1992) “Claves de la simbología espacial en *Voces de gesta*”, en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra*, Barcelona, Associació d'idees; pp. 489-500.

DE MADRID, Francisco (1943) *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón.

DURÁN VALDÉS, Juan y ZABALA, Pedro José (1969) *Valle-Inclán y el carlismo*, Zaragoza, 1969.

ESTURO, Juan Carlos (1979) *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*, New York, City University.

GASCÓN URÍS, Sergi (2003) “Garín en prosa de Víctor Balaguer y ‘Remembranzas literarias’ en Voces de gesta de Ramón del Valle-Inclán” en *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* <<http://www.elpasajero.com>>, 16, Otoño.

GAGO RODÓ, Antonio (1999) “Valle-Inclán ante la escena. La lectura de *Voces de gesta* en Pamplona, 1912”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, núm.3; pp. 533-555.

GUERRERO BUENO, Obdulia (1977) *Valle-Inclán y el novecientos. Apuntes para un estudio biográfico-literario*, Madrid, Magisterio Español.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1974) *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón.

LYON, John (1983) *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, University Press.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993) *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad.

\_\_\_\_\_ (1995) “Ecos de *Voces de gesta*: sugerencias de un retablo primitivo”, en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra*, Barcelona, Associació d' idees; pp. 467-

RUIZ FERNÁNDEZ, Ciriaco (1981) *El léxico del teatro de Valle- Inclán*, Salamanca, Universidad.

SÁNCHEZ-COLOMER, María Fernanda (1992) “El estreno de *Voces de gesta* en Barcelona”, en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.), pp. 523-529.

\_\_\_\_\_ (1997) *Valle-Inclán, el teatro y la oratoria: cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*. Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Cop d'Idees/Taller d'Investigacions Valleinclanians.

SUÁREZ WILSON, Reyna (1967) “El carlismo en la obra de Valle-Inclán. (Algunas confrontaciones)” en *Ramón María del Valle-Inclán*, La Plata, Universidad, 1967.

## NOTA BIOGRÁFICA

Ana Isabel Ballesteros es doctora en Filología Hispánica. Actualmente, ejerce su labor docente en la Universidad CEU-San Pablo y es directora del Departamento de Lengua y Literatura en dicha Universidad. Obtuvo la beca F.P.I. del Ministerio de Educación y Ciencia para la redacción de su tesis doctoral y ha llevado a cabo diversos proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Educación y Cultura, el de Ciencia y Tecnología, por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid o por el Instituto de Estudios Riojanos. Entre sus libros se encuentran *Imaginación y percepción sensible del drama romántico español* (Madrid, Complutense, 2001), *Espacios del drama romántico español* (Madrid, CSIC, 2003), *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas* (Palma de Mallorca, Calima, 2005), *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español* (en colaboración con María José Alonso y Antonio Ubach, (Madrid, Castalia, 2004), *Una novela-revista: El Patriarca del Valle, de Patricio de la Escosura* (Madrid, Calima, 2007) y entre sus artículos, diversos estudios de literatura y de género lírico. Como poetisa ha publicado *Tercio de muerte* (Valencia, Pre-Textos).

## CUADERNOS DE U.M.E.R.

Del nº 1 al nº17: Agotados

- Nº 18: "Mujeres españolas del siglo XX. María Zambrano". Carmen Pérez de las Heras
- Nº 19: "Mujeres españolas del siglo XX. María Moliner". Carmen Pérez de las Heras
- Nº 20: "Los fines de la educación". Aurora Ruiz González
- Nº 21: "1999: Año Internacional de los Mayores". Norberto Fernández Muñoz
- Nº 22: "Poesías". Felicitas de las Heras Redondo
- Nº 23: "Consentimiento informado". Manuel Taboada Taboada
- Nº 24: "Aproximación a Edgar Neville y su cine". M<sup>a</sup> de los Ángeles Rodríguez Sánchez
- Nº 25: "Xavier Mina: un liberal español en la independencia de México". Manuel Ortuño Martínez
- Nº 26: "La verbena de la Paloma. La modernidad de su libreto". Ana Isabel Ballesteros Dorado
- Nº 27: "Breve ronda de Madrid". María Aguado Garay
- Nº 28: "Una televisión "de" y "para" los mayores. ¿Otra utopía posible?". Agustín García Matilla
- Nº 29: "A mis 90 años: Por un optimismo razonable". Enrique Miret Magdalena
- Nº 30: "Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca "UMER" de 1999 a 2004"
- Nº 31: "Larra entrelíneas; los diarios ocultos". María Pilar García Pinacho
- Nº 32: "Recuerdo y desagravio a León Felipe". Mariano Turiel de Castro
- Nº 33: "El origen del hombre". María Almansa Bautista
- Nº 34: "Rosario Acuña: más allá de una estética feminista". Carmen Mejías Bonilla
- Nº 35: "Cervantes, el Quijote y Madrid". Fidel Revilla
- Nº 36: "Contando cuentos...". Enrique de Antonio
- Nº 37: "Cómo mejorar el rendimiento mental con una nutrición adecuada". Víctor López García
- Nº 38: "El Madrid de la Segunda República". Feliciano Páez Camino
- Nº 39: "Posibilidades de futuro de la Biotecnología". Alfredo Liébana Collado
- Nº 40: "Mujeres: del voto femenino a *Nada*". Carmen Mejías Bonilla
- Nº 41: "El Madrid de la posguerra". José Ángel García Ballesteros y Fidel Revilla González
- Nº 42: "Voces de gesta y su esteno en Madrid: Un antihéroe valleinclaniano en escena". Ana Isabel Ballesteros Dorado