

Muerte y resurrecciones de *La Reina castiza*
(sobre la recepción de una farsa de Valle-Inclán)

Miguel A. OLMOS
Al maestro don Serge SALAÜN

En el desenlace de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, publicada por entregas por Valle-Inclán en la revista *La pluma* en 1920, hay un pasaje que ha llamado mucho la atención de lectores, espectadores y críticos. No es el único lugar extraordinario en esta audaz pieza burlesca, de variada versificación de aire modernista, que presenta en clave humorística y lenguaje entre vulgar e ínfimo las peculiares costumbres de la corte de Isabel II –abuela de Alfonso XIII, monarca reinante en el momento de difusión del texto. En cambio, ha terminado por ser uno de los más comentados, tal vez por cifrar de manera extraordinariamente llamativa lo esencial de la operación imaginativa de Valle en esta obra. Se trata de un acontecimiento imposible, la resurrección de dos personajes : Lucero del Alba, un *manolo* o majo bravucón, amigo de la bebida, que acompañado de sus secuaces ejerce de guardaespaldas de la reina en sus escapadas nocturnas a los bailes de mala nota de la capital ; y Ulpiano de Torroba, alias *Joroba* o *El Jorobeta*, un quejumbroso y corrido guitarrista de tablao, pariente cercano de Polichinela, que conoció mejores días antes de dar en metomentodo y « favorito » del Rey-consorte¹.

Para entender bien este paso es preciso reconstruir de manera sumaria su contexto, lo que nos obligará a un análisis de la fábula o, como dice Lucero de Alba, a desenredar « todos los hilos del entremés ». Como son finos y numerosos, habré de detenerme un tanto en alguno de ellos. La escena final, cima de confusiones, sucede de madrugada. Todos los personajes se congregan en la antesala del dormitorio de la reina, que acaba de regresar a Palacio, con una « risa chispona » y tambaleante que debe a las « luces » de la « viña de Jerez » (276-277). Las correrías nocturnas de la reina –que se disfraza para alternar de incógnito con sus subditos, como en los cuentos orientales– son cosa frecuente : « Antoja ir de mantón a la verbena / la Señora. [...] Luego dispone ir de tapadillo / a un baile de candil » (203), dice Mari-Morena, su dama de confianza, al principio de la pieza. De regreso, la Señora se recoge en su cámara, donde quiere que no se la perturbe. Protege el retiro de su reina el siempre bravo Lucero,

¹ Véanse sus definiciones respectivas en la lista de personajes de la obra : Ramón del Valle-Inclán, *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, ed. de C. Oliva, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, p. 199. Citamos siempre por esta edición, indicando en el texto el número de página.

montando guardia a sus puertas mientras discretea con unas melindrosas azafatas y « camela » a Mari-Morena –que no pide otra cosa.

Es en este momento cuando el rey consorte hace su aparición en la antecámara. Le acompaña toda la camarilla. « No falta ninguno », precisa una acotación : « Don Tragatundas, el tuno / con sus hábitos de pega ; / Torroba, con su talega. / El intendente, la arisca / Infanta doña Francisca / y sus madamas chillonas, / con las mismas cucamonas / que en el juego de la brisca » (282) ; más adelante nos detendremos en alguno. El consorte viene, muy a deshora, con la imperiosa exigencia de « llegar hasta el lecho / de la reina » (284) ; cosa que las azafatas y Mari-Morena impiden, pretextando que esa noche es « viernes con abstinencia », aunque los otros personajes sostengan que la escena transcurre en lunes (283-284). Hay que aclarar ante todo que los deseos del rey no son eróticos –en la pieza, el consorte aparece caracterizado como afeminado, con « adamada voz de eunuco » (235) y una « boca belfa, pintada de carmín » (247)– sino políticos, o más bien económicos ; y que en último término vienen sólo dictados por defectos morales, soberbia y codicia, ambas por igual frustradas : « ¡ Mi pundonor hizo explosión ! », dice ; o entra ipso facto en la cámara, o escribe al Papa para pedirle –esta vez, sí– el divorcio : « ¡ Ni un día más en evidencia ! » (270-271). Y no son precisamente razones lo que le falta al consorte, que dice estar ya « hasta la corona » (287) : ya en la jornada primera, una camarera conversa acerca del posible embarazo de la reina –del que se va a salir de dudas, parece, en unos cuantos días– esperando, ilusionada, que sea niño, « Príncipe » (202). Pero contra toda apariencia, no es nada de esto lo que preocupa al monarca. Su exigencia no es sino una argucia para obtener del « Gran Preboste » – transfiguración cómica del presidente del gobierno, también presente en la antesala–, cierta suma de dinero que éste acaba de denegarle, mediante el subterfugio de una amenaza de inestabilidad política.

El « escándalo » nocturno no es pues sino una rabieta más del monarca, que no ha conseguido la cantidad que pretende : una penúltima tentativa de asalto al erario público, ejecutada sin mucha convicción, porque se sospecha, como propia de un « fantoche », de nuevo inútil (« *El rey consorte.*– ¿ Por qué te mostraste avaro / para mis justas pretensiones ? *El Gran Preboste.*– ¡ Si no hay un cuarto ! », 288). Muy hábilmente concentrados en la fábula de Valle, muchos de estos elementos tienen fundamento histórico –por ejemplo, las desavenencias de la real pareja, el rápido enfriamiento de su relación conyugal, las curiosas dispensas papales que tan importante papel juegan en las intrigas de *El Ruedo ibérico*, o la escandalosa vida sentimental de la « Reina castiza » ; y como tales circularon en la prensa periódica desde mediados del XIX, y muy intensificados, poco después, en los « maliciosos

ecos / de los semanarios / revolucionarios » (198) que Valle-Inclán cita como modelos poéticos de su farsa².

La noche precisa en que transcurre la fábula de Valle, la codicia del consorte ha sido despertada por un lance particular, debido a otra figura disfrazada, un estudiante burlón y astuto, bienhablado y escurridizo, que se dice « bachiller in utroque » y sevillano (208-209). Designado en la lista de caracteres como « El sopón », este personaje, de largos antecedentes folclóricos, que en la jornada primera dice haber sido monaguillo y se disfraza de « lego franciscano » en la segunda, pretende chantajear alternativamente al Gran Preboste y al rey con la amenaza de publicar dos cartas amorosas, que asegura poseer, supuestamente escritas por la reina –otro detalle bien documentado en los periódicos de la época, e igualmente explotado en *El Ruedo*. El Sopón pide al rey consorte una cantidad en metálico, dos millones ; y al Gran Preboste, segunda víctima, nada menos que el arzobispado de Manila (« ¿ Dónde es eso ? », pregunta la Señora (p. 222), cuando se le expone el caso). El estudiante no consigue convencer al Preboste –figura de autoridad en esta farsa, con su « mirada feroche » de « viejo mandón » (267)–, que es quien maneja el dinero ; en cambio, acaba por atraer a su causa al consorte y a su camarilla, aunque no sin algunas dificultades. Pierde así los postizos que le hacían pasar por fraile en una breve escaramuza con la infanta doña Francisca y dos de sus dueñas, descendientes directas de la vieja beatona, hipócrita y afeitada de la literatura celestinesca o de las sátiras de Quevedo (256-257). Estas damas consiguen encerrarle en un armario de sus habitaciones privadas, haciéndose cruces acerca de las habladurías a que la presencia del mozo en Palacio pueda dar lugar³. Luego, por mediación de la infanta, inveterada jugadora de brisca, y de sus afectadas dueñas –« torcidos los moños, las lenguas trabadas / y un mimo grotesco de niñas pequeñas », 255)– el rey consorte acaba por ceder a las pretensiones del sopón, pero sólo a condición de hacerlas también suyas, exigiendo de paso un aumento de la cantidad de dinero demandada ; lo que a su vez provoca protestas y disputas entre la camarilla, que también quiere su parte⁴.

Así pues, las tensiones de Palacio –conyugales, políticas, partidarias, económicas, personales– cristalizan, desplazadas, en el enfrentamiento, a puertas del dormitorio de la reina, entre el *majo* Lucero y Torroba *El Jorobeta*, en quienes respectivamente se apoyan las

² Leda Schiavo, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer « El ruedo ibérico »*, Madrid, Castalia, 1984, p. 364-368.

³ Dice la Infanta : « ¡ Mi honor immaculado ! Le daré suelta. / Yo no paso la noche con ese pillo. / Hay que mirarse mucho, que en cada vuelta, / sacándonos los trapos, hay un corrillo » (258).

⁴ « Pues ¿ cuántos somos, caballeros ? », pregunta el Sopón (263). Sobre esta figura, Maxime Chevalier, « Un personaje folklórico de la literatura del siglo de oro : el estudiante », en *Seis lecciones sobre la España del siglo de oro (Literatura e historia)*, ed. P.M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano, Sevilla, 1981, p. 39-58.

La reina.— Ya oí los trinos de su cantar.
 ¿ Y estos dos muertos ?

Mari-Morena.— ¡ Una desgracia !

La reina.— ¡ Qué cosas pasan !

Mari-Morena.— ¡ Un aire fue !

La reina.— Para llevarlos a la farmacia,
 ponlos derechos de un puntapié.

*Resucitados por la punta
 del chapín de MARI-MORENA,
 con una mueca cejijunta
 saltan los muertos en escena*

El Jorobeta.— Me resucito bajo la coba
 De tus pedales. ¡ Vaya calor !

El rey consorte.— ¡ Con peteneras vuelves, Torroba,
 del otro mundo !

El Jorobeta.— ¡ Cuestión de humor !

El rey consorte.— Esto me barre las telarañas.
 Me habéis tomado por maniquí.

La reina.— ¡ Marido mío de mis entrañas,
 me congratulo de verte aquí !

Lucero del Alba.— La luz apago con el trabuco
 como en el baile del Avapiés,
 y desenredo con este truco
 todos los hilos del entremés.

La voz de un ciego en la plaza.— ¡ Extraordinario de *La Gaceta* con el nombramiento
 del nuevo arzobispo de Manila !

*Pregones y campanas el alba sinfoniza,
 apaga de repente sus luces el guiñol
 y en el reino de Babia de la Reina Castiza
 rueda por los tejados la pelota del sol (291-294).*

Dos aspectos en este pasaje, relacionados entre sí, llaman particularmente la atención. El primero es la resurrección de Lucero y de Torroba, que ha suscitado interpretaciones diferentes en función de la adscripción genérica de la obra, cuestión siempre delicada por un hibridismo discursivo que en la farsa es ley. El segundo tiene que ver con las relaciones de esta pieza con la historia española contemporánea ; pero involucra también el concepto que los receptores nos hagamos de lo que sea mimesis dramática.

1 « Porque entremés de rey jamás se ha visto »

No se dispone todavía de una historia específica de la farsa, declinada en modalidades diversas, en una constelación de formas dramáticas y narrativas desde el siglo XVI. Eugenio Asensio ya planteó las relaciones de una de ellas, el entremés, con la facecia, la comedia, la novela y la sátira, así como con el canto y el baile, subrayando su tendencia a lo inverosímil, a los vuelos de la fantasía. En el teatro moderno, Dru Dougherty ha distinguido tres grandes líneas : farsa popular tradicional, farsa burguesa y farsa vanguardista, advirtiendo que aparecen entremezcladas en Lorca, en Arniches, en Grau, y que colindan con el sainete y el « género chico », predominantes en la escena española a finales del XIX y principios del XX. Dougherty ha esbozado igualmente una poética genérica : es una comedia extravagante, de sustrato carnavalesco, que florece en los intersticios de formas más consolidadas. Mezcla lo real y lo imaginario, celebra el cuerpo, se burla de lo autoritario, cifra la profundidad del personaje en máscaras de una sola pieza. Abundan los palos. Una última nota es decisiva : el espectador participa de la farsa a distancia, sin involucrarse, como consecuencia de una convención central, que es que la farsa no representa, sino que *presenta* ; no es sino un juego, cuyo referente es el teatro mismo, « la voluntad lúdica que reúne a actores y espectadores »⁵.

A voluntad lúdica y libre juego imaginativo responde evidentemente el pasaje que comentamos. Han sido destacados ya algunos de sus precedentes, y recordarlos ahora puede ser útil para ver más de cerca la configuración de la pieza de Valle. El más notable lo indicó Enrique Díez-Canedo en varias reseñas contemporáneas de la pieza : se trata de un sainete dieciochesco de Ramón de la Cruz, *Manolo* (1769), una parodia en endecasílabos de los

⁵ Dru Dougherty, « Poética y práctica de la farsa : *La marquesa Rosalinda* (1912) », en *Palimpsestos al cubo : práctica discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 119-148 ; véase también Javier Huerta Calvo, « La recuperación de entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX », en Dru Dougherty y M. Francisca Vilches de Frutos (ed.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, 1992, p. 285-293 ; y Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

cruentos finales de tragedia (de la Cruz tradujo, entre otras, el *Hamlet* de Shakespeare), plagada de errores lingüísticos –vulgarismos pero, sobre todo, ridículas ultracorrecciones– y situada en un escenario bajo, una taberna de Lavapiés. El protagonista, recién vuelto de los presidios de África, muere en el grotesco duelo de honor que le enfrenta a su rival Mediodiente. De inmediato, varios deudos del difunto deciden morirse de pena, para acompañarlo ; los dos personajes restantes debaten luego si hacerlo también o no (escenas XI y XII) :

Tía Chiripa.– ¡ Ay, hijo de mi vida ¡ ¡ Para esto
tantos años lloré tu triste ausencia !
¡ Ojalá que murieses en la plaza,
que, al fin, era mejor que en la plazuela !
Pero aguarda, que voy a acompañarte
para servirte en lo que te se ofrezca.
¡ Oh, Manolo, el mejor de los mortales !
¿ Cómo sin ti es posible que viviera
tu triste madre ? ¡ Ay ! ¡ Allá va eso ! (*Cae*)

Tío Matute.– Aguárdate, mujer, y no te mueras.
Ya murió, y yo también quiero morirme,
por no hacer duelo ni pagar esequias. (*Cae*)

Remilgada.– ¡ Ay, padre mío !

Mediodiente.– Escúchame.

Remilgada.– No puedo,
que me voy a morir a toda priesa. (*Cae*)

Potajera.– Y yo también, pues se murió Manolo
a llamar al doctor me voy derecha
y a meterme en la cama bien mullida,
que me quiero morir con conveniencia.

Sabastián.– Nosotros, ¿ nos morimos o qué hacemos ?

Mediodiente.– Amigo, ¿ es tragedia o no es tragedia ?
Es preciso morir, y sólo deben
perdonarle la vida los poetas
al que tenga la cara más adusta
para decir la última sentencia.

Sabastián.— Pues dila tú y haz cuenta que yo he muerto
de risa⁶.

Aunque no son resurrecciones propiamente dichas, sino defunciones « voluntarias », el dinamismo cómico que impulsan se funda en el mismo resorte que en la pieza de Valle, la anulación de la conciencia de la mortalidad como imposición o límite ajenos a la propia voluntad. Un designio paródico lleva aquí a la erosión de la verosimilitud, esto es, a una modificación (parcial) de las reglas de juego.

Un mecanismo similar se aprecia en la obra de Francisco Bernardo de Quirós titulada *El hermano de su hermana*, perteneciente a la « comedia burlesca » o « de disparate » del siglo de Oro, un género carnavalesco de diversión cortesana, que se representaba a veces ante altas personas. A diferencia de *Manolo*, las obras de este género no se sitúan necesariamente en un ámbito social bajo ; al contrario, los personajes pueden ser reyes (antiguos, legendarios o mitológicos ; nunca « actuales »). Así, el texto de Quirós incluye un episodio de la historia medieval castellana que dio pie a numerosos romances : la muerte del rey don Sancho a manos del traidor Vellido Dolfos. Dolfos pregunta al rey cómo prefiere que lo mate :

Vellido.— Pues tracemos
qué muerte tengo que darte.
Sancho.— Que tú la escojas, te ruego.
Vellido.— Canta una jácara y luego
te serviré, pues lo mandas.
Sancho.— Mucho, Vellido, te debo,
que si tú no me lo adviertes
yo muero como un jumento.

(*Cantan y bailan los dos*)

Que si no tiene saya Marigandí,
que si no, que si sí,
que si no, que si sí,

⁶ Cito por la edición de la Biblioteca Virtual Cervantes [2009]. Véase Enrique Díez-Canedo, *El teatro español de 1914 a 1936*, 4 vols., México, Joaquín Mortiz, 1968, IV, p. 26 ; Paule Courgey, « À propos d'un air de famille », en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, I.E.H., 1966, I, p. 281-289.

que qué, qué se me da a mí

(Dale con una vejiga)

Sancho.— ¿ Matásteme ?

Vellido.— Sí, señor.

Sancho.— Debe de ser secreto,
porque yo no lo he sentido⁷.

Tampoco aquí se trata de una resurrección *stricto sensu* ; tan sólo de un falso deceso. De nuevo, los personajes juegan a ser ingenuos, a ignorar lo que se sabe sobre la muerte y, muy en especial, a burlar la lógica de los usos lingüísticos, de manera más perceptible que en el sainete de de la Cruz. La deformación lingüística llega así al disparate, como manifiesta bien la canción de los personajes que, como si fueran niños, se hacen los simples. Es de hecho en la figura del tonto, un personaje que comparten la tradición popular y la tradición infantil, próximas entre sí por su rango subalterno y por su tendencia al « desquite », según Maurice Molho, donde mejor se inscribe el motivo de la resurrección burlesca, corriente en géneros como las actuaciones de circo, o el teatro de títeres⁸.

Una última resurrección, ésta sí completa, presenta reunidas todas las notas anteriores : tendencia al disparate lingüístico, contagio de formas populares e infantiles, vuelo imaginativo desenfrenado, y modulaciones en el pacto de representación mimética. Pertenece al corpus de Valle-Inclán, y ha sido puesta en relación con las de *La Reina castiza* en varios estudios. Se encuentra en la versión primera de la historia de *Los Cuernos de don Friolera* (1921), texto como se sabe muy esclarecedor de las ideas dramáticas del autor. Incitado por el compadre Fidel, un titiritero bululú, el teniente don Friolera asesina a su mujer, que le ha sido infiel con un vendedor de aceite. El mismo titiritero, al avistar a la Guardia Civil, insta a Friolera a que la resucite mostrándole una moneda :

⁷ Ed. de Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, *Dos comedias burlescas del Siglo de oro*, Kassel, Reichenberger, 2000, (II, v. 1014-1025 ; cita este fragmento Javier Huerta Calvo, « Reyes de carnaval / 2. El rey en la comedia burlesca », en Luciano García Lorenzo, *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 281-282).

⁸ Mauricio Molho, *Cervantes : raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 349-351. Sobre el disparate, Blanca Perinián, *Poeta Ludens*, Pisa, Giardini, 1980. Popularismo a la moderna, parodia de formas literarias y tendencia al lenguaje disparatado se da igualmente en la « resurrección transitoria » de don Pero y don Nuño en una obra cercana en el tiempo a las de Valle : *La venganza de don Mendo* (1918), de Pedro Muñoz Seca (Madrid, Espasa-Calpe, 2006, p. 176-177) ; así como en los « telegramas fúnebres » que envían los difuntos mismos en el poemario de Rafael Alberti, *Yo era un tonto...* (1928), ed. de C.B. Morris, Madrid, Cátedra, 1996, p. 181 y p. 184 ; o en las resurrecciones cíclicas de los personajes de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1967), de Fernando Arrabal (ed. de Diana Taylor, Madrid, Cátedra, 2008).

El Bululú.— ¡ Mi teniente, alerta, que con los fusiles están los civiles llamando a la puerta ! ¡ Del Burgo, Cabrejas, Medina y Valduero, las cuatro parejas, con el aceitero !

El Fantoche.— ¡ San Cristo, qué apuro !

El Bululú.— Al pie de la muerta, suene usted, mi teniente, un duro por ver si despierta. ¿ Mi teniente, cómo responde ?

El Fantoche.— ¿ Cómo responde ? Con una higa, y el duro esconde bajo la liga⁹.

Se destaca de este pasaje el diálogo del bululú con su muñeco, signo de un desplazamiento del ámbito de la ficción, que absorbe y engloba en lo representado a su autor inmediato, el titiritero, y por extensión también a sus espectadores. Mediante otros procedimientos, idéntico mecanismo opera en *La Reina castiza*, como veremos. Pero la novedad esencial en *Don Friolera* es la filiación explícita de la pieza con el teatro de marionetas, lo que según Leda Schiavo supone la principal originalidad de la *Farsa y licencia de la reina castiza* en relación con las farsas previas de Valle, *La Marquesa Rosalinda* (1912) y las otras dos incluidas en el *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926), *La Cabeza del dragón* y *La Enamorada del rey*. Importa subrayar que, aunque la polifonía discursiva sea siempre regla de la farsa, cada una de ellas propone particulares combinaciones de género, que pueden ser muy diferentes entre sí¹⁰.

Las resurrecciones de Torroba y de Lucero entroncan directamente pues con el teatro para títeres, a su vez en sí mismo un universo heterogéneo. La filiación se manifiesta a través de alusiones : en el pasaje transcrito, la mención de un « drama japonés » o la palabra « guiñol » (que remite originariamente a un personaje concreto ; el italianismo *fantoche* se utiliza también bastante en la pieza). También en la caracterización de los personajes : los bastones, espadas o cuchillos que muchos de ellos blanden, y mediante los que se les describe, asociados a una violencia hiperbólica, poco verosímil¹¹. Lo mismo puede decirse de la

⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, ed. Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 129.

¹⁰ Leda Schiavo, « Las farsas de Valle-Inclán », en VV.AA. *Valle-Inclán (1898-1998) : Escenarios. Seminario internacional*, Santiago, Universidade, 2000, p. 317-338 ; véase también César Oliva, *Antecedentes estéticos del esperpento* [1978], en *El fondo del vaso*, València, Universitat, 2003, p. 75-134 ; Begoña Riesgo, « L'écriture cervantine de *La Cabeza del dragón* », en *Critique sociale et conventions théâtrales (domaine ibérique)*, Pau, Université, 1989, p. 191-206 ; Marek Filipczak-Grynberg, « La arquitectura de la farsa valleinclaniana », *Anales de literatura española contemporánea*, 28, n° 3, 2003, p. 71/557-97/583.

¹¹ « Pintando chirlos en el aire con el bastón / hace su entrada el Gran Preboste : un fantasmón » (205) ; después, « ¡ Vuelta de fantoche, / golpe de bastón, / mirada feroche / del viejo mandón ! » (267) ; en otro registro : « bajo las sombras del paseo, / surge con fatuo taconeo / y el bastón en un molinete. / ¡ Tac ! ¡ Tac ! ¡ Tac ! Don Gargarabete » (214) ; « Ya desenfunda el chafarote / Tragatundas. ¡ Qué Dos de mayo ! » (289), comenta la Infanta. O en el pasaje de la captura del sopón por el asistente militar de la reina : « Don Tragatundas entra, una

presentación de sus acciones, menos plausibles a medida que nos acercamos al desenlace de la pieza, puesto que aluden a su propio marco ficcional, modificándolo : así, los pasajes en que el Sopón, quien por eludir al Gran Preboste se ha refugiado entre las generosas faldas de la Infanta y de sus dueñas, sale intermitentemente de su escondite para burlarse del ministro, explicándose directamente con lectores o espectadores y haciéndoles de ese modo sus cómplices (gracias a su cómica agresión a un tercero¹²).

Se trataría pues en principio de contagios genéricos provenientes del teatro de títeres *de guante*, asociado a espacios exteriores, muy proclive a la comicidad y a los golpes. Pero otros elementos de la farsa aluden a la otra gran modalidad del teatro de títeres, más aristocrática : los títeres *de cuerda*. Por lo común, estas marionetas fueron menos populares, menos callejeras. Estaban asociadas a la instrucción en materia religiosa, y son aún hoy objeto de coleccionismo. En su momento, contituyeron una diversión sofisticada y cortesana, sujeta con frecuencia a mecenazgo. Haydn y Mozart compusieron música para ellas. A este ámbito socialmente más elevado podría apuntar la indicación « para educación de príncipes » del título del volumen publicado por Valle en 1926. Cabe destacar por último que los títeres de cuerda son menos fácilmente dissociables que los de guante de un aparato escénico propio y con frecuencia delicado : retablos, belenes, relojes, tablados y teatrillos varios, conocidos en España, ya en el siglo XVIII, mediante la denominación de « máquina real »¹³.

Hacia esta misma condición de muñeco aristocrático apunta, para terminar, la configuración espacial –determinante siempre en el teatro de Valle– de *La Reina castiza*. En la *Farsa italiana* o en la *Farsa infantil*, los personajes evolucionan en escenarios diversos :

mano aferrada / del espantado lego, en la cerviz rapada. / Y exprimiendo los ojos, y doblando el zancajo, / saca el lego la lengua a modo de badajo » (261).

¹² « *El sopón*.– ¡ Era la ocasión... ! / *Saca las orejas, / guiña la pupila, / y cabe las viejas / otra vez se asila. La infanta*.– No te inquietes : es Ulpiano, / que hace dos voces. *El Jorobeta*.– ¡ De chipén ! » (269). Varios lugares análogos en la *Farsa guiñolesca* de *Don Cristóbal y la señá Rosita* (1922) de Federico García Lorca (*Obras completas II. Teatro*, ed. M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1997, p. 37-79).

¹³ John E. Varey, *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1959 ; Julio Caro Baroja, « Los títeres en el teatro », en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (ed.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, C.S.I.C., 1987, 109-122 ; John McCormick y Bennie Pratasik, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Univ. Press, 1998, en particular p. 1-17 ; Elzbieta Kunicka, « La recuperación del guiñol en las farsas del *Tablado de marionetas para educación de príncipes* », *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 9, 2007, p. 47-62. Valle explicita la asociación de sus personajes con los títeres de cuerda en pasajes marcados por un contexto aristocrático : « En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel » ; « Damas y chambelanes, meninas y pajes se retiran lentamente. Con sus ojos de porcelana y sus bocas pueriles tienen un aire galante y hueco de maniqués », puede leerse en *La cabeza del dragón (Tablado...)*, cit., p. 173 y 177). Sobre títeres y teatro contemporáneo, Emilio Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, F.U.E., 2001, p. 51-59 y 249-265.

venta, corte, bosque, jardín, el patio de un castillo, entre otros ; en cambio, la restricción de la fábula de la *Farsa y licencia* al espacio palaciego, excluyendo cualquier otro lugar como ámbito de la acción directamente mostrada, refuerza de manera implícita la comparación de los personajes cortesanos con una colección de títeres : nunca se les puede ver fuera de su tinglado. Se insinúa así de manera sutil su índole de marionetas, y esta imagen, antiquísima, resulta, como siempre, inquietante. Por ejemplo, en el fragmento que se comenta, los « hilos » entremesiles que « desenreda » Lucero para terminar la fiesta, aludiendo tanto a la intriga de la obra como a la naturaleza de quienes la protagonizan. El rey consorte también lo dice, aunque ridículamente, sin llegar a aceptar del todo la idea, achacándola a otros : « ¡ Me habéis tomado por maniquí ! » (293), protesta en el fragmento citado ; « ¡ Tú piensas que estoy en Belén ! », le dice antes al Gran Preboste (269).

Esos « belenes » en los que el monarca no acaba de creer que esté metido no pueden sino recordar la analogía que plantea la conclusión de la obra entre el país de la « Reina castiza », y el « reino de Babia » (del que la locución « estar en Belén » es sinónimo), al final del fragmento citado. La ficción, pues, no termina, sino que se proyecta sobre el tiempo y el ámbito de sus espectadores, en virtud de la sugerente superposición de dos espacios relacionados y semejantes –el Palacio real y la « máquina real »– y de la potencia de un símbolo, el hombre como títere, que resulta siempre difícil descartar totalmente.

En esta farsa, lo esencial de la maniobra imaginativa de Valle consistiría pues en el cruce, ciertamente arriesgado, de las convenciones del teatro de marionetas con las de otro género, popular de muy distinta manera : el relato histórico, en la configuración eminentemente indagatoria, comprometida y política que adopta en España a partir de los *Episodios* de Galdós. Falsas muertes, testamentos cómicos y resurrecciones burlescas son moneda corriente entre marionetas, y no hacen sino extremar una estilización imaginativa característica de lo cómico ; inherente a los títeres es también una vieja tendencia a la parodia, que conduce rápidamente –aún hoy– a la sátira política. Pero la mezcla de estos elementos con otros pertenecientes a una convención genérica bien distinta, definida por el respeto de lo verosímil y por la exploración de los entresijos de la historia política contemporánea, sin sacarnos del campo del juego, cambia muy imaginativamente sus reglas, hasta el punto de que no sabemos ya cuáles son las principales, y cuáles no¹⁴.

¹⁴ Sobre títeres y sátira, John McCormick y Bennie Pratasik, *Popular Puppet Theatre...*, cit., p. 181-183. Véase también E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967, p. 89-104.

2 Ensayo de arquitectura

El producto así generado resulta plenamente poético, en el estricto sentido del término, pues nos hace escuchar, en móvil versificación consonante estilo 1900 y de boca de augustos protagonistas, una sarta de demasiado humanas tonterías, dichas en un registro verbal que sin duda les conviene, en la que reconocemos una posible representación de la vida. ¿De la historia también?¹⁵ Por las razones sugeridas, la farsa de Valle no pudo en su momento ser leída –o vista– sin provocar una suerte de cortocircuito interpretativo, una recepción polémica; y ello tanto más cuanto que la obra se difundió, de manera nada accidental, en un momento en que la corrupción política de la monarquía española suscita una exasperación generalizada, y muchos son los que sueñan con otro régimen. El juego poético prolonga así sus ecos en un tablado de dimensiones superiores, ideológico, social, político. Y por este motivo, la textura literaria de *La Reina castiza* ha quedado impresa en las reacciones críticas que suscitaron sus diferentes salidas públicas a partir de 1920 (en particular las de 1931, año del estreno madrileño de la pieza), así como en algunos otros comentarios de la crítica posterior. Todas estas respuestas pueden entenderse en función de la atención puesta por los receptores en unas u otras de las convenciones genéricas utilizadas en la obra¹⁶.

En síntesis, pueden encontrarse tres tipos de reacción. La primera viene marcada por un rechazo frontal, especialmente en comentaristas de orientación política derechista hostiles al régimen de la República. Así, un crítico de *El Siglo futuro*, que escribe bajo pseudónimo, reprocha a Valle la estilización guiñolesca de la pieza, que juzga impropia del alto rango de sus personajes: la conversión de la reina Isabel en muñeco, y del «Palacio Real [...] en la más plebeya y castiza taberna» hacen de la obra una «soez y canallesca injuria». Otro crítico anónimo de *El Debate* niega todo valor histórico a la fábula, relegándola al dominio de la «leyenda difamatoria». Por último, Jorge de la Cueva (*El Debate*), más moderado, considera menor el interés literario o teatral de la jornada tercera, «porque la intervención de lo irreal en la muerte y resurrección de Torroba y Lucero, con lo que acentúa el carácter de farsa, no tiene realización plástica convincente, porque choca con la visión real, por muy caricaturizada que

¹⁵ Véase, por ejemplo, el principio de una de las cartas amorosas de la reina, según Torroba *el Jorobeta*: «Ayer te he guipado, yendo de paseo, / y esta pavitonta cegó en tu manteo. / ¡ Me muero por verte, mi niño gracioso! / ¡ Te quiero por tuno y por asqueroso!» / *El rey consorte*. – ¡ No sigas! ¡ No sigas! ¡ Conozco su estilo! / ¡ Viene una metáfora que levanta en vilo!» (249). Un análisis lingüístico de la obra en los dos trabajos de Luis Sáinz de Medrano, «Valle-Inclán en *La Reina castiza*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, 1970, p. 395-406; y 245, 1970, p. 442-460.

¹⁶ Sigo algo esquemáticamente el método de «arquitectura» propuesto por Michael Riffaterre (*Essais de stylistique structurale*, pról. D. Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 46-49 y 280).

sea, de los actos anteriores ». Por ello, y a pesar de sutilezas de expresión, la obra le parece fruto de una exaltación liberal trasnochada « y esto la hace irrespetuosa, dura, cruda, escandalosa, desgarrada y violenta y objetiva y subjetivamente inmoral »¹⁷.

El segundo tipo de respuesta viene marcado por una actitud favorable, a la que tampoco es siempre ajena la ideología política. Varios reseñistas –Gómez de Baquero o Manuel Machado, por ejemplo– alaban en 1926 la finura estilística de la pieza, deseando que se represente (la obra había sido censurada durante la dictadura de Primo de Rivera)¹⁸. Otras recensiones se hacen eco del gran éxito de una lectura pública de 1930 en el Ateneo de Madrid y en presencia de Valle, con ocasión de un ciclo de teatro político. La asistencia interrumpe a menudo la lectura con muchas risas, y ovaciona al autor¹⁹. Se sabe que la puesta en escena de la obra, en junio de 1931, en el teatro Muñoz Seca de Madrid, fue un gran éxito (más de treinta representaciones). Sin duda, la aversión al recién derrocado régimen monárquico favoreció la excelente acogida del estreno²⁰. Y de la simpatía ideológica a una interpretación de la pieza en clave estrictamente histórica hay sólo un paso. Así, por influencia de la indiscutible eficacia de la manera « esperpéntica » de Valle, que identifica explícitamente deformación con reflejo, y como reacción también a juicios adversos como los citados arriba, otros comentaristas defendieron el valor histórico de la muy estilizada sátira de Valle, llegando a sostener que la época isabelina sólo admite en literatura un tratamiento esperpéntico²¹.

Se sabe con qué constancia, a lo largo de toda su historia, los géneros cómicos populares han sido objeto de intentos de instrumentalización moralista. Las piezas cómicas de tema histórico de Valle-Inclán tal vez corran un riesgo paralelo de interpretación alegórica en visiones dominadas en exceso por los códigos de la narración novelesca. Tal parece el caso de ciertos comentarios del pasaje de la resurrección de Lucero y *El Jorobeta*, a cargo de buenos especialistas de la obra de Valle, como alusión en clave a personajes y acontecimientos reales de la época, o como símbolo de la « arbitrariedad » de las esferas de poder en la época de

¹⁷ Las tres reseñas citadas pueden leerse en M. Ángeles Gómez Abalo, « Nuevas aportaciones a la recepción crítica de *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán », *ALEC*, 25, nº 3, 2000, p. 1047-1050, 1063-1064 y 1052-1053, respectivamente.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1037-1039 y 1039-1041.

¹⁹ Así lo consigna una reseña anónima en *ABC*: « El público subrayó constantemente con aplausos y risas la obra de Valle-Inclán, que se hallaba entre los oyentes, y a quien saludó con reiterada ovación » (*ibid.*, p. 1045).

²⁰ Véase Javier Alonso Serrano, « La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931 », en Dru Dougherty (ed.), *El teatro en España...*, cit., p. 345-360. J. Alonso recoge una declaración de la actriz Irene López Heredia, según la cual Valle prefirió la puesta en escena de la *Farsa* a la de *Luces de bohemia*, contra la opinión de la compañía.

²¹ Melchor Fernández Almagro, « El estreno de *La Reina castiza*, de D. Ramón del Valle-Inclán » (*La Voz*, 1931); en M. Ángeles Gómez Abalo, « Nuevas aportaciones... », cit., p. 1061-1063.

Isabel II. La fuerza satírica del autor, los hábitos adquiridos en la lectura de sus novelas últimas y lo que sabemos de sus ideas políticas han alentado sin duda este tipo de interpretación que sin embargo, aplicado a *La Reina castiza*, falsea posiblemente las reglas del juego poético, escorándose o extralimitándose en la descripción de su estructura de sentido, puesto que deforma el soporte imaginativo momentáneo que se nos invita a experimentar²². Por justificada que esté, la perspectiva satírica no obliga a reducir un texto a funciones exclusivamente miméticas, a una mera representación de la historia. Las dimensiones de la literatura son más amplias y, sin excluir ni historia ni ideología, llegan más lejos. Toda descripción vívida y profunda de la estructura de una obra debe respetar sus claves genéricas inmanentes, efectivas en el proceso de su recepción. Sólo así resulta accesible el sentido propuesto por Valle en su farsa –incluyendo, precisamente, el alcance exacto de su dimensión histórica y satírica, distinto del establecido en obras pertenecientes a otros géneros²³.

Más acorde con estos principios de análisis parece un tercer grupo de exégesis, respetuoso de los códigos híbridos de la farsa. Estas interpretaciones subrayan la fuerza puramente teatral de la muñeca-reina de esta obra, simbolizada en dos motivos recurrentes, el *baile* y el *disfraz*. Estrechamente asociados al cuerpo, puede encontrarse numerosas ocurrencias de ambos en el resto de la obra de Valle, y notablemente en sus otras tres farsas –baste con recordar la zapatilla de *La Marquesa Rosalinda*²⁴.

Desde esta perspectiva, parece significativo que, en el fragmento transcrito, la resurrección de los dos títeres se cumpla, por delegación real, en virtud de un lindo puntapié del « chapín » de Mari-Morena, dispuesto en graciosa contigüidad de un objeto puramente lúdico, « la pelota del sol », elevado por obra de metáfora a ley de todos los días. Valle parece recoger así un cliché de la novela del XIX, según el cual los avatares de la política pueden con frecuencia reducirse a razones sentimentales del todo particulares, como aseguraba un personaje de Galdós según el cual todas las revoluciones de la Europa contemporánea se habían originado en las sastrerías. ¿ Son el cuerpo y sus deseos lo único que impera ? La potencia satírica de la

²² Leda Schiavo, *Historia y novela...*, cit., p. 42-47 ; M. Carme Alerm Viloca, *Arquitectura y alusión*, A Coruña, Edicions do Castro, 2002, p. 63-83. Un peligro análogo corren interpretaciones sustentadas en contextos artificiales o externos (evolución de estilo, agrupaciones editoriales, etc.), que son ajenos a la experimentación efectiva de una obra concreta.

²³ Por ejemplo, los relatos de *El Ruedo ibérico*, donde muchos de los motivos presentes en *La Reina castiza* están dotados de función e implicaciones completamente diferentes. He seguido en el texto los argumentos de Félix Martínez Bonati, *El « Quijote » y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 170-179 y *passim*.

²⁴ Dru Dougherty ha rastreado el motivo desde las *Comedias bárbaras* hasta el *Retablo* de 1927 : « Theater and Eroticism : Valle-Inclán's *Farsa y licencia de la reina castiza* », *Hispanic Review*, 55, 1, 1987, p. 13-25.

Farsa de Valle no tiene nada que perder, al contrario, si atendiendo a la forma de su configuración, a la graciosa carrera de sus versos, la entendemos no como mimesis de la historia, sino como plena y autónoma visión del mundo bien inscrita en ella, y por ello mismo más disolvente, mucho más crítica, y también más regeneradora²⁵.

Université de Rouen / ERIAC

3 Bibliografía

- ALERM VILOCA M. Carme, *Arquitectura y alusión* : Farsa italiana de la enamorada del rey, de Ramón del Valle-Inclán, A Coruña, Edicions do Castro, 2002.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS Joaquín y CEA GUTIÉRREZ Antonio (ed.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, C.S.I.C., 1987, 109-122.
- ARRABAL Fernando, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, ed. Diana Taylor, Madrid, Cátedra, 2008.
- ASENSIO Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1965.
- COURGEY Paule, « À propos d'un air de famille. Réflexions sur le *Manolo* de Ramón de la Cruz et la *Farsa y licencia de la reina castiza* de Ramón del Valle-Inclán », en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, C.R. de l'I.E.H., 1966, I, p. 281-289.
- Critique sociale et conventions théâtrales (domaine ibérique)*, Pau, Université, 1989.
- DE LA CRUZ Ramón, *Manolo*, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349431933248387977802/index.htm>>.
- DÍEZ-CANEDO Enrique, *El teatro español de 1914 a 1936*, 4 vols., México, Joaquín Mortiz, 1968.
- Dos comedias burlescas del Siglo de oro*, ed. de Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, 2000.
- DOUGHERTY Dru, « Theater and Eroticism : Valle-Inclán's *Farsa y licencia de la reina castiza* », *Hispanic Review*, 55, 1, 1987, p. 13-25.
- « Poética y práctica de la farsa : *La marquesa Rosalinda* (1912) », en *Palimpsestos al cubo : práctica discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 119-148.
- y M. Francisca VILCHES DE FRUTOS (ed.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C. / Fundación F. García Lorca / Tabacalera, 1992.
- FILIPCZAK-GRYNBERG Marek, « La arquitectura de la farsa valleinclaniana », *Anales de literatura española contemporánea*, 28, n^o 3, 2003, p. 71/557-97/583.

²⁵ Así parece haberlo entendido Díez-Canedo ya en 1922 : « Obra de raro atractivo, esta de Valle-Inclán, en que su habilidad de artista envuelve en una trama ágil y grotesca la desoladora visión de unos tiempos quizá no bien liquidados aun. Cuando el jaque y el favorito se han destripado mutuamente, basta un puntapié para hacerlos saltar otra vez, vivos y curados, sobre las tablas. Según el conocido epigrama, «...los que ciñen laureles / hacen primeros papeles / y alguna vez entremés » en esta comedia del mundo. Aquí vemos hacer el entremés a todos. El primer papel... Quien lea con atención no tardará en percatarse de que el primer papel en ésta que ya entonces llamará tragedia le toca a alguien que no está entre las *dramatis personae*, aunque de él sean todas carne y sangre » (*El teatro español...*, cit., p. 26). Véase también Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, ed. F. Caudet, Madrid, Cátedra, 1985, II, p. 125 (III, 4).

- GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas II. Teatro*, ed. M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1997.
- GARCÍA LORENZO Luciano, *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- GÓMEZ ABALO M. Ángeles, « Nuevas aportaciones a la recepción crítica de *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán », *Anales de literatura española contemporánea*, 25, nº 3 (2000), p. 1025-1094.
- HIRSCH E.D., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.
- KUNICKA Elzbieta, « La recuperación del guiñol en las farsas del *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, de Ramón del Valle-Inclán », *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 9, 2007, p. 47-62.
- MARTÍNEZ BONATI Félix, *El « Quijote » y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- MCCORMICK John ; PRATASIK Bennie, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Univ. Press, 1998.
- MOLHO Mauricio, *Cervantes : raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- OLIVA César, *El fondo del vaso*, València, Universitat, 2003.
- PERAL VEGA Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, F.U.E., 2001.
- PERIÑÁN Blanca, *Poeta Ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*. Pisa, Giardini, 1980.
- RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*. Présentation et traductions par Daniel Delas. Paris, Flammarion, 1971.
- SÁINZ DE MEDRANO Luis, « Valle-Inclán en *La reina castiza* », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, 1970, 395-406 y (II) 245, 1970, 442-460.
- SANTOS ZAS Margarita, IGLESIAS FEIJÓO Luis, SERRANO ALONSO Javier, JUAN BOLUFER Antonio (ed.), *Valle-Inclán (1898-1998) : Escenarios. Seminario internacional*, Santiago, Universidade de Santiago, 2000.
- SCHIAVO Leda, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer "El ruedo ibérico"*, Madrid, Castalia, 1984.
- Seis lecciones sobre la España del siglo de oro (Literatura e historia)*, ed. P.M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano, Sevilla, 1981.
- VALLE-INCLÁN Ramón del, *Martes de carnaval. Esperpentos (1925)*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- VAREY John E., *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1959.