

## EL ESTRENO DE *CUENTO DE ABRIL* (1910) RECEPCIÓN E HISTORIOGRAFÍA

DRU DOUGHERTY

University of California, Berkeley

*Cuento de Abril* parece situarse en un plano poético apartado de todo impulso histórico. Desde las primeras palabras del preludeo una voz nos invita a entrar en un espacio doblemente literario:

La divina puerta dorada  
del jardín azul del ensueño  
os abre mi vara encantada  
por deciros un cuento abrilero<sup>1</sup>.

En el «jardín azul del ensueño» nos van a contar un «cuento». Es más, éste será un «Cuento de *gaya* poesía / más elegante que un *minué*». O sea, el cuento que se anuncia será un poema, un «lirico buqué» con estrofas antiguas y modernistas, y presentará un episodio de galantería amorosa. El preludeo nos sitúa, así, ante un escenario que proclama su propio carácter poético, tal y como Benavente lo había deseado al lanzar su desafío a los poetas en 1909: «no sea sólo el Teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El Teatro necesita poetas»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cito de la edición de María Paz Díez Taboada (que sigue la de 1922), Madrid, Espasa Calpe, 1997, pág. 63.

<sup>2</sup> Jacinto Benavente, «El teatro de los poetas» en *El teatro del pueblo*, Madrid, Fernando Fe, 1909, pág. 110.

Pese a la orientación esteticista del preludeo, la crítica del teatro valleinclaniano ha descubierto en este texto lírico secretas alusiones a temas históricos todavía candentes en 1910, año en que *Cuento de Abril* se estrenó<sup>1</sup>. Greenfield observa que en el fondo de la obra resuena un tópico noventayochista, la europeización de España<sup>2</sup>; González López piensa que la obra responde a otra preocupación de aquella generación, el «sentido plural de España»<sup>3</sup>, y Lyon sostiene que expresa el concepto valleinclaniano de la tradición, «la esencia permanente y viva de una raza»<sup>4</sup>, esencia que se problematizaba en libros como *En torno al casticismo* de Unamuno.

Los críticos citados intuyeron que el teatro poético no excluía necesariamente cuestiones tan actuales, en 1910, como la decadencia de España, su «tradición esencial», el carácter plural de la nación y su regeneración. A esta intuición se asoma este ensayo, que pretende analizar el estreno de *Cuento de Abril* con atención a los esquemas historiográficos que informaron buena parte de su primera recepción.

## UNA DOBLE RECEPCIÓN

El estreno de *Cuento de Abril* fue acogido por la crítica con un entusiasmo reservado para autores más taquilleros que Valle-Inclán. A pesar de tratarse de una obra con escasa acción, cuyo diálogo en verso constituía una *pastiche* de motivos traídos de los cancioneros, el petrarquismo, la mitología clásica, la tradición bíblica y las leyendas caballerescas<sup>5</sup>, todos los críticos teatrales proclamaron su éxito. Sin embargo, una lectura atenta de las reseñas<sup>6</sup> revela que desde la noche del

---

<sup>1</sup> La estrenó Matilde Moreno, para su beneficio, el 19-III-1910, en el teatro de la Comedia de Madrid. En el estreno la obra se anunció como «poema en tres estancias».

<sup>2</sup> Sumner Greenfield, «*Cuento de Abril: Literary Reminiscences and Commonplaces*» en Anthony N. Zahareas (ed.), *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, Nueva York, Las Américas, 1968, pág. 359.

<sup>3</sup> Emilio González López, *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York, Las Américas, 1967, pág. 94.

<sup>4</sup> John Lyon, *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 60.

<sup>5</sup> Greenfield, pág. 360.

<sup>6</sup> He consultado las siguientes reseñas: C. de la A., «Crónica teatral», *El Universo*, 20-III-1910, pág. 2; Stenio, «Beneficio de Matilde Moreno. Impresiones de un espectador», *La Mañana*, 20-III-1910, pág. 1; *Alejandro Miquis*, «Los estrenos. Cuento de Abril», *El Diario Universal*, 20-III-1910, pág. 1; Bernardo G. de Candamo, «Anoche en la Comedia. Cuento de Abril», *El Mundo*, 20-

estreno hubo un vivo desacuerdo sobre «el asunto» de este «poema en tres estancias». Para unos se trataba de una bella ficción labrada con exquisito virtuosismo. Escuchemos a Gómez de Baquero:

Valle Inclán nos convida en su *Cuento de Abril* a soñar, a dejar vagar el alma por los jardines de la fantasía, donde siempre hay veredas desconocidas y vergeles ignorados que nos atraen, olvidándonos de los afares de la vida y de los lances de la realidad que otros dramaturgos nos presentan [...] (*El Teatro*).

Para otros, en cambio, el «cuento abribeño» convocó estereotipos nacionales cuyo choque dramático planteó cuestiones sobre la identidad de la España medieval y, por extensión, de la España de 1910. *Alejandro Miquis* lo declaró así:

En *Cuento de Abril* todo es poesía. La obra entera es un modelo bellísimo de teatro poético; pero, al mismo tiempo, la obra responde muy exactamente a los cánones del teatro realista: no conozco obra escénica alguna que mejor se ajuste a la fórmula del teatro histórico, imaginada por Zola al definir los diferentes géneros dentro de su escuela. Valle-Inclán, con su poderoso talento de evocación, ha logrado asimilarse por completo épocas y razas y las hace vivir en escena con avasalladora fuerza (*Nuevo Mundo*).

---

III-1910, pág. 1; Valemar, «Para Valle-Inclán», *La Prensa*, 21-III-1910, pág. 1; Severino Aznar, «Crónica. Valle-Inclán», *El Correo Español*, 21-III-1910, pág. 1; G. Campos, «Teatros», *El Correo Español*, 21-III-1910, pág. 2; Juan del Busto-Solís, «Los estrenos», *El Globo*, 20-III-1910, pág. 2; *Caramanchel*, «Los Teatros», *La Correspondencia de España*, 20-III-1910, pág. 5; José de Laserna, «Los Teatros. Comedia.-Beneficio de Matilde Moreno.-*Cuento de Abril*, poema en tres estancias, de D. Ramón del Valle-Inclán», *El Imparcial*, 20-III-1910, pág. 1; José Alsina, «Teatro de la Comedia. Cuento de Abril», *El País*, 20-III-1910, pág. 1; *Alejandro Miquis*, «La Semana Teatral», *Nuevo Mundo*, 31-III-1910, pág. 4; sin firma, «Notas Teatrales. Beneficio de Matilde Moreno», *ABC*, 20-III-1910, pág. 11; *Zeda*, «Veladas Teatrales», *La Epoca*, 20-III-1910, pág. 1; Manuel Bueno, «Valle-Inclán en el teatro», *Heraldo de Madrid*, 20-III-1910, pág. 6; J.A., «Teatro de la Comedia», *El Liberal*, 20-III-1910, pág. 2; *Plotino Cuevas* [Ramón Pérez de Ayala], «Cuento de Abril. Escenas rimadas en una manera extravagante, por D. Ramón del Valle Inclán», *Europa*, Año I, Núm. 6, 27-III-1910, s.pág.; *Andrenio* [E. Gómez de Baquero], «La Semana Teatral», *El Teatro*, Año II, Núm. 24, s.pág.; sin firma, «Teatro de la Comedia. Cuento de Abril por D. Ramón del Valle-Inclán», *Comedias y Comediantes*, Año II, Núm. 12, 1-IV-1910, s.pág.

Como indican estos comentarios, la historia escénica de *Cuento de Abril* parece arraigada en una indecisión sobre si un poema dramático, en el que «todo es poesía», pudiera despertar visiones pasadas y actuales de la vida nacional. Tomar partido por una lectura u otra no es mi intención sino averiguar cómo la obra pudo (y puede todavía) invitar a interpretaciones tan contrarias. Más que una nueva *interpretación* del poema de Valle ofrezco aquí un intento por *desenredar* discursos que permitieron entenderlo ya como «mosaico métrico» sin «intención histórica» (Gómez de Baquero), ya como «comedia finamente asentada en la vida real» (*Comedias y Comediantes*)<sup>1</sup>.

Planteo esta cuestión a partir de una hipótesis, claro está. Me guía el principio empírico que halla el significado de una obra teatral en el conjunto de juicios críticos emitidos de acuerdo con ciertas convenciones intelectuales de la sociedad que recibe la obra. Así, el estreno de *Cuento de Abril* ocasionó los primeros intentos de «construir» su significado, en las crónicas teatrales de la prensa, y la variedad resultante bien pudo responder a tres circunstancias obvias: los múltiples discursos poéticos que se combinan en *Cuento de Abril*, la estructura dramática de oposiciones en el texto dramático y, la visión historiográfica compartida por gran parte de la crítica que asistió al estreno.

A diferencia de Bakhtin, no creo que la poesía, y mucho menos la poesía dramática, sea una modalidad «suspendida de toda interacción mutua con discursos ajenos» o una forma de expresión sin «sentido historicista»<sup>2</sup>. Antes bien, me parece que la poesía participa en la heteroglosia que Bakhtin atribuye al lenguaje en todas sus funciones: «El discurso vive, como si dijéramos, en la frontera entre su propio contexto y otro contexto ajeno» (pág. 284). Las versiones tan contrarias del asunto de *Cuento de Abril* se pueden explicar teniendo en cuenta el carácter multidiscursivo de la obra y el «sentido historicista» del contexto en el que apareció. Volver explícitos los discursos que circulaban dentro y fuera del poema dramático, así como la «mutua interacción» entre ellos, será el propósito de las líneas que siguen.

---

<sup>1</sup> Siguiendo la instancia del Barthes post-estructuralista, autor del ensayo «La muerte del autor»: «En la multiplicidad de la escritura, todo ha de ser desenredado, nada descifrado» (*Image, Music, Text*, Nueva York, Noonday, 1988, pág. 147).

<sup>2</sup> M. M. Bakhtin, «Discourse in the Novel» en *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1988, pág. 285.

## LOS DOS CONTEXTOS

La variedad métrica del diálogo, notada por toda la crítica, emparejó tradiciones muy distantes y en cierto sentido chocantes: las evocaciones del romancero castellano difícilmente casaban con los serventesios y madrigales de la poesía provenzal<sup>1</sup>. Asimismo, los ecos de metros arcaicos crearon cierta disonancia al alternarlos con otros modernistas. «Cada uno de estos personajes ---observó *Caramanchel*— habla [...] en su ritmo propio. El castellano, en rotundos endecasílabos y alejandrinos. La provenzal, en ritmos ligeros de suave música». Matizó José Alsina: «Sobre la pátina medioeval de la obra, flota un perfume versallesco, una a modo de belleza de minué entre el ritmo severamente sonoro de un trozo del Romancero».

Acompañó este contraste métrico otro de carácter dramático, que casi toda la prensa interpretó como el choque entre «dos civilizaciones opuestas» (*El Globo*). El crítico teatral de *El Universo* caracterizó esta estructura, origen de la tensión dramática, de esta manera:

Trátase de una medalla poética en la que el anverso es un adusto infante de Castilla, del antiguo régimen, y el reverso una princesa provenzal, que vive en pleno Renacimiento. Él es valiente, fiero, aguerrido y altivo; ella es dulce, suave, democrática y sentimental; y como el contraste es perenne elemento estético, el choque de costumbres, gustos y caracteres da a la obra ideal belleza.

A una pluralidad métrica correspondía otra de costumbres, gustos y caracteres. Asimismo, un contraste de elementos formales propició una oposición de valores, concretados en los protagonistas de la acción. En *Cuento de Abril* parece que dos personajes se enfrentan pero en realidad —insistía la crítica— son dos culturas que se acercan y, por fin, se

---

<sup>1</sup> El crítico de *Comedias y Comediantes* resumió así la acción del poema dramático: «Valle Inclán nos presenta una infantina toda piedad junto a un infante todo dureza, y para hacer más intensamente el contraste, hace que dureza y piedad caigan sobre un misero trovero, poeta y enamorado, que cometió el delito horrendo para el castellano, y perdonable para la princesina, [...] de robar un beso a su dueña dormida. La piedad de la princesa perdonando aquel crimen —que su belleza misma hace excusable— rompe el encanto, y hace que el príncipe deje de amar a la que antes adoró, y parta para su Castilla, y la princesa queda sola, pero feliz, [...] junto al trovador, que, más enamorado que agradecido, seguirá cantando la belleza de su señora».

repelen. «El choque de ambos espíritus es el choque de dos civilizaciones, de dos razas antagónicas» (*Comedias y Comediantes*).

Si pasamos de la estructura de la obra al contexto intelectual y político en el que se estrenó, aparecen una serie de códigos culturales que ayudan a explicar las diferentes respuestas de la crítica ante *Cuento de Abril*. En los comentarios citados se aprecia cómo el contexto histórico influía en los juicios de la crítica: el Infante es un guerrero «del antiguo Régimen» mientras que la Princesa es una mujer «dulce, suave, democrática»; el castellano encarna el espíritu de un «pueblo de dominadores» frente al temperamento «toda idealidad y ensueño» de la Princesa. Evidentemente, las consideraciones de la crítica no se ciñeron sólo a los cánones estéticos de la época sino que remitían a otros discursos traídos a colación por razones fáciles de adivinar: la postura ideológica del periódico o del crítico, los coletazos de la crisis nacional de fin de siglo, los esfuerzos por inventar una nueva España o recuperar aquella que precedía la larga decadencia, y, condicionando todo lo demás, los supuestos de una historiografía liberal pujante<sup>1</sup>. El diálogo entre estas posiciones constituía un contexto externo, rico y variado, con el que los múltiples discursos hallados en el seno de *Cuento de Abril* resonaron, creándose así una «interacción mutua» cuyos ecos están conservados en las reseñas periodísticas de la obra.

De los muchos discursos que encontraron su punto de intersección en *Cuento de Abril*, voy a insistir en uno —el historiográfico— por ser el que más unió los dos contextos. Así podremos ver cómo una manera de representar la historia de España, muy influyente en la época, pudo encontrar una correspondencia en la crítica de este poema dramático de Valle-Inclán.

## LA VÖLKERPSYCHOLOGIE

De entre los jóvenes historiadores del grupo noventayochista sobresalía Rafael Altamira, autor de numerosos estudios históricos y culturales dedicados a responder a la crisis nacional de fin de siglo. Su libro más famoso tal vez fuera, en 1910, la *Historia de España y de la civilización española*, pero de más importancia para este estudio es el

---

<sup>1</sup> Inman Fox la documenta en «La historiografía liberal en España (1854-1902)», el capítulo III de su estudio *La invención de España*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 35-54.

libro que publicó en 1902, *Psicología del pueblo español*<sup>1</sup>. Ante todo hay que recordar que Altamira participaba en el movimiento regeneracionista, llevando a la disciplina de la historia el afán de modernizar la anticuada visión de la patria. Clave de su nueva historiografía era la *Völkerspsychologie*, el estudio sistemático y comparativo de la psicología de los pueblos. En estado embrionario en Alemania y Francia, esta corriente desviaba la atención historiográfica desde los acontecimientos políticos a la historia *interna* de las costumbres, signo fidedigno del carácter permanente de un pueblo<sup>2</sup>. Observó Gómez de Baquero en su reseña del libro, «la psicología de los pueblos es una interpretación de la historia, pues la historia y las costumbres, la vida histórica y no histórica, son sus fuentes»<sup>3</sup>.

Cabe suponer que las ideas de Altamira y de otros sobre la psicología de los pueblos estaban bien difundidas entre los intelectuales y críticos que reseñaron *Cuento de Abril* ya que la mayoría de éstos se sirvieron de este discurso historiográfico en sus crónicas teatrales. Así, por ejemplo, Juan del Busto-Solís escribió que «En *Cuento de Abril* define Valle Inclán con vigoroso acento las dos civilizaciones opuestas. La rudeza castellana en la rigidez inflexible del infante, la plácida y sosegada vida provenzal en la dulzura y el encanto de la linda infantina». José de Laserna apuntó que los personajes eran «en cierto modo históricos, de generalización histórica representativa». *Alejandro Miquis* declaró que los personajes estaban «animados por almas de razas, por el espíritu todo de sus pueblos». «Alma», «espíritu», «raza», «civilizaciones», los términos se repiten en las recensiones, apuntando al supuesto de que cada nación tiene su propia «psicología colectiva», su propio «ideal y sentido de la vida» que le diferencian de las demás naciones en su historia<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Psicología del pueblo español*, Madrid y Barcelona, Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales, Vol. 11, 1902.

<sup>2</sup> Según Altamira, la consideración de más peso en la formación de una nación no era la determinación geográfica-política, ni la étnica, sino «la psíquica, que hace posible hablar del espíritu y de la cultura ingleses; del espíritu francés o galo; del alma italiana; del carácter alemán, etc.» ¿Cómo estudiar dicho espíritu? A través de su manifestación en las costumbres y en las actividades culturales: «siendo indudable que estas determinaciones existen, y que, traducéndose en las costumbres, en la ciencia, en el arte, en toda la idealidad de los pueblos, señalan sus más notables diferencias y afirman su personalidad en el mundo» (*Psicología del pueblo español*, pág. 28).

<sup>3</sup> E. Gómez de Baquero, «Crónica Literaria», *La España Moderna*, Año 14, Núm. 160, abril 1902, pág. 168.

<sup>4</sup> Altamira, *Psicología del pueblo español*, págs. 28 y 39.

González López, Greenfield y Lyon no andaban descarrilados, pues, al pensar que *Cuento de Abril* tocaba temas nacionalistas. Para la mayoría de sus primeros críticos, la estructura dramática de la obra se volvió inteligible gracias a un código historiográfico que unía un sentir nacionalista con el proyecto regeneracionista. Para los reformadores de fin de siglo, definir la esencia de la civilización española era un paso previo a la recuperación de la nación. Habitados a este código, los críticos teatrales no dejaron de reconocer en el Infante castellano un símbolo en el debate sobre el papel de Castilla en la definición de España.

Al determinar que su Infante partiera de Castilla, en vez de otra región, Valle-Inclán propició la respuesta de una crítica ya predispuesta a tomar al personaje literario por un símbolo del centralismo castellano, condición histórica que según Valle-Inclán había conducido a la decadencia de España<sup>1</sup>. El perfil del Infante ofrecido por las reseñas —es cruel, rudo, hosco, duro, recio, austero, severo, etc.— señala cierta crítica de los valores que encarna, como si la obra invitara a los periodistas a censurar el sentido militar y viril de la «casta histórica». Observó Manuel Bueno al respecto, «Frente a ella [la Princesa], el Príncipe castellano, hosco, espetado y fiero, despierta nuestra antipatía».

¿Hemos de concluir que *Cuento de Abril* es una obra anticasticista, anticontralista o anticastellanista? ¿Escribió Valle su poema dramático para recordar que en la Edad Media la tradición provenzal ofrecía valores distintos de los militares a un pueblo en ciernes? ¿Y que la memoria de esa promesa, su tradición, se conservaba en la región cantábrica de la Península? Son especulaciones que surgen naturalmente de la primera recepción de *Cuento de Abril*. En las reseñas la figura del Infante castellano se interpretaba de acuerdo con una historiografía que, contando con el estudio de la psicología colectiva de los pueblos, acentuaba el papel de Castilla en la identidad de España. Sin embargo, ese mismo énfasis en el espíritu diferencial condujo a que el choque cultural manifiesto en el poema dejara mal parada a Castilla. Véase, por ejemplo, la despedida de la Princesa al Infante, que se prestaba a ser entendida

---

<sup>1</sup> Poco después del estreno de *Cuento de Abril*, el autor habló con un redactor de *El Correo Español* sobre el movimiento carlista en el norte de España: «Castilla parece muerta; el centralismo absorbente destruyó sus iniciativas y aniquiló sus fuerzas, y siempre sufrió el castigo resignada, sin querer sacudir su debilidad y abatimiento» (4-XI-1911; En Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, págs. 35-36).



como un rechazo de la tradición militar y del fanatismo religioso identificados con Castilla durante siglos:

La Princesa

Bajo nuestras azules y armoniosas banderas  
de amor y de poesía, Infante castellano,  
el recuerdo te canta de verbenas y hogueras.  
Eres como un guerrero que bárbaro y desnudo  
no supiese más música  
que el golpe de la maza en el escudo (pág. 121).

No hacía falta una preparación historiográfica para reconocer, en esta escena, un contraste de sensibilidades. Mas el estudio de la psicología colectiva de los pueblos hacía que ese contraste *poético* se entendiera como una lucha de *civilizaciones* y *razas*, lucha cargada de implicaciones para la regeneración de la nación. Apuntó *Caramanchel*:

la fiereza castellana y la galantería provenzal no se avienen. El castellano volverá a su corte severa y fuerte [...], desdeñoso de la bella soñadora y pagana. [...] Son dos almas incompatibles [...]. El castellano y la provenzal son la realidad y el ensueño.

Este juicio anunciaba un resultado funesto —y evitable— de aquella «incompatibilidad». Una Castilla/España encerrada en su «fiereza» y desdeñosa de los sueños europeizantes era una nación sin futuro.

