TESIS DOCTORAL

2015

LA EXPRESIÓN DE LO TRÁGICO EN EL *CICLO MÍTICO* DE VALLE-INCLÁN. LA PRESENCIA DE SHAKESPEARE Y PARALELISMOS CON LAS TRAGEDIAS DE GARCÍA LORCA.

PABLO LANDÍN MARTÍNEZ,

Licenciado en Filología Hispánica

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Dto. de LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Directora: Dr.ª María Clementa Millán Jiménez

DEPARTAMENTO de LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

LA EXPRESIÓN DE LO TRÁGICO EN EL *CICLO MÍTICO* DE VALLE-INCLÁN. LA PRESENCIA DE SHAKESPEARE Y PARALELISMOS CON LAS TRAGEDIAS DE GARCÍA LORCA.

PABLO LANDÍN MARTÍNEZ,
Licenciado en filología hispánica

Directora: Dr.ª María Clementa Millán Jiménez:

Dedicatoria

Dedico esta tesis:

A mi familia por su paciencia.
A mis padres, las dos personas
a las que más les hubiese
gustado verla terminada.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a María Clementa Millán, directora de la tesis de doctorado, el interés que ha manifestado por este trabajo.

Quiero agradecer también a familiares y amigos por su apoyo, así como a diferentes instituciones que han contribuido a la realización de este trabajo, principalmente a Centro de Documentación Teatral, al Museo de Pontevedra, a la Biblioteca del Centro Asociado de la UNED de Pontevedra y a la Biblioteca Municipal de Pontevedra.

ÍNDICE

Introducción..... 15

Capítulo I. Vida y obra del autor.

Cuadro cronológico..... 25

1.1. Contexto histórico y social..... 29

1.2. Valle-Inclán y el teatro europeo..... 31

1.3. Algunas notas sobre la relación entre Valle-Inclán y García Lorca..... 46

1.3.1. Notas biográficas..... 46

1.3.2. La producción dramática..... 61

Capítulo II. La *presencia* de Shakespeare en el *ciclo mítico*.

2.1. La influencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán..... 83

2.2. Las teorías literarias de Valle-Inclán sobre sus personajes..... 87

2.3. Los personajes: *dramatis personae*, arquetipos y caracterización..... 92

2.3.1. Los *dramatis personae*..... 92

2.3.2. Los personajes: arquetipos y caracterización..... 95

2.3.2.1. Los propietarios de las tierras y sus familiares.

2.3.2.2. Los miembros de la Iglesia.

2.3.2.3. Los campesinos.

2.3.2.4. Los mendigos y feriantes.

2.3.2.5. Los niños.

2.3.2.6. Las apariciones.

2.3.2.7. La nueva burguesía.

2.4. *Las Comedias bárbaras:* las tragedias de la barbarie..... 132

2.4.1. Don Juan Manuel, un rey Lear de aldea..... 134

2.4.2. Los hijos..... 144

2.4.2.1. Cara de plata.

2.4.2.2. Don Farruquiño.

2.4.3. Los bufones..... 152

2.4.3.1. Don Galán.

2.4.3.1. Fuso Negro.

2.5. *El embrujado* y el mundo de las apariciones..... 165

2.5.1. Macbeth y Anxelo: el tormento de los remordimientos..... 168

2.5.2. Rosa la Galana: la ambición desmedida..... 171

2.6. *Divinas palabras,* la tragedia de las pasiones humanas..... 174

2.6.1. El Ciego de Gondar, el gran enredador..... 176

2.6.2. Pedro-Gailo, el sacristán cornudo..... 182

2.6.3. Mari-Gaila, la mujer vitalista..... 187

Capítulo III. El *teatro mítico* de Valle-Inclán y las tragedias de García Lorca: dos mundos paralelos.

3.1. La recreación del mundo social..... 197

3.1.1. La sociedad rural..... 199

3.1.2. Conexiones con la realidad..... 207

3.2. La recreación del mundo mágico..... 223

3.2.1. El realismo mágico..... 223

3.2.2. Las apariciones..... 225

3.2.2.1. La Santa Compaña.

3.2.2.2. Las ánimas en pena.

3.2.3. Las premoniciones y los elementos sobrenaturales 234

3.2.4. Los hechizos, el mal de ojo y los conjuros..... 239

3.2.5. El Macho Cabrío de *Divinas palabras* y la danza de *Yerma*..... 246

3.3. El espacio simbólico..... 252

3.4. Los principales conflictos..... 271

3.4.1. Los conflictos *mundo sedentario/mundo errante*..... 271

3.4.2. Los conflictos padres/hijos..... 273

3.4.3. Los conflictos amorosos..... 275

3.5. Los símbolos animalísticos..... 286

3.5.1. El Caballo..... 286

3.5.2. El perro..... 292

3.5.3. El lobo, las ovejas y otros animales..... 297

3.6. Los coros..... 303

3.7. Los ritos en las costumbres populares..... 320

3.8. Las representaciones teatrales (1907- 1936) 330

3.8.1. *Águila de blasón*. García Ortega (1907)

3.8.2. *El embrujado*. Francisco Fuentes (1913)

3.8.3. *El embrujado*. Mariano Asquerino (1931)

3.8.4. *Divinas palabras*. Rivas Cherif (1933)

3.8.5. *Bodas de sangre*. García Lorca (1933)

3.8.6. *Yerma*. Rivas Cherif (1934)

3.8.7. *Bodas de sangre*. Rivas Cherif (1935)

Conclusiones..... 349

Bibliografía..... 359

ANEXO I. Recortes de prensa sobre las adaptaciones teatrales (1907-1936)..379

ANEXO II. Cartas y entrevistas de Valle-Inclán..... 413

Yo no sigo el movimiento teatral, porque estoy obsesionado con Shakespeare. Creo que el teatro debe ser lo que el autor de Hamlet *demuestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de* Hamlet *y* El Rey Lear*, la exaltación grotesca de* Falstaff *y la exaltación lírica de casi todas sus obras; es decir la exaltación de la propia personalidad.*[1]

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.[2]

[1] Ramón del Valle-Inclán, *Heraldo de Madrid.* Madrid. 4 de marzo de 1912, 2,3. [Anexo II]
[2] Federico García Lorca, 1975: 1015.

Introducción

Ramón María del Valle-Inclán (1886-1936) es uno de los autores sobre el cual más se ha escrito. Cultivó todos los géneros literarios, poesía, teatro y prosa, y en todos ellos cuidó de forma incansable su estilo estético. En teatro experimentó una enorme variedad de formas dramáticas: drama, comedia, tragedia, farsa, tragicomedia, tablado de marionetas, auto para siluetas, esperpento…, a pesar de lo cual su representatividad en la época era casi nula porque, además de no ajustarse a los gustos de la época, era un escritor demasiado independiente que no se sometía a las imposiciones comerciales.

De las veintidós obras de teatro escritas por Valle-Inclán, cinco de ellas tiene como tema central Galicia, que son las que se engloba dentro del denominado *ciclo mítico*[3]: *Águila de Blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas* (1907), *Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en tres jornadas* (1908), *El Embrujado. Tragedia de tierras de Salnés* (1913), *Divinas palabras. Tragedia de aldea* (1920), y *Cara de Plata. Comedia bárbara* (1923)[4].

El estudio de este tipo de teatro ha sido analizado desde dos líneas, una que defiende que en ellas hay una clara relación con la realidad tanto en el ámbito social como individual, y otra línea que mantiene que en este tipo de teatro predomina el juego o la ironía sobre lo trágico. Entre los primeros se encuentran los estudios Guerrero Zamora (1961), Buero Vallejo, (1966)

[3] Frente al teatro rural utilizado por muchos críticos como Guerrero Zamora, Ruiz Ramón utiliza en término mítico aplicado a estas cinco obras, en donde mito hace referencia a la vuelta al origen, un espacio primitivo propicio para aflorar las pasiones humanas (Ruiz Ramón, 2001: 95).

[4] Estas obras fueron publicadas muchas veces por entregas, y luego en libros con los títulos y años aquí indicados. Serán por tanto indicados los años de cuando fueron publicados como libros, y no como obras por entregas.

Jean-Paul Borel (1966), González López (1967) o J-M. Lavaud (1992) y entre los segundos hay principalmente dos: Greenfield (1972, reed: 1990) y Antón Risco (1977), pero todos ellos coinciden en la influencia de Shakespeare en estas obras.

En sus tan comentadas "tres maneras" que tiene el autor de ver a sus personajes, Valle-Inclán mantiene que él sigue la manera española de ver los personajes "desde arriba" como si fuesen muñecos, sin embargo propone la mirada "en pie", al modelo de Shakespeare, como la más fructífera. Es verdad que esta mirada "desde el aire" se aplica principalmente a los esperpentos, pero no hay que olvidar que algunas obras como *Divinas palabras* o *Cara de plata* son consideradas esperpénticas. En este sentido Buero Vallejo (1966: 140) se preguntaba hasta qué punto revisar estar teorías influiría en muchas puestas en escena, concretamente en la caracterización de los personajes. Casi cuarenta años después, Hormigón expresa las mismas dudas con las siguientes palabras:

> ... la estética valleinclaniana (...) propone amplificación deformadora de los personajes para desvelar sus comportamientos, en este caso en el territorio literario dramático. Cuestión diferente sería plantearnos cómo debe interpretarse esto desde el punto de vista escénico y de qué modo lo podríamos abordar; si esta amplificación deformante que aparece en el plano literariodramático debemos proseguirla en la representación. Personalmente tengo en este momento notables dudas de que deba hacerse (Hormigón, 2003: 74).

Creo que en estas y otras obras la mirada "en pie", o shakesperiana del autor es mucho más frecuente en muchas más situaciones y personajes de lo que parece. En este sentido la influencia de Shakespeare en Valle-Inclán aún no ha sido muy estudiada y ello permitiría entender este tipo de teatro que se desarrolla en un espacio rural donde afloran con más naturalidad las pasiones humanas. Lo que sí abundan son las referencias sobre dicha influencia, entre otros, en los trabajos de Matilla Rivas (1972), Cipriano Rivas Cherif (1979), John Lyon (1983), Clara Luisa Barbeito (1985), Ramos-Kuerthe (1985), Esturo Velarde (1986) o Aznar

Soler (1992). Quizá uno de los más fecundos críticos que trata de la influencia de Shakespeare en Valle-Inclán sea Juan Trouillhet Manso[5], quien en 2004 comentaba lo siguiente:

> Resulta un poco sorprendente que, aunque la mayoría de los críticos coinciden en destacar los vínculos que existen entre las tragedias de Shakespeare y el teatro de Valle-Inclán, especialmente con las *Comedias bárbaras*, no haya ningún estudio que haya analizado con detenimiento la influencia del dramaturgo inglés en los dramas del creador gallego (Trouillhet Manso, 2004: en línea).

Por otra parte, Valle-Inclán en estas obras, a partir de un espacio que él conoce muy bien, su Galicia natal, crea un mundo mítico como también hará García Lorca con su Andalucía en sus tragedias: *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934), y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Se trata de mundos míticos que para ambos autores son el espacio idóneo para la realización de la *tragedia*[6]. La relación entre ambos teatros, en aspectos como por ejemplo las sociedades creadas, la recreación de costumbres, los conflictos que surgen entre los personajes, o los símbolos, aspectos sobradamente estudiados de forma individual aportaría aún hoy en día cierta luz que aclarase algunos aspectos, si se estudiase de forma interrelacionada. Tampoco las relaciones entre ambos dramaturgos ha sido muy estudiadas por la crítica. Así por ejemplo Alfredo de la Guardia (1941), anota algunas semejanzas como el ruralismo, la plasticidad o lo telúrico; Roberto García Sanchez (1950), señala como nexos aspectos como la superstición, el paganismo, la violencia; Ángel del Río (1952: 136) comenta que las semejanzas se producen sobre todo en el lenguaje, la plasticidad y lo sensorial; Guillermo Díaz Plaja (1965: 199) compara la escena de Mari-Gaila y el Macho Cabrío con la romería de a de *Yerma*; Buero

[5] Juan Trouillhet Manso escribió una serie de artículos sobre la relación entre Shakespeare y el que él denomina *teatro bárbaro* de Valle-Inclán: "El Teatro de lo siniestro de Valle-Inclán" (2003); "Valle-Inclán y Shakespeare, El teatro bárbaro y el esperpento", (2004); "Valle-Inclán frente a Shakespeare, Una mirada del teatro de Valle-Inclán a través de Shakespeare" (2007); "El culto al héroe: Don Juan Manuel, nuevo "rey Lear de la aldea" (2007); una tesis titulada *Shakespeare, Valle-Inclán y la renovación teatral española* (2007); "Historias de brujas, doncellas y endemoniados: Valle-Inclán frente a lo fantástico, de la narrativa al teatro" (2009); "El teatro fantástico del comienzos del siglo XX: El caso de Valle-Inclán" (2009); "Valle-Inclán "traductor" de Shakespeare. Traducción y reescritura en el fin de siglo" (2011).

[6] Tomo el término *tragedia* en el sentido de *tragedia moderna* en la que se refleja las pasiones humanas más que "situaciones sociales concretas" (Rodríguez Sánchez, 2002: 1864).

Vallejo (1973) profundiza más en la relación entre las obras del ciclo mítico y las de García Lorca, así como también con Shakespeare; Julio Matas (1972), que compara el lenguaje en *La marquesa Rosalinda* y *Bodas de sangre;* incluso hay quien habla de cierta *influencia* como García de la Torre (1977). Finalmente Ricardo Doménech, nos invita a estudiar esta relación entre ambos dramaturgos:

> De 1972 a hoy, los estudiosos valleinclanianos y lorquianos se han multiplicado hasta alcanzar cifras inusuales en la bibliografía hispánica. Curiosamente, son muy escasos aquellos en los que se hace cuestión de las mutuas y complejas relaciones de los dos teatros (Doménech, 1992: 337).

Hay que señalar aquí que en el teatro de Valle-Inclán, que también se puede aplicar al teatro de García Lorca, existe una clara relación entre "el componente trágico y el marco espacial" (Cabañas, 1995: 67, 168), siendo por tanto este espacio rural el idóneo para la realización de la tragedia moderna. José Mª Suárez Díez apunta lo siguiente:

> Que lo rural esté relacionado en cierto modo con lo trágico tiene su base en la concepción, tan diferente de la urbana, acerca de la violencia y de la erótica, emblemas claros de la tragedia. La visión folklórica otorga un sentido a la naturaleza caracterizando sus estaciones en pasos rituales. La ritualización típica del campo se pone en consonancia con los grandes ciclos heroicos, de nacimiento en primavera y de muerte en otoño. Así, la vivencia de unas expresiones literarias (como formas culturales) se adapta a la experiencia de unas formas naturales (Suárez Díez, 2009: 101).

El **objetivo** de este trabajo es profundizar en el componente trágico de estas obras de Valle-Inclán que se desarrollan en un "marco espacial" gallego, a partir de las semejanzas con las tragedias rurales de García Lorca y de las relaciones con las grandes tragedias de Shakespeare[7], con la finalidad de arrojar un poco más de luz en su interpretación y posterior puesta en escena.

La **metodología** para alcanzar tal objetivo se basa en tres capítulos:

[7] Tomo como las grandes tragedias aquellas a las que hace referencia Harold Bloom (2002: 10): *Hamlet, Rey Lear, Macbeth* y *Otelo*.

El primer capítulo titulado "Vida y obra de Valle-Inclán", abarca tres apartados: los dos primeros hacen referencia al contexto histórico-social y al teatro europeo de la época. El tercer apartado gira en torno a la vida de Valle-Inclán su producción dramática buscando las primeras conexiones con Shakespeare y García Lorca.

El segundo capítulo titulado "La *presencia* de Shakespeare en el *ciclo mítico*" se divide en seis apartados: los dos primeros tratan de un breve repaso de la influencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán, y un análisis donde se recoge la teoría literaria del propio Valle-Inclán sobre las *tres maneras* que tiene el autor de *mirar* a sus personajes, en las que el autor, a pesar de poner a Shakespeare como modelo, reitera sus preferencias por lo que él denomina distanciamiento del *demiurgo,* que en palabras de Risco es "una suerte de supremo hacedor" con el que Valle-Inclán se autodenomina en determinados textos (Risco, 1977: 10). El tercer apartado trata de una amplia clasificación de todos los personajes de este "ciclo mítico" con una caracterización de cada uno de ellos con la finalidad buscar y ampliar, en palabras de Buero Vallejo, las "nómina de personajes" que son contemplados de la "segunda manera" o a la manera de Shakespeare (Buero Vallejo, 1973: 38). Los tres últimos apartados trato de profundizar en el análisis de las obras que componen este ciclo (*Las Comedias, El embrujado* y *Divinas palabras*) relacionándolas con ciertos aspectos de las obras de Shakespeare, concretamente en la caracterización de los principales personajes.

En el tercer capítulo, bajo el título de "El teatro mítico de Valle-Inclán y las tragedias de García Lorca: dos mundos paralelos", pretendo analizar el mundo mítico de Valle-Inclán comparándolo con el creado en las tragedias de García Lorca. Este capítulo se divide en siete apartados: los cuatro primeros relacionados con aspectos generales como son la sociedad, el mundo de lo sobrenatural, el espacio, y los conflictos que surgen entre los personajes, y otros tres apartados relacionados con la *tragedia clásica*: los símbolos concretamente los

animalísticos que tanta presencia tienen en ambos teatros, la función de los coros y el lenguaje ritual en las costumbres populares. Añado aquí unas breves referencias a las escenificaciones de estas obras en vida de ambos autores (1907- 1936), ampliamente estudiadas por la crítica, con la finalidad de repasar la interpretación que de estas obras hacen sus directores, la crítica y el público.

El trabajo finaliza con las respectivas conclusiones de todo lo expuesto y la bibliografía utilizada para la realización de este trabajo.

Por último aparecen dos anexos con documentos de la época del autor (1907- 1936): el primero está compuesto de una serie de recortes de prensa sobre la representaciones de sus obras, fundamental para conocer la interpretación y valoración que directores, actores y público hacen de estas obras; el segundo lo forman algunas de las entrevistas realizadas a Valle-Inclán en las que habla de sus teorías literarias relacionadas con la "segunda manera" o "visión en pie" que tenía por modelo a Shakespeare. Para cada recorte de prensa, adjunto la transcripción con la intención de facilitar su lectura.

Lista de Símbolos, Abreviaturas y Siglas.

A lo largo del trabajo se utilizan las siguientes siglas que remiten a las siguientes ediciones:

- *CP*: *Cara de Plata*.
- *AB*: *Águila de Blasón*.
- *RL*: *Romance de Lobos*.
- *DDPP*: *Divinas Palabras*.
- *E*: *El Embrujado*.
- *Yerma*: *Yerma.*
- *Bodas: Bodas de sangre.*
- *La casa: La casa de Bernarda Alba.*

Capítulo I.

Vida y obra de Valle-Inclán

Cuadro cronológico.

1866: Valle-Inclán nace el 28 de octubre de 1866 en Vilanova de Arousa (Pontevedra)

1868: Revolución liberal de "La Gloriosa". Es derrocada Isabel II.

1871. Se publican las *Rimas* de Bécquer.

1874. Se inicia la Restauración Borbónica. Sube al trono Alfonso XII.

1888: Aparece *Azul* de Rubén Darío

1889: Aparece publicado su primer cuento, "A media noche", en La Ilustración Ibérica de Barcelona.

1895: Comienzo de la Guerra de Cuba (1895- 1898).

Valle-Inclán publica *Femeninas*.

1896: Rubén Darío publica *Prosas profanas.*

1897: Publicación de *Epitalamio* de Valle-Inclán

1898: "Desastre español" en la guerra de España contra EEUU.

Fecha simbólica de la Generación del 98.

1899: Estreno de *Cenizas* de Valle-Inclán.

1902: Publicación de *Sonata de otoño.*

Fin de la Regencia de María Cristina.

1903: Valle-Inclán publica *Corte de Amor* y *Jardín Umbrío*. Aparece la *Sonata de Estío*.

1904: Publica *Sonata de Primavera* y *Flor de Santidad.*

1904 Premio Nobel al dramaturgo José de Echegaray

1905: Se une a la protesta por el homenaje al Premio Nobel Echegaray.

Se publica *Sonata de Invierno* de Valle-Inclán.

1906: Estreno de *El marqués de Bradomín*.

1907: Matrimonio de Ramón del Valle-Inclán con Josefina Blanco el 24 de agosto celebrado en la iglesia madrileña de San Sebastián,

Publicación de *Águila de blasón* (estrenada ese mismo año), *El marqués de Bradomín* y *Aromas de leyenda*.

En Madrid se estrena *Los intereses creados* de Benavente con enorme éxito.

1908: La Bella Otero triunfa en París.

Valle-Inclán publica *Romance de Lobos* y *Los cruzados de la causa* y refunde *Cenizas* bajo el título de *El yermo de las almas*.

1909: Publicación de *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*.

"Semana trágica" de Barcelona.

1910: Estreno de *Cuento de Abril* y de *La cabeza del dragón*.

Se crea la *Residencia de Estudiantes* en Madrid.

1911: *Voces de Gesta* se estrenaría en el Teatro Novedades de Barcelona el 18 de junio de 1911, por la compañía Guerrero de Mendoza.

1912: Estreno de *La marquesa Rosalinda*.

1914: Publica *La cabeza del dragón*.

El 17 de octubre comienza la I Guerra Mundial (1914- 1918).

Comienza simbólicamente la "Generación del 14 o Novencentismo".

1915: Estreno de *El yermo de las almas*.

1916: Publica *La lámpara maravillosa*.

1917: Revolución Rusa y nacen movimientos políticos y sociales (comunistas, anarquistas, socialistas) que coinciden con el tradicionalismo en querer derrocar la monarquía borbónica.

1917: Aparece *La media noche*. Nace su hijo Carlos Luis.

1919: Publica *La pipa de Kif,* y *Divinas Palabras* en el diario madrileño *El Sol* en forma de folletín. Nace el fascismo en Italia. García Lorca publica *El maleficio de la mariposa* (estreno 1920).

1920: Publica *El Pasajero*, la *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Luces de Bohemia*, *La enamorada del rey*. Colabora con Rivas Cherif en el proyecto Teatro de la Escuela Nueva.

1921: Aparece *Los cuernos de don Friolera*.

1922: Publica *Cara de Plata.*

Premio Nobel de Literatura al dramaturgo Jacinto Benavente.

El fascismo italiano llega al poder.

1923: Ortega crea la *Revista de Occidente.* Publicación de la farsa lorquiana de *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (estreno 1937), *Mariana Pineda* (estreno en 1927 por Margarita Xirgu), *Amor de Perlimplín con Belisa en el jardín* (estreno 1933)

1924: Publica *La Rosa de Papel* y *La cabeza del Bautista*. Estreno de *La cabeza del Bautista.*

Primo de Rivera se exilia.

1926: Representación de parte de *Los Cuernos de don Friolera* y *de Ligazón*. Publica *El terno del difunto, Ligazón, el Tablado de marionetas para educación de príncipes* y *Tirano Banderas*.

1927: Aparece *La Corte de los Milagros, La hija del capitán* y *el Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte.*

1929: *La zapatera prodigiosa* (estreno en 1930 por Margarita Xirgu).

1930: Aparece *Martes de Carnaval* y de la obra de Lorca *Retablillo de don Cristóbal.*

Caída de la Dictatura de Primo de Rivera.

1931: Estreno de la *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* y de *El embrujado.* Publicación de *Así que pasen cinco años.*

Proclamación de la II República, bajo la presidencia de Niceto Alcalá Zamora.

Presidencia de Manuel Azaña hasta septiembre de 1933.

Creación de las Misiones Pedagógicas.

1932: Publica *¡Viva mi dueño!* y Lorca *Bodas de sangre* (estreno en 1933 por Josefina Díaz de Artigas)

Ley de la Reforma Agraria

1933: *Estreno de Divinas Palabras*, y publicación de *El público* y de *Yerma* (estreno en 1934 por Margarita Xirgu)

Hitler toma el poder en Alemania

Gil Robles crea la CEDA.

1934: Revolución de octubre en Asturias.

Premio Nobel de Literatura al dramaturgo Luigi Pirandello.

1935: Publicación de *Doña Rosita la soltera* (estreno en Barcelona).

1936: Valle-Inclán muere el 5 de enero en Santiago de Compostela. Publicación de *La cas de Bernarda Alba* (estreno en 1945 en Buenos Aires)

Triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero. Presidencia de Manuel Azaña.

Golpe militar contra el gobierno de la República el 18 de julio y comienza la Guerra Civil, donde mueren muchos españoles asesinados, entre ellos, Federico García Lorca.

1.1. Contexto histórico y social.

El final del siglo XIX, está marcado por el *desastre* de 1898 tras la guerra de Cuba que acabó con la pérdida tando de Cuba, como de Puerto Rico y Filipinas. Son también los últimos años de la Regencia de la reina madre, María Cristina de Habsburgo (1885-1902), que deja paso a Alfonso XIII cuando éste llega a la mayoría de edad en 1902, y en cuyo reinado (1902-1930) se produce toda una serie de conflictos que marcarán el nuevo siglo: la "Semana trágica" de Barcelona (1909), el inicio de la I Guerra Mundial (1914), la huelga general en España (1917), el desastre de Anual en la guerra contra Marruecos (1921) que propició el golpe de Estado de Primo de Rivera (1923). Pero a pesar de estos conflicto y la ruina económica, social y moral que supuso el "desastre" del 98 se podía apreciar en estos primeros años del silo XX un enrequecimiento cultural y económico debido a la neutralidad española durante la I Guerra Mundial (1914-1918) que tiene como consecuencia que en los primeros años del siglo XX se intente una modernización de España con la aparición de una nueva burguesía y sobre todo de un pensamiento liberal y reformista. Prueba de ello son los intentos aperturistas de Giner de os Ríos, o la aparición de intelectuales de la talla de Ortega y Gasset, y autores de diferentes generaciones aparecidas en 1898 (correspondiente al Modernismo y Generación del 98), 1914 (Generación del 14 o Novencentismo), y 1927 (Grupo del 27). La Dictadura de Primo de Rivera llegaría hasta 1930, un régimen paternalista y tecnocrático, pero también regeneracionista como se puede apreciar en el impulso a las obras publicas o a la modernización de las comunicaciones. Su caída arrastró a la monarquía y trajo consigo la proclamación de la II República en 1931 y lo “que podía haber sido una transformación sosegada de un país en desarrollo, que vivía un importante momento cultural, se convirtió en unos pocos años en una enorme tragedia histórica” (Millán, 2010: 86).

Respecto a la literatura, está en auge el Modernismo que representaba una especie de huida aristocrática contraria al realismo imperante, y donde su mayor exponente es Rubén Darío que publica *Azul* en 1888. La crisis ideológica y moral de finales del siglo XIX trajo consigo que las corrientes irracionalistas influyeran en el Modernismo y sobre todo en la Generación del 98, siendo Azorín el primero en utilizar la denominación de *Generación del 98* en 1913 para nombrar a una serie de escritores algunos de los cuales venían del Modernismo. Los componentes de esta generación (Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, o el propio Valle-Inclán) mostraban un gran interés por la renovación del lenguaje coincidiendo con el Modernismo, donde el tema de España y la preocupación por la regeneración del país era el tema común de todos ellos. Pero todo ello se vio enseguida sobrepasado por el intelectualismo europeísta del denominado Novecentismo o Generación del 98 con Ortega y Gasset como principal protagonista y cuyo artículo *La deshumanización del arte* (Ortega y Gasset, 2002) criticaba la falta de pasiones humanas que aparecía en la creación artística a causa de una exagerada estilización, y poniendo como ejemplo de este arte deshumanizado a las *Sonatas* de Valle-Inclán. También en esta época comenzaban a surgir los ismos de Vanguardia con la publicación del *Manifiesto futurista* (1910) otro referente de esta deshumanización.

1.2. Valle-Inclán y el teatro europeo.

El teatro español de finales del siglo XIX y principios del XX[8], poca o ninguna repercusión tiene en Europa como tampoco lo tendrá el teatro de Valle-Inclán, aunque no le faltaba *modernidad* ni *originalidad* (Ruiz Ramón: 93) para ello. Pero sí se observa una gran relación entre las corrientes teatrales de la época y Valle-Inclán: el teatro noruego de Ibsen (1828- 1906), el teatro simbolista de autores como D´Annunzio (1863-1938), o del dramaturgo Maurice Maeterlinck (1862-1949), el nuevo teatro irlandés, y el expresionista alemán de los años 1910- 1925, todos ellos coetáneos de Valle-Inclán, en donde las coincidencias parecen más bien casuales o de circunstancias, y de poca influencia con el teatro de nuestro autor. Por otra parte, Valle-Inclán conocía muy bien ciertos movimientos europeos atípicos en España gracias a su afiliación modernista de sus primeras obras, que no es otra cosa que la versión hispánica de corrientes como *Art Nouveau* o del *Modern stile,* pero quizá el precedente sea un español, Goya, cuya influencia se verá desde las *Comedias bárbaras* y que en los esperpentos desembocará en un "expresionismo grotesco que en los años veinte tenía notables representantes en el ámbito literariodramático" (Hormigón, 2003: 76.).

En el norte de Europa, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, influidos por Zola, surge el denominado **teatro naturalista** que tratará de reproducir la realidad tal y como es, analizando el comportamiento humano y sus causas personales y sociales. De esta forma entran en escena los bajos instintos y los ambientes de miseria, que veremos en las obras de este teatro escandinavo y alemán y que entra en España desde finales del XIX, como el sueco August

[8] En el teatro del primer tercio del siglo XX se dan dos tendencias opuestas: las tendencias conformistas acorde a los gustos burgueses y la tendencia renovadora que pretendía cambiar la escena española. Frente a la primera donde destaca Jacinto Benavente, hallamos en la segunda a Valle-Inclán y García Lorca. Sobre el teatro español de esta época *vid.,* Nicolás Miñambres Sánchez (*Valle-Inclán y García Lorca,* 1991), o los artículos de Andrés Peláez Martín, "El arte escénico den la Edad de Plata", pp. 2201- 2236, y José Antonio Pérez Bowie, "Las ideas teatrales de 1900 a 1939", pp. 2239- 2269 (Huerta Calvo, *Historia del teatro español,* 2003)

Strindberg[9], los alemanes Björnstjerne Björnson[10] y Hermann Sudermann[11], o el polaco Gerhart Hauptmann[12]. Los puntos coincidentes entre este teatro y Valle-Inclán son la crítica social, lucha entre el individuo y la sociedad o la ideología antiburguesa. Dentro de este teatro del norte de Europa, destaca el noruego Henrik Ibsen (1828- 1906), cuyo éxito radica en "el desarrollo de una tragedia moderna de tema social" (Siguan, 2003: 2195), sobre todo en los cuatro últimos dramas, pues en los anteriores se pueden apreciar demasiados elementos melodramáticos, como es el caso *Casa de muñecas* (1879), y que tantas semejanzas tiene con *Divinas palabras,* pues ambas protagonistas, Nora y María-Gaila[13], destacan por su carácter fuerte y su transgresión de las convenciones sociales, pues ambas no quieren a sus maridos y luchan contra el mundo social en el que se ven envueltas. Además de esta transgresión social, hay anotar otro aspecto que aparecerá con frecuencia en Valle-Inclán, como es la combinación de la farsa con la tragedia[14], combinación que también aparece en obras como *Pato salvaje,* o *El pato silvestre* (1884), como ha anotado Buero Vallejo:

> … un ejemplo más próximo de la visión "en pié", de Ibsen. Quizá hay más parentesco del que al principio admitiríamos entre *Los cuernos de don Friolera* y, por ejemplo, *El pato silvestre*. También en esta obra encontramos personajes a medio camino entre el patetismo y la ridiculez: el fotógrafo Hialmar, su padre, Molvig… Y sacrificada torpemente por ellos, la niña cuya muerte eleva al plano trágico todo ese mundo alucinado y sórdido (Buero Vallejo*,* 1966: 138.).

---

[9] August Strinberg (1849-1912), en cuyas obras se refleja la crueldad humana y el poder de las imposiciones sociales, como *La señorita Julia* (1888), cuya protagonista acaba suicidándose por culpa de una frívola aventura amorosa interclasista.

[10] Björnstjerne Björnson (1832- 1910), anarquista e individualista como Valle-Inclán, cuyo teatro se traduce al castellano y al catalán entre 1902 y 1903,

[11] Hermann Sudermann (1857- 1928), que es el más representado en el mundo hasta la Primera Guerra Mundial, y también traducido por los medios obreros y anarquistas catalanes entre 1911 y 1913

[12] Gerhart Hauptmann (1862- 1946) que se hizo famoso en España, sobre todo en Cataluña, por su obra *Los tejedores* (1892), obra colectiva sobre una huelga.

[13] En *Casa de muñecas*, al igual que en *Divinas palabras,* la protagonista es una mujer, Nora, que al igual que María-Gaila, tiene un carácter fuerte que rompe con todas las convenciones sociales, al no querer a su marido, y luchar contra el mundo social en el que se ve envuelta.

[14] En las obras de Valle-Inclán existen ambas facetas: lo satírico y la tragedia, si bien la primera predomina en el esperpento, ambas se dan en toda su obra dramática.

En conclusión en el teatro de Ibsen, como posteriormente ocurrirá con el de Valle-Inclán, será constante la lucha del individuo contra la sociedad, y también del conflicto entre lo ideal y la realidad donde los personajes se verán *marginados* por no seguir las reglas sociales, como se puede observar en don Juan Manuel de Montenegro o el ejemplo expuesto de Mari-Gaila en el mundo rural en el que vive.

La segunda corriente literaria en donde se puede apreciar muchas de las características del teatro de Valle-Inclán es el **simbolismo**[15], donde es imprescindible anotar su relación con la ópera de Wagner, (1813- 1883) que inspira a los dramaturgos simbolistas con su "arte total", mezcla de música, pintura y danza. Se puede apreciar en las representaciones wagnerianas, que se escenificaron en el Teatro Real de Madrid cerca de los años 1906 y 1907, muchas de las técnicas que empleó Valle-Inclán en las primeras *Comedias bárbaras*. En este sentido apunta Hormigón que las representaciones traen como innovación a la luz eléctrica que sustituye a la iluminación de gas:

> Los nuevos recursos narrativos derivados del empleo de la luz eléctrica, pusieron en manos del autor de *Águila de blasón* y *Romance de lobos* un instrumento expresivo de perspectivas inusuales entonces. Las didascalias de ambas obras son fiel reflejo con sus propuestas de claroscuros, escenas nocturnas, fulgores rojizos de los troncos que arden en el lar, focalización y jerarquización de los personajes, apariciones fantasmagóricas, propuestas de ámbitos insólitos como el de la barcaza que cruza la ría, etc.…(Hormigón, 2003: 69.)

En Europa, en la última década del siglo XIX, aparecen los denominados *Teatros libres*[16] donde merece especial atención el *Teatro de Arte de Moscú* (1898-1917), el más

[15] El teatro simbolista tiene como características: los diferentes lenguajes escénicos (coros, danza, etc.), el desdoblamiento y metamorfosis de un mismo personaje, los contrastes de lenguajes originadas por las asociaciones oníricas, y la forma ceremonial, según la cual los lenguajes se ordenan ritualmente de acuerdo un código preestablecido, rasgos que se podrán observan en el teatro mítico de Valle-Inclán.

[16] Los teatros libres son una serie de pequeños grupos independientes, formados por aficionados, que representaban para un público reducido y selecto. El primero y más famoso fue el *Teatro Libre de París* (1887-1894) fundado por André Antoine, que representó obras de Ibsen, Strindberg y Tolstoi. Pronto le imitaron G. Brahm en Berlín (1891-1892) y el *Teatro Independiente de Londres* (1891-1892) de J. Grein.

duradero e influyente gracias a las teorías interpretativas de su director K. Stanislavski[17]. El propio afán del teatro naturalista por reflejar la auténtica realidad acaba provocando la aparición de elementos simbolistas donde la luz o la música cobrará mucha importancia, como ocurría con las últimas obras de Ibsen o Strindberg, o en el teatro francés[18]. Junto a ellos otros como Anton Chejov[19] dejan el realismo por el simbolismo, como recoge al respecto Emilio González López:

> El teatro realista de Chejov, que, con el noruego Enrique Ibsen, había ascendido, con pretensiones simbolistas, a la altura de los problemas trascendentales del hombre y de su vida, de su libertad de conciencia, de la libertad de la mujer de los prejuicios sociales, y se empeñaba en desenmascarar las falacias de la moral burguesa, descendió, en la última década del siglo XIX, a ras de tierra, a la altura de los temas cotidianos de la sociedad burguesa, en las obras del ruso Antonio Chejov y del español Jacinto Benavente, los cuales coincidieron en dar a su medida el tono natural y menor de la vida corriente de la clase media… (González López, 1967: 6)

Uno de los principales simbolistas, y que tuvo gran influencia en Valle-Inclán, es el belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), autor de *Pelleas y Melisenda* (1892) y *El pájaro azul* (1909), así como el italiano Gabrielle d'Annunzio (1863-1938) con obras como *Francesca de Rimini* (1901) y *La hija de Iorio*, (1904), y cuya relación con tragedias denominadas rurales de Valle-Inclán y García Lorca (*Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*), había sido señalada por Guerrero Zamora:

> La trilogía bárbara se supera en dos nuevas obras: *El Embrujado* - incluida en el "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte- y *Divinas palabras*. Todas ellas constituyen el teatro rural valleinclanesco, que pudiéramos situar en la misma línea que

[17] El método Stanislavski (1863-1938) propuesto por este director ruso se oponía totalmente al énfasis declamatorio de la época. Se basaba en la profundización psicológica en el personaje, con el que el actor debía identificarse, mediante ejercicios previos de concentración. Tuvo un enorme éxito e influyó mucho en el teatro americano posterior a 1945 a través del Actor's Studio de L. Strasberg.

[18] Precisamente en Francia surge el principal grupo teatral del simbolismo, el "Teatro de Arte de P. Fort". Otras figuras que contribuyen a esta estilización espiritual son el escenógrafo suizo Adolphe Appia (1862- 1928) y el teórico Gordon Craig, autor de "El arte del teatro" (1905).

[19] Anton Chejov (1860-1904) estrena sus principales piezas en los *teatros libres*. Su visión pesimista del hombre y la crítica a la sociedad siempre con ironía, en obras como *La gaviota* (1895), *Tio Vania* (1899) y *El jardín de los cerezos* (1904), hacen de este autor, junto a Ibsen, uno de los más destacados dramaturgos realistas.

> "La filglia d´Ioro" de D´Annunzio, las tragedias de García Lorca y la obra de Synge, con las que comulga por la recreación poética del idioma, la versión anaturalista del ruralismo (Guerrero Zamora, 1961: 174.).

Las coincidencias de Valle-Inclán con Maeterlinck son notables: la importancia de la luz, la utilización de símbolos, o el reflejo de la decadencia de una sociedad se refleja en muchas obras del escritor gallego*:*

> Valle-Inclán, traductor de *Interior*, es indiscutiblemente el que mejor asimila la lección simbolista; todo su teatro parte de Maeterlinck: *El yermo de las almas, Tragedia de ensueño, Comedias de ensueño, las Comedias bárbaras* se ha de leer en clave simbolista, con claros ingredientes expresionistas (dos movimientos nada incompatibles, sino complementarios en los esencial). Y Lorca, en los primeros escritos de su etapa de formación, admira al "enorme y admirable" Maurice Maeterlinck (Guerrero Zamora, 1961: 174).

Son muchos los críticos que observan esta influencia simbolista en varias obras de Valle-Inclán. Así Emilio González López comenta que *El embrujado* compuesto probablemente a fines de 1912, pertenece plenamente a la fase simbolista de su teatro (González López, 1967: 145.); Umpierre (1971) por su parte habla sobre del carácter simbólico de los personajes de *Divinas palabras* donde Mari-Gaila representaría el instinto dionisíaco puro, Séptimo Miau simbolizaría el orgullo satánico por saber y conocer, mientras que Pedro Gailo representaría los principios cristianos, estáticos y carentes totalmente de vida. Por su parte, César Oliva señala *Águila de blasón, Romance de lobos* y *El embrujado* (César Oliva, 2003)*;* y más recientemente, Doménech (2008) clasificaba de *teatro simbolista* tanto estas obras de Valle-Inclán como las de García Lorca: *Bodas de Sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca.

En cuanto a la relación de Valle-Inclán con D´Annunzio, figura emblemática de la modernidad, hay que apuntar el gusto en ambos autores por el antigermanismo, *Nietzsche* o la presencia vitalismo y del paganismo en sus obras. Una de las actrices principales de la escena

española de su tiempo y que representará alguna obra de Vall-Inclán, Margarita Xirgu, estrenará *La hija de Iorio* en 1896, obra que fusiona la tragedia griega con el mundo medieval, de misma forma que Valle combinará en las *Comedias bárbaras* la tragedia de su Galicia rural con un mundo medieval de caballeros y bufones. Sobre esta influencia, Serge Salaün apunta la siguiente:

> … Valle-Inclán lo habría leído muy temprano (¿hacia 1895?) y, en 1902, le dedica un artículo, titulado "Modernismo", en *La Ilustración Española y Americana*. La influencia de D´Annunzio es indudable en las *Sonatas*, en *Femeninas* y en las primeras obras teatrales como *Cenizas* o *El marqués de Bradomín* (…) en *Voces de gesta* y *Divinas palabras* hay reminiscencias de *La hija de Iorio* (Serge Salaün, 2003: 2587).

Otro de los dramaturgos con el que se ha relacionado el teatro valleinclaniano ha sido con el italiano Luigi Pirandello (1867- 1936), contemporáneo de Valle-Inclán que también denuncia los prejuicios burgueses y cuyo teatro de marionetas[20] se relaciona con el esperpento. Juan García Barquero y Antonio Zapatero explican que este teatro nada tienen que ver con los muñecos de madera:

> Se trata de que el nuevo actor-marioneta no intente fingir emociones, sino representarlas por otros procedimientos, cercanas a la escena del rito, como ocurre en el teatro japonés con los gestos y posturas cuyo valor simbólico conoce el público, sin necesidad de que se les produzca en escena ni el llanto ni la risa, a través de las máscaras del dolor y del placer, tan antiguas como el teatro (García Barquero y Zapatero: 73)

Su obra más representativa es *Seis personajes en busca de autor* (1921) tendrá gran influencia en España:

> En los *años* veinte, el teatro de marionetas sigue proporcionando modelos de teatro antirrealista, como lo evidencian Gómez de la Serna, Lorca y Valle-Inclán. A propósito de los esperpentos, este último declara, en 1921, en su gira mexicana: Es algo nuevo que he creado y que titulo "esperpentos"… (Serge Salaün, 2003: 2592).

[20] El teatro de marionetas se materializará en la creación del "Teatro di Piccoli" fundado en 1913, y que a la vez conecta con el teatro de Gordon Craig sobre las "supermarionetas", con la Commedia dell´Arte y con la tradición de pierrots que desde el Simbolismo aparece por toda Europa.

El tercero de los teatros con el que se puede apreciar semejanzas respecto a la obra dramática de Valle-Inclán es el **teatro irlandés**. Darío Villanueva (1993, 2003) destaca la relación de la literatura del irlandés James Joyce y Valle-Inclán en la que no reparó Juan Ramón Jiménez cuando citó la semejanza entre Valle y los dramaturgos irlandeses Yeats y Synge. Juan Ramón Jiménez en una carta a Valle-Inclán escrita en 1920 sobre *Divinas palabras* dice lo siguiente:

> … He enviado un ejemplar de "D.p" a Lennox Robinson, uno de los directores del "Abbey Theatre" de Dublín, donde, como usted sabe, dan sus representaciones normales los famosos y exquisitos "Irish Players". El otro día le decía yo a nuestro Alfonso Reyes que cómo se parecían algunas cosas de usted, esta hermosísima farsa en especial, a ciertas primeras obras (Yeats, Synge, Lady Gregory) del teatro irlandés moderno. Lo que es lójico [sic], al fin y al cabo, siendo usted gallego, celta, y siendo usted un levantisco y libre hombre de caza. Creo que si allí pudiesen leerle en español (porque traducir esta espléndida lengua de usted es imposible, naturalmente), les gustaría de veras "D.p" y la incluirían en su repertorio, al lado, por ejemplo, de "In the shadow of the glen" o "The well of the Saints", del gran Synge… (Hormigón, 2006a: 253.)

Más tarde son muchos los críticos que observan estas semejanzas: Rivas Cherif ("El teatro de mi tiempo y mi tiempo en el teatro"), Amor y Vázquez ("De regionalismo y literatura, Yeats y Valle-Inclán"), Eileen J. Doll ("Don Juan y Cristo en las *Comedias bárbaras* y *The playboy of the Western World*"), Valentín Paz Andrade (*La anunciación de Valle.Inclán*). También observan paralelismo entre ambos teatros Juan García Baquero y Antonio Zapatero Vicente (*Cien años de teatro europeo*) y José Rubia Barcia (*Mascarón de proa*). Aunque tampoco faltan los críticos que mantienen que entre ambos dramaturgos hay notables diferencias, ya que mientras los personajes del teatro irlandés son muy humanos, los de Valle-Inclán son un mero coro; es el caso de Brooks:

> ... es difícil aceptar la opinión de Juan Ramón Jiménez cuando afirma que Valle-Inclán es un celta de tipo Yeats y Synge. En toda su obra no hay ninguna semejanza con

> la de Yeats (...) y, en cuanto a Synge, éste utilizó la materia de los labradores irlandeses de una manera completamente distinta. Para Synge, estos irlandeses eran hombres de carne y hueso (...) Valle-Inclán, al dar el papel de protagonista al pueblo de Galicia en *Divinas palabras*, quiso satirizarlo. Esto nunca lo hizo Synge: representarles con humor y descubrir su flaquezas, sí, pero exponerles a escarnio, no (Brooks, 1957: 180, 181).

En este sentido son muchos los críticos que rechazan estas opiniones, como es el caso de Emilio González López (*El arte dramático de Valle Inclán*) que mantiene que no existe tal estilización. Por otra parte lo que sí se puede dar por cierto en Brooks es que señala que Valle-Inclán ve a Galicia como un ideal imaginario:

> Claro que se puede notar de vez en cuando puntos de semejanza en la obra de ambos: por ejemplo, la lamentación general de los mendigos de las *Comedias bárbaras* y el Keening de las mujeres de una comedia como *Riders to the Sea*; pero, en general, parece que hay gran diferencia entre la actitud ante su obra de los escritores del *Celtic Twilight* y la de Valle-Inclán. Para los primeros, Irlanda era un país vivo, real, por el que estaban dispuestos a luchar, mientras que para éste, Galicia era un ideal imaginario e inasequible (Brooks, 1957: 181).

Una especie de tierra sin pueblo, idea que también apuntarán algunos sociólogos y politólogos (Barreiro, 2004).

Los dramaturgos irlandeses más relevantes de la época son John Millington Synge (1871-1909), Lady Gregory (1852- 1932), William Butle Yeats (1865- 1939) y John O´Casey (1880-1964). Synge crea arquetipos a los que imagina estados de ánimo y hablan un lenguaje ajustado a ellos, una lengua que no utiliza ningún campesino irlandés pues se trata de un lenguaje está muy estilizado. Synge era un escritor que conocía muy bien el mundo de los vagabundos y el de campesinos, gracias a las criadas de las cocinas de las casas de su madre, al igual que Valle-Inclán, lo que utiliza para escribir *El Galán de occidente* en donde refleja las tragedias humanas de las clases más bajas:

> Synge escoge como escenario un lugar rural remoto y como personajes a los que podría llamarse gente marginal y los utiliza para exponer las verdades universales de la naturaleza humana (Reynolds, 1983: 29)

También Lady Gregory utiliza un lenguaje muy peculiar muy estilizado con recuerdos de cuando lo oía de pequeña. W.B. Yeats tiene una obra titulada *La Condesa Catalina*, que nadie la quería llevar a escena, y cuyo protagonista es una mujer que representa al héroe que lucha por su pueblo. Por su parte, Sean O´Casey empezó a representar su obras en el *Abbey Theatre* en los años veinte, concretamente su obra *El Arado y las Estrellas*. Las obras de estos dramaturgos irlandeses provocaron una intensa reacción por parte de los espectadores cuando se estrenaron.

En cuanto a la lengua, a finales del siglo XIX, tanto en Irlanda como en Galicia, ni los dramaturgos irlandeses ni Valle-Inclán escribirán en la lengua que sin duda utilizarían la mayoría de sus personajes, el gallego en el caso de Valle-Inclán si bien se puede apreciar este idioma en la estructura interna. Bouza Brey dice lo siguiente:

> … me hizo saber sobre su labor algunas declaraciones sorprendentes, tal y como que su obras de temas de Galicia las escribía precisamente en gallego y después las traducía, conservándole la sintaxis (Bouza Brey, 1966)

Ello también se puede aplicar al teatro irlandés, es el caso de Douglas Hyde que en *Los cantos de Amor de Connacht (1895),* tradujo del gaélico al inglés que se hablaba en las zonas rurales de Irlanda, o bien, como hacía Lady Gregory, se empapa de esa lengua popular que había conocido en su niñez, según hace observar Corina J. Reynolds:

> Ambos se encontraron con un elemento vital de toda literatura viva, el dominio de ser capaz de trasmitir el verdadero sabor y el vigor auténtico de la personalidad, de un lenguaje fresco y sin trabas que llevaba consigo y lograba comunicar el ritmo y la expresión real y verdadera de las gentes (Reynolds, 1983 13).

Por otra parte otra de las características en que ambos teatros coinciden es que ambos teatros parten de una *realidad social* de suma pobreza. Es importante anotar que ambos pueblos, el irlandés y el gallego, sufrían numerosas miserias económicas y sociales como se

refleja en las grandes pérdidas de población debido principalmente a la emigración y cuyas situaciones de miseria aparecerán plasmadas es sus diferentes teatros. Relacionado con esto hay que anotar que al final del siglo XIX se produce un *Resurgimiento* de la literatura irlandesa que, como el *Rexurdimento* gallego, tiene un componente político y otro literario., y al igual que había hecho Rosalía de Castro, el dramaturgo Yeats utiliza su literatura como crítica social dejando plasmado ciertos problemas como la emigración que hacía de sus lugares de origen un *mundo ideal* al que añoran volver aquellos que se marcharon. En este sentido comenta Maravall:

> Irlanda ha sido durante mucho tiempo un país de máximo índice de emigración y, a pesar de ello, las formas de vida y de mentalidad rurales, resistieron firmemente, porque para tantos y tantos irlandeses que recorrían otras partes del mundo, su medio rural permanecía como un mundo ideal al que anhelaban retirarse un día. Había, pues, en ese ruralismo, no una mera herencia pasiva, sino una ulterior elección. Pues bien aunque el tema no haya sido sociológicamente investigado, creo que Galicia debía, hace algunas décadas, un aspecto semejante (Maravall, 1966: 239).

Otros de los efectos de la crítica social es el del protagonismo que cobra en estas obras los personajes más desvalidos. En este sentido, al igual que las *Comedias bárbaras*, Yeats crea un mundo *mítico* en el que aparecen los dos polos de una sociedad: el aristocrático que su autor conoció muy bien, y los personajes marginales con grandes deficiencias físicas o psíquicas que para muchos críticos representaba un ataque a su pueblo:

> En la obra de Yeats se puede observar todo una gama social de buhoneros, vagabundo, ciegos, cojos y tullidos, jovencitas caprichosas, viudas rijosas, viejos santos, reyes de la edad de bronce, princesas y guerreros… (Reynolds, 1983: 27)

Los autores irlandeses, como ocurriá con Valle-Inclán, escriben sobre un pueblo al que no pertenece como clase social. En muchos de los casos las historias y cuentos populares que utilizan como material literario vienen de criadas que trabajaron en sus casas cuando ellos eran niños.

La reutilización de historias y *cuentos populares*, así como un pasado mítico que en el caso de Valle-Inclán se apreciaría más en las *Comedias* donde se habla de la valentía de los reyes suevos o del pasado celta[21] con el fin de exaltar un pasado que tiene más de estético que de real. La literatura popular y la presencia de los cuentos oídos en las aldeas será una constante en el teatro mítico de Valle-Inclán que recurre constantemente a los cuentos populares que había oído de pequeño: relatos sobre apariciones de ánimas, la Santa Compaña que aparecerá en *Romance de lobos*, los *trasgos*[22] que aparece en forma de *Trasgo Cabrío* en *Divinas palabras* o los llamados *moros*[23] que aparecen mencionados en *Águila de blasón* en la escena del molino tras la violación de Liberata. Por su parte, las historias y leyendas de la vieja Irlanda será una base literaria que aprovecharán sus dramaturgos irlandeses en multitud de temas. En este sentido Yeats le escribe a Stadish o´Gady:

> En nuestras viejas leyendas hay humor y fantasía, además de una belleza milagrosa y se pueden encontrar en ellas todo tipo de significados (Reynolds, 1983: 11)

En cuanto a las *polémicas* que provocaron ambos teatros, en caso de Valle-Inclán se puede hablar tres fuentes de conflictos: la primera son las reacciones que provocaron las representaciones de este teatro de tema gallego por parte del público que esperaban verlas en gallego (Guede, 1998). Una segunda fuente de conflictos se originaban por el tratamiento, considerado peyorativo por algunos, que Valle-Inclán daba estas gentes de pueblo que protagonizan sus obras. En el caso de Valle-Inclán, éste fue criticado por intelectuales gallegos

[21] Del celta se conservan muchas palabras en la lengua gallega pero ningún resto arqueológico lo que lleva a pensar que su presencia no estaría muy asentada en la Galicia prerromana. En la literatura gallega será Eduardo Pondal quien tome como tema recurrente de su obra este pasado mítico gallego, que le hace denominar a Galicia *Nazón de Breogán,* mítico dirigente celta. La influencia de Pondal en Valle-Inclán también ha sido señalada por Rubia Barcia (1983).

[22] Los trasgos son seres de la mitología popular gallega, especie de pequeños demonios que lo desordenan todo.

[23] Los *moros* son otros seres de la mitología popular que vivían en los castros en donde tenían escondidos sus tesoros.

de su época como el vanguardista Manuel Antonio[24] y posteriormente intelectuales como Carballo Calero que mantiene, por ejemplo, que *Divinas palabras* es un crítica directa y sarcástica de la tierra gallega, como también hará luego con *Cara de plata* y concluye:

> Es evidente que quien se expresa así, tiene unas ideas previas sobre la galleguidad, que no pueden darse en un gallego. No porque el retrato sea caricaturesco, sino porque los rasgos deformados son precisamente los que llamarían la atención a un caricaturista no gallego (Carballo Calero, 1966: 311)

Frente a ellos, hay autores que defienden la galleguidad de este tipo de teatro (Fernández del Riego, 1959; Rubia Barcia, 1983) y más recientemente Suso de Toro que ha llegado a calificar este teatro de Valle-Inclán como el mejor teatro gallego. Suso de Toro lo expresa de la siguiente manera:

> Valle-inclán desexa, ten saudades dunha Galiza mítica, dunha Galiza que nunca existiu, unha Galicia literaria, a Galiza que é pura creación. Crea unha Galiza mítica e polo tanto unha Galiza na que el atopa a maxia, na que atopa o misterio, na que atopa o que comunmente chamamos superstición, popularmente. (De Toro, 2007: 100)

Relacionado con esto, hay que señalar la negativa respuesta que tuvieron estas obras en la ciudad, donde la moral o la amoralidad no siempre entendida por el público provocó el rechazo del público acostumbrado al teatro burgués. Aquí se puede señalar muchos ejemplos, desde el caso de *El embrujado* en 1913 hasta las representaciones en Edimburgo que destacaron por su brutalidad en las representación de *Las Comedias bárbaras* así como por la mala crítica recibida (Viana y Viana, 2007: 48- 56), de la misma forma que había ocurrido en el *Abbey Theatre*, con las representación de las obras de W.B. Yeats, J.M. Synge y Sean O`Casey:

> Las tres obras comentadas tienen esto en común: las tres provocaron una intensa reacción por parte de los espectadores cuando se estrenaron. Las tres fueron repudiadas

[24] El escritor vanguardista Manuel Antonio que escribe el manifiesto *¡Máis Alá!* critica a los escritores gallegos que escriben castellano. Manuel Antonio hace referencia a Valle-Inclán como uno de los que él denomina "Pollitos bien", y lo acusa de antigalleguismo.

> como denigratorias del carácter nacional (...) Estas tres obras muestran la variedad del acontecimiento dramático y el alto valor literario que consiguieron los escritores del Abbey Theatre, y han llevado el nombre y la tumultuosa y dolorosa fama de Irlanda a rincones que, de otro modo, jamás hubieran oído hablar de ella (Reynolds, 1983: 35,36).

Por último será el **expresionismo** una de las corrientes europeas de comienzos del siglo XX cuya relación con el teatro de Valle-Inclán, concretamente con las obras esperpénticas, ha sido muy estudiada entre otros por Alfredo Matilla (1972), Juan García Baquero y Antonio Zapatero (1983), Harold Wentzlaff-Eggebert (1889, 1992) o Carlos Jerez Farrán (1989). Dado que las dos primeras *Comedias bárbaras* aparecieron en 1907, antes del desarrollo del expresionismo alemán que fue durante los años 1910- 1925, y siguiendo las opiniones de Matilla (1972) y Harold Wentzlaff-Eggebert (1989, 1992), se puede concluir que Valle-Inclán descubrió el expresionismo de forma independiente. Pero la relación entre el teatro de Valle-Inclán y el alemán de la época no hay que buscarla en el expresionismo sino en el denominado "drama de forma abierta", como mantiene Hormigón (2003) que ya caracterizaba al teatro isabelino del pasado y también a los teatros de Molière, Lope, Goldoni, Lenz o Büchner. Entre las características del expresionismo que Harold Wentzlaff-Eggebert observa en el teatro de Valle-Inclán está la figura casi única del protagonista, sobre el que giran las acciones:

> Este yo central, el protagonista, no tiene en la obra ningún personaje opuesto de igual peso, sino que se contrapone al mundo en la abundancia de sus apariciones. El protagonista es en realidad una figura única, solitaria que está en el centro de la acción... (Wentzlaff-Eggebert, 1992: 182).

Entre las características que podemos hallar en Valle-Inclán relacionadas con el expresionismo, están: el tiempo no lineal, cada escena da la sensación de ser una actualidad total; diferentes escenarios abriéndose a todos los lugares del interior y del exterior; los personajes reaccionan emocionalmente y no racionalmente, y pertenece a una estructura social muy ramificada, de ahí que sean muy numerosos; en los diálogos no hay una argumentación

lógica sino que son articulaciones de diferentes puntos de vista, sin que influya lo que diga un personaje en otro, pareciendo así más monólogos que diálogos; temas como el conflicto entre el individuo y la sociedad. Con todas estas características se pueden considerar a las *Comedias bárbaras* como auténtico teatro europeo, prototipo de *"drama de forma abierta",* y anticipo de lo que sería el *teatro expresionista alemán* (Wentzlaff-Eggebert, 1992: 183).

Relacionándolo más concretamente con el *teatro mítico* de Valle-Inclán, se pueden apreciar ciertas semejanzas como es el tema la crítica social al mundo burgués, el *embrutecimiento* en el que viven muchos de los personajes, el no sometimiento a las reglas de la representatividad que hace que no importe que esas obras sean representadas según reconoce el propio Valle-Inclán:

> Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción (Valle-Inclán, *La Libertad*, Madrid, 16 de abril de 1926)

Otras de las características es el carácter *visionario* que se considera que posee el propio autor, lo que condiciona su escritura. Pero tampoco hay que olvidar, como anota Carlos Jerez Ferrán, el profundo realismo que se esconde en estas obras:

> Teniendo presente los signos trágicos que a Valle-Inclán le tocaron vivir, no es de sorprender que creyera que era hora de despojarse del "exceso de arte" que Ortega y Gasset le había reprochado en 1904 para pasar a contar las "cosas humanas, harto humanas" que exigían los tiempos. Tan humanas iban a terminar siendo estas nuevas preocupaciones, valga la ironía, que nos desconciertan por su horripilante realismo (Jerez Ferrán, 1989: 84).

El teatro expresionista alemán termina años después de la I Guerra Mundial (1914-1918), concretamente en 1925, coincidiendo con el desencanto político y social, que en España se plasmará a partir de 1917 cuando la sociedad española da claras muestras de indiferencia

ante las injusticias sociales que en otros países, como Rusia o Alemania, lo que tendrá importantes consecuencias, ya que España se ve así diferente respecto al resto de Europa, y eso se notará en todos los campos, impidiendo que España aporte todo lo que tiene.

1.3. Algunas notas sobre la relación entre Valle-Inclán y García Lorca.

1.3.1. Notas biográficas.

Don Ramón María del Valle-Inclán nació en 1866 en Vilanova de Arousa, provincia de Pontevedra, una pequeña población de mil habitantes. La mayoría vivía de la pesca y el resto de servicios y agricultura. La miseria y la pobreza, como en el resto de Galicia, obligaban a muchos de sus habitantes a emigrar. La infancia y primera mocedad las pasa Valle-Inclán en las tierras del Salnés que se convertirá en "fondo geográfico dominante en el ciclo gallego de la obra" (Paz Andrade, 1981: 29). En la misma ría, pero en la otra orilla, se encuentra las villas de *Ribeira* y *A Póboa do Caramiñal*. No pertenecen a la Península de Salnés, y están cerca de la *Serra de Barbanza* donde "proliferaron siglos atrás los Montenegro, los Bermúdez, los Bolaño… hazañosos entroques de la familia Valle (…) Estos y otros vestigios de la épica galaica componen la osamenta histórica de Viana del Prior" (Paz Andrade, 1981: 31)

Los padres de Valle, sin embargo, vienen de una familia hidalga, que contaba con recursos a pesar de su decadencia debido a la abolición de vínculos y mayorazgos, así como a la desaparición de los *foros* de la iglesia que tradicionalmente subforaban a los campesinos (Alberca y González, 2002: 42.). Era por tanto una de tantas familias nobles gallegas venidas a menos, familias de valores tradicionales como la milicia, el prestigio social y el autoritarismo. Sobre su infancia los biógrafos Alberca y González comentan lo siguiente:

> … fue la suya una infancia de niño algo retraído y díscolo, y al tiempo lleno de inventiva, con una tendencia a la interpretación que le resarcía de la incapacidad de comunicar sus sentimientos íntimos. Su mente se complacía, como ya dijimos antes, en pasar las horas escuchando historias de santos y leyendas, narradas en tono misterioso durante las largas noches aldeanas, que quedarían grabadas para siempre en su memoria. En fin, él mismo se autodefinió ya adulto como "orgulloso, travieso, camorrista, soñador y desaplicado (Alberca y González, 2002: 45).

De pequeño, Valle-Inclán le atraía más la vida en la cocina donde oía a la criada contar cuentos que la vida señorial, pero su contacto en la infancia con la Galicia hidalga, tradicional y rural lo acercó a las ideas que defendían los carlistas. Su simpatía por esta ideología está suficientemente demostrada si bien más como algo ideal que ideológico. En este sentido, hay que anotar que hubo muchos Valles: el republicano, el fascista, el anarquista, el revolucionario pero todo ello refleja un cambio temperamental en su búsqueda de ética y justicia en una sociedad que veía corrompida.

Tras pasar la infancia en aquella villa marinera, por lo general pujante económicamente (Alberca: 2015: 38- 40)[25], comienza sus estudios de bachillerato entre Santiago de Compostela y Pontevedra[26]. En 1885 o 1886 Valle fue a estudiar a Santiago, donde al igual que García Lorca tampoco sería un buen estudiante, y como éste también en su años de juventud mostró su interés por temas sociales y artísticos. Sobre Valle-Inclán, Robert Lima comenta lo siguiente:

> Aunque no fue un estudiante destacado, su historial académico le permitió ingresar en la Universidad de Santiago de Compostela (...). Aprobó este y otros exámenes durante su estancia en la universidad, pero nunca con notas brillantes (...). Para completar la pequeña asignación que le daba su padre, el joven Valle empezó a dar clases particulares a niños de buenas familias. Esta actividad le sirvió para aumentar sus recursos y también para entrar en contacto con personas importantes de los ambientes sociales y artísticos, que luego tuvieron un papel destacado en su vida personal y artística (Lima, 1995: 41).

Sobre Federico, su hermano Francisco hace la siguiente observación:

> En su alegre despreocupación, en su innata incapacidad para aceptar cualquier disciplina académica (que hizo de él uno de los peores estudiantes de la Universidad de Granada), había oculto, ¿quién lo diría?, una como actitud

[25] Manuel Alberca (*op. cit., pp.* comenta al respecto que Valle-Inclán vivía en la ría de Arosa, zona costera y de activa economía que contradice un poco la Galicia tradional y feudal que aparece en sus obras, pues la costa se acercaba más al modo de vida burgués. Por otra parte, las familias hidalgas de las que provenía Valle-Inclán, y que vivían en esta ría no sufrirían el decaimiento del que habla Valle-Inclán en sus obras pues seguían teniendo el mismo poder socioeconómico.

[26] En 1877 Valle-Inclán inicia sus estudios de Bachillerato y en 1886 empieza los estudios de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela.

> ejemplificadora, una preocupación profunda por la educación artística del público y por la dignificación del teatro... (García Lorca, 1981: 346).

En Santiago, Valle-Inclán asiste a las reuniones de Círculo de la Juventud Católica de Santiago, corriente del regionalismo gallego, liderada por la línea conservadora de Alfredo Brañas, profesor de Derecho del joven Valle, que se oponía a la línea galleguista liberal que representaba Manuel Murguía, amigo de su padre. Las ideas de Brañas defendían la esencia del gallego que había existido en el pasado, y para recuperarla había que recomponer la estructura natural de la sociedad gallega anterior al capitalismo, es decir, regresar a una sociedad medieval (Alberca y González, 2002: 51.)

En 1889, Valle-Inclán publica el cuento "A media noche" donde se comienza a entrever los rasgos del protagonista de las *Comedias,* y que lo irá conformando más tarde con la publicación del relato "Don Juan Manuel*"* el 23 de septiembre de 1901 en *Los lunes de El imparcial* (Hormigón, 2006a: 305.). Respecto a este personaje, don Juan Manuel, que aparece por primera vez en *Sonata de Otoño*, protagonizaba varios relatos y libros de Valle-Inclán con anterioridad (Serrano Alonso, 1990) como *Jardín umbrío* o el relato "Mi bisabuelo" a *Águila de Blasón.* Luego convertirá en el protagonista de las *Comedias*, en *Los cruzados de la causa*, y en la trilogía de *La guerra carlista* (Risco, 1977: 33). En él aparecen ciertos rasgos de los antepasados de Valle-Inclán como ha observado, entre otros, Fernández Almagro quien afirma que don Juan Manuel es "trasunto literario de un tío abuelo de Valle-Inclán" con el mismo apellido de Montenegro, y con rasgos de otros familiares como su abuelo, don Carlos Luis del Valle, y pone como ejemplo de ello el rapto de Sabelita por don Juan Manuel ante el irritado abad en *Cara de plata*, "inspirado en un suceso de que fue realmente protagonista el antepasado de Valle-Inclán" (Fernández Almagro, 2007: 164).

Y de la misma forma, Valle-Inclán utiliza mucho los nombres y los rasgos de antepasados suyos para sus personajes (Alberca y González, 2002: 34, 35). Incluso en el

propio Valle-Inclán hay muchas semejanzas, ya sea el carácter histriónico que hacía que se comportase en la vida real como un actor haciendo de todo una farsa (Unamuno, 1936), tan característico por otra parte de la literatura del siglo XIX:

> Cada época tiene su irrealidad: sus mitos, sus fantasmas, sus quimeras, sus sueños y una visión ideal del ser humano que las ficciones expresan con más fidelidad que ningún otro género (...); a los lectores románticos, que ambicionaban lo excesivo y querían ardientemente que el mundo estuviera conformado sólo por ángeles y demonios, *Los Miserables* los colmó con una humanidad de seres en los que la desmesura era la norma y lo ordinario la excepción. (Vargas Llosa, 2004: 80)

Otras de las semejanzas apuntadas en relación con don Juan Manuel es su carácter infantil:

> Hay quien hace cosas sólo por el placer de contarlas, y, cuando no las hace, las inventa, por creerse el plan obligado de contar algo - cuando más absurdo, mejor-, y acaba fantaseándolo todo. Una pueril vanidad que, en último término, no perjudica a nadie (...) Valle-Inclán adolecía de una afectación que realmente no lo era, puesto que la determinaba el propio temperamento. "En las naturalezas enfáticas - dijo Stendhal, fijando otros matices del tema-, lo natural es el énfasis" (Fernández Almagro, 2007: 58).

Y su más conocida personalidad orgullosa:

> Del tacto y de la delicadeza con que había que proceder con él para no herir su orgullo de hidalgo pobre nos dan noticia Ruiz Contreras o los Baroja, que le invitaron con frecuencia a cenar a sus casas con escaso éxito: "Si notaba que el anfitrión sospechaba de su hambre- apunta Ruiz Contreras-, no aceptaba una invitación"... (Alberca y González, 2002: 71)

En este sentido hay que añadir la contradictoria personalidad de este autor de la que habla el reciente estudio Manuel Alberca:

> Por una lado, era reservado en lo personal, más que reservado, avaro de su intimidad, que ocultaba, borraba o disimulaba con pistas falsas hasta hacerla impenetrable. Por otro, tenía una tendencia compulsiva a la sobreexposición pública, a buscar notoriedad, a ser el centro de la escena, del ágora, del café, y ahí brillaba con el máximo esplendor: como autor al que le gustase cambiar

> continuamente de papel, don Ramón simultaneaba diferentes máscaras (Alberca, 2015: 18)

Tampoco faltan las interpretaciones sobre la ideología del autor gallego, a quien se suele situar entre el conservadurismo y la anarquía, como observa al respecto José Antonio Maravall:

> ... el carlismo y el anarquismo que aparecen como factores de su obra responden a la réplica de una mentalidad arcaizante y fideísta, formada en una sociedad estática de base agraria y estructura cerrada, contra las novedades de una sociedad burguesa. Valle-Inclán al manifestarse así, descubre su dependencia del mundo rural gallego. Y tengamos en cuenta que es la geografía de los movimientos sociales en España, durante el primer tercio aproximadamente del siglo XX, el anarquismo presentó en Galicia un amplio desarrollo (Maravall, 1966: 254).

En este sentido apunta Robert Lima:

> Valle-Inclán buscaba la compañía de estos hombres y escuchaba con gran atención sus relatos. Su propio carlismo era un tanto evasivo (...) Del carlismo apreciaba los altos ideales y su posición sacrificada, que lo convertirían en adalid de la causa de la justicia en rebelión abierta contra la hipocresía política del régimen establecido (Robert Lima, 1995: 157).

Recientemente Manuel Alberca rechaza muchas de las clasificaciones ideológicas de Valle-Inclán:

> Uno de los tópicos más recurrentes, avalado por alguno de los críticos de los años sesenta y setenta, fue el de convertirlo, por puro reflejo antifranquista propio de aquella época quizás, en un escritor filo-comunista e izquierdista, cuando en realidad su ideología tradicionalista y su idiosincrasia, lo situarían cercano a lo que hoy conocemos por extrema derecha. También olvidaron que su militancia carlista no fue meramente estética, sino muy activa y comprometida durante una decena de años (Alberca, 2015: 18.)

Tras la muerte de su padre en 1890, Valle se traslada a Pontevedra, ciudad más abierta y liberal que Santiago pues había menos presencia de la Iglesia. A finales del XIX a Pontevedra acudían gran número de intelectuales y políticos de la época como relata al respecto el periodista Prudencio Landín quien comenta la presencia de Echegaray, Canalejas, Montero Ríos o la Pardo Bazán (Landín, 1984).

En 1892 embarcó hacia Veracruz (México) dejando una huella visible en aquellos personajes que recorren las tierras sudamericanas, como ocurrirá con el novio de *La Galana* en *El Embrujado*. Pero como gallego que era, sentirá nostalgia por su tierra como expresa en una carta que escribe en 1893 a su amigo Manuel Murguía:

> Mi siempre querido amigo y respetable maestro: a escribirle a Vd. paréceme que me dirijo a toda nuestra Galicia, pobre, pensativa y sola, que dijo el poeta, de tal modo encarna Vd. para mi el espíritu regional, y el amor de la tierra que, en forma de hondísima saudade, sentimos acá, en América, los que como herencia sagrada, conservamos, a través de los siglos, un dejo de celtismo… (Hormigón, 2006a: 30)

Vuelve a Pontevedra y en 1895 publica su primer libro *Femeninas* (seis historias amorosas). En 1896 regresa a Madrid, y frecuenta las tertulias. Obtiene un empleo en el Ministerio de Fomento que acaba abandonando. En 1898 interviene como actor en la comedia de Benavente *La comida de Fieras* y un año más tarde conoce a Rubén Darío, y pierde el brazo izquierdo. Su gusto por la literatura de Eça de Queiroz le hace traducir varias de sus obras.

En 1904, Valle-Inclán escribe de un tirón *Flor de Santidad. Historia milenaria,* una novela donde el componente gallego es substancial, sin embargo la idea de Galicia no tiene nada que ver con la expresada años antes a Manuel Murguía. En una carta dirigida a su amigo Torcuato de Ulloa, le escribe:

> … Si he de serle a usted franco, ésta es la única vez que estoy un poco satisfecho de mi obra. Se titula *Flor de Santidad.* Es una novela que en el estilo, en el ambiente y en el asunto, se diferencia totalmente en la moderna manera de novelar. Más que a los libros de hoy, se parece a los libros de la Biblia: otras veces es homérica, y otras gaélica. En fin, usted la verá.
>
> Si éste fuese un país civilizado, fiaría algo en ella, pero ya estoy completamente convencido que hay siete personas que sepan leer bien.
>
> Cuénteme algo de su vida. Yo hace muchos años que vivo completamente alejado de Galicia; aquí no he querido nunca tratar con la gente gallega, ni leer los periódicos. Esa tierra, crea usted que me es odiosa. Hoy acaso solo tengo un amigo que es usted… (Hormigón, 2006a: 71)

Valle-Inclán era un asiduo asistente a representaciones teatrales y frecuentaba amistades entre los actores y actrices de su época como Margarita Xirgu, María Guerrero, o con Josefina Blanco, con la que se acabó casando en 1907 y con la que tendría seis hijos. En ese año publica *Águila de blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas* que había aparecido el año anterior en la revista *España Nueva.* En 2 de marzo se representa en el teatro *Eldorado* de Barcelona. Al año siguiente, 1908, publica *Romance de Lobos. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas* que también había aparecido en año anterior publicada en folletines. En ambas obras se aprecia su conocimiento de la hidalguía, las reivindicaciones *foralistas* y el mundo literario gallego. Si bien en 1911 escribe a Arsenio López Decoud asegurándolo estar harto de aquella vida rural*:*

> Mi querido amigo: Salgo del fondo de mi montaña gallega, adonde me acogía para escribir un extraño poema "Voces de Gesta" y quiero que mi primera comunicación con el mundo sea con usted.
>
> He vivido cuatro meses entre aldeanos que solo hablan dialecto, y lobos y jabatos. El frío era tanto que yo vivía en un lecho de pieles ante el hogar donde ardían troncos que duraban tres o cuatro días… (Hormigón, 2006a: 92)

En 1910 nacía su primera hija, María de la Concepción, y un año más tarde muere su madre, doña Dolores Peña Montenegro. En 1912 Valle-Inclán se había trasladado a Galicia para concluir *El Embrujado*. Después de publicar *El Embrujado*, escribe una carta a Ortega y Gasset comentándoles la muerte de su hijo que apenas tenía unos meses. La carta data del 2 de octubre de 1914, comienza así:

> Queridísimo Ortega: no le escribí antes, porque no han faltado dolores y desazones. Hace dos días enterré a mi hijito. Dios Nuestro Señor me lo llevó para sí. Ha sido el mayor dolor de mi vida. Yo no sé qué cosa sea la muerte, que se la sienta llegar: Mi niño estaba sano y yo esperaba una desgracia como algo fatal. Ya llegó y sea sola. Estoy acabado… (Hormigón, 2006a: 210)

En 1914 Alemania declara la guerra a Francia y los intelectuales españoles se dividieron en germanófilos y aliadófilos. Valle, que fue corresponsal de guerra en el frente francés, se

puso a favor de los últimos como lo hicieron muchos de su generación: Unamuno, Azaña, Pérez de Ayala, Galdós, Machado, Maeztu, Azorín, Martínez Sierra…, excepto Baroja y Benavente. Pero a pesar de sus afinidades con sus contemporáneos, Valle-Inclán siempre mostró un espíritu crítico alejado de lo que pensaban los demás, lo que lo aleja de su generación, como comenta Xosé Luis Méndez Ferrín:

> … só deixan a Antonio Machado ancorado na decencia republicana e laicista, por moito que añorase ao "pueblo que ponía a Dios sobre la guerra". De novo Valle camiñaba solteiro, senlleiro. Porque, por fin, o noso autor non fora nunca seducido pola paisaxe castelá, nin cederá ao nacionalismo español, nin mesmo amaba España, nin sentira arelas nihilistas, nin agónico-cristiáns, nin nietzscheanas patéticas —aínda que Nietzsche poidese nalgún intre insuflalle a Valle algún alento pérfido—, nin nada tiña en común coa Xeración do 98. (Méndez Ferrín, 2005: 58)

En 1919 crea el Sindicato Agrario Católico de Palmeira, de ideología tradicionalista inspirado en el galleguismo de Brañas. Por estos años la derecha se presenta como una derecha revolucionaria que sintetiza el nacionalismo y el sindicalismo. Intelectuales de todo tipo de ideología criticaban las nuevas sociedades liberales, como son Marx, Nietzsche y su heredero Heidegger, nihilista existencial y cuyo reflejo se manifiesta en estas cinco obras del *ciclo mítico*. Esta nueva realidad, tras la I Guerra Mundial en 1918, produjo un cambio general estético y ético en que se pierde la fe en el hombre y que reflejará Valle en *Divinas Palabras*. Esta obra es una de las piezas más valoradas por su compañero y amigo, Juan Ramón Jiménez, según le confiesa en una carta escrita el 29 de julio de 1920:

> Muchas gracias por el ejemplar de "Divinas Palabras" que ha tenido usted la bondad de enviarme. Estoy volviendo a leer la maravillosa trajicomedia [sic], una de las obras de usted que más me gustan y, desde luego, por su revuelta fuerza de invención, por su pasión interna, por sus colores, por su lenguaje y estilo, sintéticos de la jerga española (de todas las Españas), la única obra "teatral", que se ha escrito en español, desde las mejores ("Romance de Lobos") de usted mismo… (Hormigón, 2006a: 252)

En junio de 1920 aparece en Madrid la revista *La pluma,* donde escribe Rivas Cherif sobre Valle-Inclán a quien califica de "el más joven de los escritores españoles" (Hormigón, 2007: 42). Entre los colaboradores de esta revista se encuentra García Lorca. En esta revista Valle-Inclán publicará las primeras versiones de *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1922), y *Cara de plata* (1923.) En 1920 Valle-Inclán parece abandonar el individualismo feudal frente a un mayor compromiso social, como le confiesa en una carta escrita a Eduardo Gómez de Baquero, en 1924:

> Gracias por su artículo, que acabo de leer en "El Sol". Aparte los elogios que a mí me tocan, es una visión muy justa de esta Galicia medrosa y atontada. Desaparecido el mundo de los hidalgos, su única representación es el cortejo hampón que va por las carreteras. Tiene, como usted ha visto, una típica picaresca. Acaso restos de una remota invasión de gitanos, en algún oscuro siglo de la Edad Media (…)
>
> Ha desaparecido el individualismo feudal, y ha quedado la colectividad moinante. Quizá habían nacido en la misma hora. Y no fue el que parecía lleno Fuerza, con el fuero de la ley y la espada, el que más logró perdurarse. Este hecho, tan colmado de sugestiones, basta para dar a "Divinas Palabras" – por sus analogías estéticas- un valor que no tienen las otras "Comedias" (…)
>
> Despachado este ciclo de Montenegro, he vuelto a la "Guerra Civil"… (Hormigón, 2006a: 288)

Efectivamente, en 1920, con la publicación de *Luces de Bohemia*, Valle-Inclán parece entrar de lleno en el esperpento, en cuyo transfondo se puede apreciar una clara crítica de la sociedad española atrasada respecto a Europa. Aquí salen a la luz su simpatía por el anarquismo en personajes como Mateo Morral, que lucha contra la sociedad corrupta y burguesa, y cierto acercamiento a movimientos de izquierda y revolucionarios. Dos años más tarde publica, en la editorial Renacimiento, *Cara de Plata. Comedia bárbara.* A finales de ese mismo año le escribe una carta a su amigo Manuel Azaña:

> Querido Azaña:
>
> Le mando el final de "Cara de Plata". Esas condenadas cuartillas me dieron un poco de jaqueca. Quería en la escena última dar como una intuición de la tragedia que termina "Romance de Lobos", y representar el motivo de luces y

> procesión, con que da principio el "Romance". Todo ello en un poco más bajo, como una simiente llena de posibilidades… (Hormigón, 2006a: 298)

Este año, 1923, es posible que conozca a Pepín Bello (José Bello Lasierra), que acabará siendo el último testigo vivo de la Residencia de Estudiantes, haciendo una gran cantidad de fotos a lo que serían los miembros de la Generación del 27. El encuentro se produciría en el Regina, a donde éste llega acompañado de Lorca y Alberti (Hormigón, 2007: 42).

Con esta obra Valle-Inclán termina su ciclo mítico, y aquel mundo mágico de las apariciones ahora es un juego, una *mojiganga* que tanta presencia tendrá en el esperpento como reconocería el 8 de marzo de 1924 en la revista *España,* en una carta titulada *Autocrítica*:

> Aquí la impiedad es la impiedad gallega, no niega ningún dogma, no descree de Dios: es irreverente con los muertos. La religiosidad gallega es el misterio y poder sobre los vivos de las ánimas. La procesión de los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos: Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a *Cara de Plata*. Es un juego con la muerte, un disparar pistolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojiganga de entregar el alma, que hace el sacristán… Pero a fuerza de hacerse en fantasma, se acaba siéndolo (Valle-Inclán, Joaquín y Javier*,* 1995: 259, 260).

Es en este año de 1924 cuando Valle-Inclán manifiesta su oposición al régimen de Primo de Rivera y regresa a Madrid. Un año más tarde, 1925, publica la primera edición de *Los cuernos de don Friolera,* y en este mismo año se constituye una tertulia en el café "La Granja El Henar" en la calle Alcalá. Allí se forman dos grupos: uno donde suelen reunirse por Manuel Azaña, Rivas Cherif y el propio Valle-Inclán entre otros; en el otro se halla García Lorca (Hormigón, 2007: 283). La relación entre ambos grupos se hace cordial y fluida.

En abril de 1926 se reúnen en un café de Madrid, García Lorca con muchos de los que serían miembros de la Generación del 27 con el motivo de convocar una asamblea para conmemorar a Góngora por su tercer centenario que se cumpliría en 1927. Valle-Inclán mostraría total discrepancia con tal celebración. Este mismo año, Valle-Inclán tiene planeado un viaje a Granada que no llevará a cabo, pero que unos días antes Melchor Fernández

Almagro hace cuenta de ello en una carta dirigida a Antonio Gallego Burín, el 29 de octubre, donde expresa su intención de juntar a ambos dramaturgos:

> Es posible que vaya a Granada Valle-Inclán, ahora en Málaga. Si es así, creo que debes acompañarlo y atenderlo, para que se lleve de ahí la mejor idea posible, evitándole la impresión de vacío que otros visitantes sienten en Granada. Al mismo tiempo he escrito también a Federico (Hormigón, 2007: 336).

García Lorca le responde a Fernández Almagro a comienzos de noviembre con la esperanza de que Valle-Inclán vaya a Granada, invitado por el Ateneo:

> Queridísimo Melchorcito:
> Te agradezco mucho tu intervención en el asunto de Mariana Pineda. A ver si lo terminamos de una vez (...)
> Granada con la lluvia tiene esa divina luz de frente pensativa que nos recuerda la infancia. Luz de seis y media de la tarde cuando a la salida del colegio volvemos la esquina.
> Adiós ¿No vendrás? Valle-Inclán vendrá casi seguro porque el Ateneo lo traerá. Se hacen gestiones. Saluda a los amigos... (Anderson y Maurer, 1997: 390, 391).

El 15 de noviembre de 1926 Melchor Fernández Almagro vuelve a escribir a García Lorca hablándole de Valle-Inclán:

> Me parece muy bien que el Ateneo invite a Valle-Inclán, que allá gustaría mucho, y daría una nota fuerte y violenta, muy necesaria en ese ambiente. Procura que lo inviten pronto y en buenas condiciones, pues desde luego, tú no ignoras que se trata de un hombre un tanto difícil y exigente (Anderson y Maurer, 1997: 391).

A finales de 1926, varias publicaciones de prensa recogen el proyecto escénico valleinclaniano "Cántaro roto" donde se programan obras de García Lorca entre otros. Un año después, 1927, Valle-Inclán proyecta realizar una película sobre Goya. Sabedor de ello, Lorca se lo comunica a Buñuel (Hormigón, 2007: 351) que fue a visitar al escritor gallego que se encontraba con Rivas Cherif. Los encuentros entre ambos dramaturgos se iban produciendo a lo largo de los años, de hecho Valle-Inclán asistía a la representaciones de Lorca. En octubre de

este mismo año se estrena *María Peneda* de García Lorca por la compañía de Margarita Xirgu; asiste Valle-Inclán quien en el cuadro cuarto del primer acto, cuando se describe una corrida de toros, hace un comentario en voz alta y abandona la sala (Hormigón, 2007: 380). Tres años más tarde, en 1930 Margarita Xirgu estrena *La zapatera prodigiosa* de García Lorca, en el Español. Juan Guerrero Ruiz le escribe a Jorge Guillén sobre el éxito de esta obra, pero le achaca que tiene demasiada influencia de los esperpentos de Valle-Inclán:

> Margarita Xirgu estrenó en el Español *La zapatera prodigiosa* de Federico, y aún cuando es obra graciosa que tuvo éxito, no corresponde al teatro que se debe esperar de una nueva generación, por otra parte tiene demasiada influencia de los esperpentos de D. Ramón, y concretamente el segundo acto recuerda con exceso el final de *Los cuernos de D. Friolera* (Anderson y Mauser, 1997: 701, nota 814)

En enero de 1931 se publica en el *ABC* una nota sobre los objetivos del Teatro Pinocho donde colabora Lorca y se programan algunos de los esperpentos de Valle-Inclán. Unos meses más tardes se reabre el Ateneo de Madrid en el que colaboran muchos intelectuales, entre ellos, Valle-Inclán y García Lorca que conversan y se ven con cierta frecuencia a lo largo de estos meses (Hormigón, 2007: 505). El 30 de abril Valle-Inclán lee en el escenario del Teatro Victoria la *Farsa y licencia de la reina castiza.* Asiste Rivas Cherif que hace el siguiente comentario:

> La voz de don Ramón transmitía una emoción tan característica, que solamente la luz escénica podía reflejar con un misterio parejo de su acento personal. Así como Valle-Inclán evocaba siempre un tiempo pasado, un pretérito gramatical y de época, Federico provocaba un presente inaudito, insólito y en tensión de futuro imprevisto, de alegrísima aurora (Hormigón, 2007: 511).

Este mismo año, 1931, se presenta como candidato lerrouxista en las elecciones a Cortes. Valle-Inclán llega a ostentar algún cargo institucional con la República[27], con la que

[27] Valle-Inclán fue nombrado conservador del Patrimonio Artístico Nacional y director del Museo de Aranjuez. También fue Presidente del Ateneo de Madrid, Presidente de honor de la Asociación de Amigos de la Unión

parece identificarse más por cuestiones éticas y morales que políticas, como apunta Dru Dougherty:

> Sin que desaparezca la militancia que caracterizaba sus ataques contra "la España oficial" durante los años veinte, surge como contrapeso al nihilismo esperpéntico, la esperanza de que la Segunda República bien podría servir de instrumento para la renovación de España. (…) Pero la historia de esos años indica también que al dar ese apoyo, Valle-Inclán se mostraba solidario no con un ideal político sino moral, y que esa solidaridad no entrañaba una renuncia de la independencia, ni siquiera mientras servía a la República en cargos oficiales (Dougherty, 1986: 13-15).

En marzo de 1932 se reorganiza en Madrid la Liga Española de los Derechos del Hombre cuya presidencia corresponde a Unamuno, y Valle-Inclán figura entre los miembros de la entidad y en la que colaborará también García Lorca. En mayo, Rivas Cherif pretende montar una serie de obras entre las que se encuentran *Luces de Bohemia* y *El público* pero el proyecto no se llevó a cabo. En mayo se reúne la Academia Española para conceder el premio Fastenrath, en donde se presentaba Valle-Inclán con *Tirano banderas,* el premio se declara desierto tras algunas irregularidades; en junio se le hace un homenaje a Valle-Inclán ante la negativa de la Academia por otorgarle el premio al que asiste García Lorca. Este mismo año se divorcia de Josefina Blanco, y su delicada salud cada vez se resiente más, así que es operado nuevamente.

En 1933 Valle-Inclán, como también hará García Lorca, firman un Manifiesto de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética que se preocupan por la suerte que corren ciento cincuenta millones que están luchando en la URSS. Este mismo año se representa *Divinas palabras* dirigida por Rivas Cherif. El 9 de agosto el diario *Luz publica* una entrevista con Valle-Inclán en la que habla en términos favorables de Italia y del fascismo, declaraciones sorprendentes que hace que algunos críticos las utilicen para acercarlo a esa ideología. Hormigón dice que para entenderlas hay que conocer su estado de ánimo (Hormigón, 2007:

Soviética, y nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, pero en 1934 dimite de su cargo y regresa a España.

720). El 12 de ese mismo mes Federico García Lorca en una entrevista en el diario *La mañana* arremete contra muchos colegas, entre ellos Valle-Inclán. Buero Vallejo cree que este ataque se debe a el choque entre generaciones, pero la virulencia con la que se muestra Lorca contra Valle-Inclán, que no se había producido antes ni se producirá después, se debe a aquellas declaraciones de Valle-Inclán recién venido de Roma que confesaba su admiración por Mussolini, declaraciones que Valle-Inclán irá matizando al cabo de tiempo. Ricardo Doménech, 1992: 334) ve también en su deteriorada salud y su edad, 67 años, atenuantes que podrían justificar en cierta manera dichas declaraciones. Sin duda para Lorca, un joven republicano, esas declaraciones supuso un enorme disgusto de quien tanto admiraba.

En 1934 ambos dramaturgos participan o coinciden en diferentes actos. En noviembre, junto a otros muchos escritores entre los que se encuentra Lorca, firma un documento en apoyo de Manuel Azaña denunciando la persecución de que era objeto. El 19 de diciembre asisten a la cena homenaje a los doctores Río Hortega y Rodríguez Lafora en Madrid. Días después asiste al ensayo de *Yerma* acompañado de su hijo mayor, y se hace una fotografía (Hormigón, 2007: 848) con García Lorca. Robert Lima lo relata así:

> El 29 de diciembre de 1934 fue invitado por García Lorca a asistir al estreno de *Yerma.* En una fotografía tomada en aquella ocasión en el Teatro Español se le ve en compañía de García Lorca y Pura de Ucelay, directora del club de teatro "Anfistora". Margarita Xirgu hacía el papel principal bajo la dirección de Rivas Cherif, pero incluso con tan experta dirección e interpretación la obra no gustó a Valle-Inclán. No permitió que su amistad con el autor, ni la admiración que éste sentía por él, influyesen en su capacidad crítica sobre la representación de Yerma como mujer, esposa y madre frustrada (Lima, 1995: 352).

En enero de 1935 el compositor chileno Acario Cotapos trabaja en una poema sinfónico basado en *Voces de gesta,* y llega a Madrid intimando con muchos escritores entre los que se encontraba García Lorca quien probablemente se lo presentaría a Valle-Inclán (Hormigón, 2007: 855). En febrero Valle asiste al teatro Español a una conferencia de García Lorca, *Charla*

sobre teatro, y encuentra nuevamente a Pura Maórtua de Ucelay que quiere escenificar alguna obra de Valle-Inclán el cual acepta encantado. El 22 de febrero el diario *La libertad* publica que los amigos de Lorca y la Xirgu quieren ofrecer una banquete a Lorca por el éxito de *Yerma*. La convocatoria la firma Valle-Inclán. En marzo se celebra en el teatro Calderón un concierto en el que se interpreta la *Primera suite sinfónica para Voces de Gesta* de Acario Cotapos. Después del acto le ofrecen una cena homenaje al que asiste Lorca y Valle-Inclán. En esa misma cena se organiza un homenaje a Valle-Inclán antes de su marcha a Galicia. Hormigón, comentando la cena a la que se refiere Martínez Saura, añade los siguiente:

> El ofrecimiento corrió a cargo de García Lorca. No indica ni el lugar ni la fecha precisa pero todos los datos son coincidentes y sabemos que el concierto tuvo lugar el 6 de marzo. Es muy probable que desde el restaurante, el escritor se dirigiera directamente a la estación para coger el tren que debía llevarle a Santiago. Quizás ello explique llegara a la mañana siguiente a Compostela sin equipaje (Hormigón, 2007: 511).

Valle regresa a Galicia e ingresa en una clínica en Santiago de Compostela.

El 4 de enero de 1936 se agrava su estado de salud, y tras negarse a recibir ayuda religiosa fallece. Será enterrado en el cementerio de Boisaca, no sin antes dejar una de tantas anécdotas para su biografía, en donde sigue sin saberse distinguir lo que es mito de lo que es realidad:

> Al bajar la ataúd a la fosa un joven, luego fusilado por los franquistas, notó que sobre la tapa había un crucifijo. Se precipitó a arrancarlo y joven y ataúd rodaron juntos, en un cuadro paralelo a otros muchos creados por el propio Valle-Inclán en sus esperpentos (Rubia Barcia, 1983: 57).

Un mes más tarde se celebra en el teatro de la Zarzuela un homenaje póstumo a Valle-Inclán en el que García Lorca lee algunos poemas dedicados a Valle-Inclán. Al respecto Robert Lima escribe lo siguiente:

> El homenaje más impresionante fue el ofrecido por el Ateneo de Madrid, dirigido por Rafael Alberti y María Teresa León, que habían estado con Valle-Inclán en Roma. El tributo se rindió en el Teatro de la Zarzuela, en la tarde del

> 14 de febrero de 1936. Primero, Federico García Lorca mencionó los poemas escritos por Rubén Darío para Valle-Inclán y después dio lectura con gran sentimiento al prólogo de *Voces de gesta* (...) El momento culminante del acto fue el estreno de España de *Los cuernos de don Friolera,* por el grupo de teatro Nueva Escena (Lima, 1995: 364).

Hormigón finaliza su *Biografía cronológica* recogiendo algunos hechos ocurridos en 1937:

> 4 de julio, domingo, en la Sala Constitucional del Ayuntamiento de Valencia se inaugura el II Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura. En dos grandes paneles se recogen los nombres de escritores antifascistas emblemáticos entre los que figuran Valle-Inclán, junto a García Lorca (Hormigón, 2007: 511).

1.3.2. La producción dramática.

La obra dramática de Valle-Inclán, que comienza en 1899 con *Cenizas* y termina en 1927 con *Sacrilegio* y el esperpento *La hija del capitán,* está compuesta de veintidós obras[28], mientras que la de Lorca se compone de doce obras[29], siendo la primera *El maleficio de la mariposa,* (1919) y la última *La casa de Bernarda Alba* (1936).

En el caso de Valle-Inclán, la división en etapas es muy diferente según los autores[30]. Utilizo aquí la división en ciclos propuesta por Ruiz Ramón, y añado el ciclo poético, que Pilar

[28] En el período de veintiocho años Valle-Inclán escribe una producción dramática de 22 obras sin contar con dos piezas muy breves y de carácter simbolista, publicadas en *Jardín Umbrío: Tragedia de ensueño* (1903) y *Comedia de ensueño* (1904), que se pueden agrupar en cinco ciclos: el ciclo decadentista (*Cenizas, El Marqués de Bradomín* y *El yermo de las almas*), el poético (*Cuento de abril, Voces de gesta* y *La Marquesa Rosalinda,*), el ciclo mítico (*Águila de Blasón*, *Romance de lobos*, *El Embrujado*, *Divinas palabras*, y *Cara de Plata*), las farsas (*Farsa infantil de la cabeza del dragón*, *Farsa italiana de la enamorada del rey* y *Farsa y licencia de la reina castiza*) y el ciclo esperpéntico (*Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán; Ligazón, Sacrilegio, La rosa de papel* y *La cabeza de Bautista*).

[29] Respecto a Lorca tiene 12 obras sin contar proyectos o el teatro inconcluso: las primeras obras (*El maleficio de la mariposa, Mariana Pineda*), las farsas (*Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Retablillo de don Cristóbal, La zapatera prodigiosa*, y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*), los criptogramas (*Así que pasen cinco años,* y *El público*), las tragedias (*Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*) y *Doña Rosita o el lenguaje entre las flores*.

[30] Guillermo de la Torre (1961) habla de un "proceso inverso" en la evolución de la obra de Valle: “Comienza siendo tradicionalista y concluye como un revolucionario” (De la Torre, 1961: 249). Juan Guerrero Zamora (1961) divide la producción dramática valleinclaniana en cinco etapas: modernista, dieciochesca, farsa, teatro rural, y el esperpento; agrupando dentro del denominado *teatro rural* además de las cinco obras de tema gallego, las piezas del *Retablo* y en to, en las que observa semejanzas con D´Annunzio, las tragedias de García Lorca y la

Cabañas denomina *teatro poético,* de esta forma la obra dramática de Valle-Inclán se puede dividir en cinco ciclos: decadentista, poético, mítico, de la farsa y esperpéntico.

Bajo el epígrafe de ***ciclo decadentista***, Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega (2003) encuadran estas tres primeras obras: *Cenizas, El Marqués de Bradomín* y *El yermo de las almas*, que destacan por su carácter decadente y simbolista. Con *Cenizas*[31] (1899), la crítica coincide en la humanización de los personajes característicos del ambiente decadente, así como la aparición del coro de mendigos que "marca ya una primera relación con el ciclo del teatro mítico" (Ruiz Ramón , 2001: 97). Lo mismo ocurre en *El Marqués de Bradomín*[32] (1906),

obra de Synge. Jean-Paul Borel (1966) divide el teatro de Valle-Inclán en obras optimistas (*Cuento de abril, La marquesa Rosalinda* y las farsas) y pesimistas (*Las Comedias* y los esperpentos). Algunas obras como *Divinas palabras* se mueven entre las dos corrientes si bien tendería a ser pesimista. Con motivo del centenario del nacimiento del autor, en 1966, comienza a publicarse una serie de artículos en varias revistas de estudiosos valleinclanistas: José F. Montesinos (1966), José Antonio Gómez Marín (1967) que coinciden en hablar de dos grandes etapas que marcan la evolución del teatro de Valle-Inclán: una primera más estética y cercana al simbolismo o impresionismo y otra, cercana al expresionismo que se expande en la Europa de los años veinte, concretamente a partir de la primera guerra mundial, y que se caracteriza esta última por ser menos inocente y más crítica. Por su parte González López (1967) dedica una capítulo titulado "Las fases del arte dramático de Valle-Inclán" señalando la pluralidad de estéticas que se producen simultáneamente en su teatro que serían la fase decadente, la simbolista de las primeras obras (entre otras: *Águila de blasón, Romance de Lobos, El Embrujado*), y las expresionistas (como *Divinas palabras, Cara de Plata*, y los esperpentos). Guillermo Díaz Plaja (1972) divide el teatro del autor gallego en tres etapas siguiendo el modo de mirar del autor a sus personajes: visión mítica (donde estarían *Las Comedias*), visión irónica y visión degradadora. Greenfield (1972) habla de varias etapas dentro de las obras de tema gallego: las primeras *Comedias,* la transición que representaría *El embrujado,* y las dos últimas (*Divinas palabras* y *Cara de plata*) cercanas al esperpento. Antón Risco (1977) divide la obra de Valle-Inclán en varios sectores, siendo uno de ellos el que se refiere a Galicia, en el que hace dos subgrupos: La *Galicia lírica*, obras escritas desde una perspectiva religiosa e ingenua y la que denomina *Galicia trágica,* compuesta por el ciclo *mítico* de su teatro. John Lyon (1983) señala una evolución desde las primeras obras, el teatro colectivo, la transición, las farsas, el esperpento, y lo grotesco como tragedia. Antonio Odriozola (1986) escribe un breve artículo que en un principio era una clasificación un poco en broma y se convierte en una interesante clasificación de la obra damática, con cinco títulos para cada uno de los cinco grupos, siendo el Grupo II, las 5 obras de "ambiente gallego". Roberta Salper de Tordella (1988) habla de microcosmos al modo de Balzac en *La comedia humaine*, Zola, en donde Valle-Inclán construye un universo de personajes repetidos y ambientes semejantes, situando las obras del ciclo mítico en pasado idealizado, y las obras esperpénticas en el presente. Francisco Ruiz Ramón (2001) divide el teatro de Valle-Inclán en cinco etapas: Primeras obras, Ciclo mítico, Ciclo de la Farsa, dos obras modernistas y Ciclo esperpéntico. Pilar Cabañas (1995) divide la producción teatral en cinco etapas que se corresponden con cinco géneros literarios: Comedias, dramas, tragedias, farsas y tragicomedias. Javier Huerta Calvo (2003) mantiene que no se pude hablar de etapas pues sólo hay dos claras fases: la inicial simbolista y la última esperpéntica, aunque después, reconociendo la dificultad que presente cualquier clasificación, se aventura a dividir la producción en cinco etapas: Teatro simbolista, Tragedias (las cinco obras del *ciclo mítico* más *Voces de gesta*), Farsas, Esperpentos y Teatro breve (las cuatro obras breves que integran el *Retablo*).

[31] El título completo es *Cenizas, Drama en tres actos,* editada en Madrid en 1899. La obra puede ser considerada como el resultado de la teatralización del relato "Octavia Santino" incluida en *Femeninas,* así como una adaptación de *Sonatas de Otoño.* Tanto el tema del adulterio en este caso en Octavia y Pedro Pondal, como el del pecado de la mujer adúltera que se arrepiente, son recurrentes a lo largo de su producción dramática.

[32] *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos,* editado en Madrid en 1907. Meses antes apareció un fragmento en *El imparcial* (Madrid).

donde a pesar de la clara intención *estetizante* que rodea al Marqués y a Concha, se comienza a entrever la figura humana de estos personajes, como también de los mendigos que acabarán reapareciendo, muchos de ellos, en las *Comedias bárbaras* "en las que se comienza a asomar la verdadera tragedia de los hombres, pues en ella comienza a asomar una nueva visión de la realidad humana" (Pedro Salinas, 2001: 109, 110). Por último, *El yermo de las almas*[33] (1908) que es la segunda versión de *Cenizas,* donde Valle-Inclán elabora más las didascalias logrando una mayor perfección en la descripción del ambiente y caracterización de los personajes.

El ***ciclo poético*** estaría formada por dos obras escritas en verso: *Cuento de abril* y *Voces de gesta,* y una tercera, *La Marquesa Rosalinda,* que también es una farsa. Respecto a las dos primeras obras se desarrollan en ambiente idealizado y con una *floja estructura dramática* (Ruiz Ramón, 2001: 117), y que bien podrían formar parte de la etapa de transición, entre las dos grandes etapas de la evolución del teatro de Valle-Inclán: la simbolista del inicio y la expresionista del final. Estas tres obras se pueden encuadrar en el denominado "teatro poético, no sólo por el hecho de estas escritas en verso, sino también - y sobre todo- por plantear un concepto poético del teatro" (Cabañas Vacas, 1995: 206.).

En la primera, *Cuento de abril* (1909), un grupo de guerreros castellanos acompaña a su Infante que quiere pedirle la mano a una princesa, pero es vencido por un trovador que sabe del amor cortés. Primera obra escrita en verso, con una clara influencia modernista en su métrica y temática, representa la confrontación entre dos culturas: la castellana y la provenzal, o francesa que también podía simbolizar "la catalana y quizá también la gallega" (Ruiz Ramón, 2001: 116) mostrando así la oposición entre la periferia, que representa lo sensual, y la meseta, más ascética.

[33] *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima,* editado en Madrid en 1908.

La segunda obra, *Voces de gesta* (1911) denominada por su autor como *tragedia pastoril* mantiene el ambiente rural de las obras de Valle-Inclán de esos años. Para gran parte de la crítica esta obra, junto a *El embrujado* son las dos únicas tragedias de Valle-Inclán:

> Los elementos trágicos en *Voces de Gesta* y *El Embrujado* que hemos considerado en este capítulo ha identificado personajes cuyos sufrimientos corresponden muy bien al patrón mendeliano de tragedia (…) En ambas obras se observa una idealización de la realidad, un distanciamiento por parte del dramaturgo hacia cuanto sus obras discuten (nunca se les ve en ellas) y un énfasis en lo plástico como medio que compensa la ausencia del dramaturgo y contribuye a la visualización de su teatro como espectáculo (González del Valle, 1975: 100).

Con el término patrón *mandeliano* se hace referencia a aquellas obras en donde lo trágico sucede como algo inevitable cercano al protagonista, y no sólo a algo impuesto por el destino, con lo que éste deberá luchar contra ese suceso, pero también deberá identificarse en cierta medida con el lector, que deberá entender su sufrimiento. Mendel desecha así elementos que manejaba Aristóteles como trágicos: *catarsis*, *hamartia*, y por tanto la tragedia no sigue un patrón determinado. El espacio ficticio donde se desarrolla *Voces de gesta* es el País Vasco-navarro, con lo que vuelve el tema de la variedad de caracteres de los pueblos dentro de España presente en *Cuento de abril*. Aquí lo heroico aparece encarnado por Ginebra que representa lo castellano, primitivo y elemental, y que coincidirá con la caracterización que de don Juan Manuel hace Valle-Inclán en las *Comedias bárbaras.* De hecho esta obra se asemeja a la trilogía de *La guerra carlista.*

La siguiente obra, *La Marquesa Rosalinda*[34] (1912) está escrita en verso como las dos anteriores y las farsas posteriores. Temáticamente se acerca a *Cuento de abril* pues ambas tratan del contraste entre la cultura oscurantista castellana y la sensual de Francia o de la periferia de España, si bien *La Marquesa* es una combinación de los satírico y lo sentimental

[34] Una primera edición fragmentada apareció en la revista *Por esos mundos* en 1911. Fue estrenada en 1912, pero no se publicó como libro hasta 1913.

que se ve reflejada en el personaje de Rosalinda cuyo lirismo sentimental es puesto en contraste con el carácter grotesco de los otros personajes como Arlequín, Colombina, Polichinela y Pierrot, tributo que Valle hace al teatro de máscaras italiano, el de la *Comedia dell´Arte*. Obra por tanto que se halla entre los dos ciclos: el poético y la farsa, y que en cualquiera de los dos se puede encuadrar.

El siguiente grupo de obras lo forman el ***ciclo mítico***, cinco obras que tienen un espacio común basado en la Galicia real. Dentro de este ciclo se puede apreciar diferentes etapas: un primer grupo donde estaría las dos primeras *Comedias bárbaras* (1907 y 1908), en las que se pueden apreciar la influencia simbolista donde ya comienza a verse "la tragedia de los hombres" (Pedro Salinas, 2001: 109, 110) o un arte más humanizado como mantiene Guillermo de Torre (1965: 129). Una tercera obra, *El embrujado* (1913), que marca la transición del simbolismo de las primeras *Comedias* al expresionismo de las siguientes:

> ... un primer período de seis obras cuyo enfoque principal es Galicia y que termina en 1907- 1908 con *Romance de Lobos*.... una fase de transición renovadora que consiste en cinco obras de 1910-1913, y los años de madurez artística, 1920-1927... (Greenfield, 1990: 117)

Opinión que comparte González López frente a las obras en las que predomina la estética deformadora:

> … *El embrujado*, compuesto probablemente a fines de 1912, pertenece plenamente a la fase simbolista de su teatro, cada vez más trágico y humanizado en su dolor, como se puede ver en las *Comedias bárbaras*; en cambio, *Divinas palabras*, compuesta ya después de la Primera Guerra Mundial, cuando el expresionismo enseñoraba de la literatura de los pueblos europeos, entre ellos el español, pertenece a este arte: a un arte deformado, monstruoso, grotesco a veces, que no estaba presente en *El embrujado* (González López, 1967: 145, 146).

Quedaría así dividido este ciclo en dos partes: las *Comedias* que reflejan una Galicia decimonónica y una Galicia social que lo formarían *El embrujado* y *Divinas palabras* (Santos

Zas, 1986: 35-39). A partir del marco espacial de Galicia real, Valle escribe las cinco obras que componen este ciclo:

Águila de blasón[35] (1907) es la primera, y la más extensa de las tres *Comedias bárbaras,* por lo que es donde aparece un mayor número de personajes que se repiten a lo largo de las otras obras del *ciclo mítico.* El personaje principal es don Juan Manuel, un hidalgo gallego que administra las tierras acompañado de sus criados. El espacio y el tiempo se mueve entre la Galicia decimonónica y el mundo medieval de una Galicia ensoñada y muchas veces satirizada, donde el Hidalgo se convierte en un rey suevo, el criado en un bufón, y la campesina que trabaja de criada en una barragana.

Romance de lobos[36] (1908) sigue la línea argumental de la anterior. Don Juan Manuel se encuentra cada vez más solo, su mujer ha muerto y lo hijos acaban por echarle de casa. Solo los mendigos y algunos criados está de su parte, si bien éstos se muestran paralizados ante la violencia de los hidalgos. Ahora el ambiente shakesperiano es mayor, las acotaciones intensifican la realidad dramática: la violencia de la naturaleza o la presencia del misterio.

En la tercera obra de este ciclo, *El embrujado*[37] (1913), el propietario y dueño de la *casa grande* es un rico labrador que ha conseguido hacerse con las tierras a base de esfuerzo y

[35] En vida de Valle-Inclán, se publicaron tres ediciones de *Águila de blasón*, la primera por F. Granada y C.ª Editores, Barcelona, 1907, publicada con el título de *Águila de Blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas*; la segunda aparece en el volumen XIV dentro de la serie Opera Omnia, Madrid, 1915; la tercera, dentro de la misma colección, en 1922, que es la que sigue Antón Risco en su edición crítica de 1994, por ser la última versión revisada por el propio autor. Como en el resto de las obras tomo como año de publicación el del primer libro impreso, en este caso el de 1907.

[36] Aparecen cuatro ediciones de *Romance de lobos* en vida del autor. La primera, publicada por el diario *El Mundo*, en 1907, muy manipulada en cuanto al uso sistemático de eufemismos. La segunda publicada por la editorial Pueyo en 1908, con el título *Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en tres jornadas* en donde se añade la escena 5 de la J.II, y se suprime a don Pedrito en la Jornada III. La tercera edición aparece como volumen XV de la *Opera omnia* de 1914, al igual que la cuarta de 1922, última que el autor ha podido revisar, y es la utilizada aquí por Antón Risco en su edición crítica de 1995.

[37] Existen cinco ediciones previas al *Retablo* (1927): La primera, publicada en *El Mundo* entre 1912 y enero de 1913; la segunda, donde se publica parte de la Jornada I en *La Voz de Galicia* en diciembre de 1912; la tercera, parte de la Jornada primera publicada en *La Correspondencia Gallega* en marzo de 1913; la cuarta aparece en el volumen IV de la *Opera Omnia,* en mayo de 1913, bajo el título de *El Embrujado. Tragedia de tierras de Salnés*; la quinta se trata de una edición popular sobre el estreno de la obra en el Teatro Muñoz Seca en 1931. *Vid.*, Jean-Marie Lavaud, "*El Embrujado*: "de la comedia bárbara a la tragedia de tierras de Salnés", donde comenta los

trabajo. Con unos personajes semejantes a las *Comedias bárbaras,* el ahora propietario, Pedro Bolaño, se ve chantajeado por una campesina que tiene atemorizado a todo el pueblo por su condición de bruja. En esta obra se puede apreciar dos claras diferencias dramáticas respecto a las anteriores: por una parte la variedad de escenarios que en *El embrujado* se reducen a dos (la casa de don Pedro y un río), por otra parte está la presencia del coro en boca de unas hilanderas que administran la casa de don Pedro. Desde el punto de vista de Greenfield, con esta obra se pasa del exotismo modernista a las sombras y siluetas, cercanas a lo grotesco:

> Para el Valle-Inclán de la preguerra los valores plásticos de la figura humana son una fuente sin límite de la emoción estética. De ellos vienen, por ejemplo, efectos impresionistas, macabros y satánicos, evocaciones del pasado y de esencias arquetípicas, exotismos modernistas, y una infinidad de cuadros y poses. Implícito en muchas de estas estilizaciones físicas, explícito en otras, es el impulso deshumanizante: sombras, siluetas, cuerpos alargados, el enfoque de porciones del cuerpo, y, en la época 1910-1913, el fantoche, la máscara y el sostenido uso de lo grotesco. Después de la guerra, en el crisol de las tumultuosas realidades del tiempo, se agría la emoción estética, y la plasticidad pictórica de otros años gana mas finalidad que la meramente estética (Greenfield, 1990: 22).

Con *Divinas palabras*[38] (1920) se puede observar un cambio hacia un teatro más deformado y monstruoso, con lo que el autor parece más distanciado de sus personajes si bien ello no impide para Greenfield (1990) que sea una obra muy humana. La acción comienza con la muerte de una mendiga que deja en herencia un carretón con un niño hidrocéfalo para pedir limosna, lo que provoca una disputa entre los familiares. Por otra parte está la historia de la mujer de Pedro Gailo, que llega a tener una aventura con uno de los feriantes que acude a las ferias de Viana del Prior. Ambas historias se entremezclan cuando la mujer del sacristán

---

cambios del folletín publicado en el periódico en 1912 al libro de 1913: "... En 1912 *El Embrujado* aparece en *El Mundo* con el subtítulo de *Comedia bárbara,* igual que *Romance de lobos* que acaba de publicar en el mismo periodo. En 1913 Valle-Inclán ya no relaciona *El Embrujado* con las dos primeras *comedias bárbaras* y lo notifica con el cambio de subtítulo, *El Embrujado* se tranforma en *tragedia de Salnés* y, ahora, cada jornada lleva un título específico..." (Lavaud, 1986: 146).

[38] Aparece como folletín en *El Sol* en julio de 1919, y como libro en 1920, en el volumen XVII de la serie *Opera Omnia,* con el título *Divinas palabras. Tragedia de aldea.*

comete adulterio, a la vez que el niño hidrocéfalo muere al ser emborrachado por unos vecinos a quienes la adúltera había dejado a su cuidado. El final de la obra comienza cuando la mujer es descubierta con el feriante y los exaltados aldeanos la llevan ante su marido que, acorralado por los violentos, pronuncia las *divinas palabras* en latín que es lo único que paraliza al enfurecido pueblo dispuesto a matar a la mujer. Es precisamente esta última escena donde "la intuición y la emoción" de los personajes hace de esta obra, en palabras de Buero Vallejo, una tragicomedia pero en la que "hay, a la vez, otra tragedia" (Buero Vallejo, 1973: 42).

Cara de Plata[39] (1923) es la tercera *Comedia bárbara* publicada, pero que narra el comienzo de la historia de esta trilogía. Es por tanto la última obra de este *ciclo mítico*, con lo que pertenece claramente a la segunda etapa donde Valle-Inclán se muestra menos inocente y más crítico con el ser humano. Obra cercana al esperpento, refleja una crítica social al mundo rural en donde los personajes, tanto los relacionados con la Iglesia como los campesinos vulnerables y manipulables aparecen diluidos en sombras o deformados, con lo que parecen deshumanizarse.

El cuarto grupo es el denominado ***ciclo de la farsa***. Dejando aparte *La Marquesa Rosalinda* (1912) agrupada anteriormente dentro del *teatro poético*, este ciclo estaría formado por las tres farsas publicadas en la colección *Tablado de marionetas para educación de príncipes* que aparece en 1926: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1914), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920). En todas ellas, la farsa que nunca ha faltado en el teatro de Valle-Inclán, ahora se hace más patente.

[39] Aparece por primera vez en *La Pluma* en diciembre de 1922. Como libro su primera edición el la de *Renacimiento* en 1923*,* como volumen XIII de la serie *Opera Omnia,* con el título *Cara de Plata. Comedia bárbara.*

En *Farsa infantil de la cabeza del dragón*[40] (1909) hay cierta intención de hacer teatro infantil pero es difícil clasificarlo como tal. El protagonista es el Príncipe de Verdemar, prototipo de antihéroe, que tras liberar a un Duende, y escapando de su padre, llega hasta el palacio del rey *Micomicón* donde rescatará a la hija de éste y se enamorará de ella. Los personajes, cuyos nombres tienen resonancias cervantinas, son sometidos a una deformación que junto a las críticas a los militares, reyes y nobles nos acercan al mundo de los esperpentos.

La segunda obra de este ciclo es *Farsa italiana de la enamorada del rey*[41] (1920) en donde el contraste entre lo sentimental y lo grotesco está mucho más marcado que en *La marquesa Rosalinda,* pues se caricaturiza a los personajes y al ambiente dieciochesco. En la obra la realidad y el ensueño se mezclan en la soñadora Mari-Justina, una joven ventera que sueña con el rey Carlino que un día ha visto de lejos, pero que no se corresponde con el rey imaginado por ella, y que Valle-Inclán satiriza junto a ministros e instituciones. La mujer se vale de Maese Lotario, el titiritero, para conseguirlo y éste expone al rey la historia de amor de su anónima súbdita, pero nada puede hacer, siendo el sueño y la ilusión los perdedores de esta obra, lo que va comprometiendo cada vez más a Valle-Inclán con la realidad.

En la tercera obra, *Farsa y licencia de la reina castiza*[42] (1920), lo sentimental desaparece completamente dejando paso a lo grotesco, donde los personajes aparecen satirizados: *don Gargarabete*, *don Lindo*, *don Tragatundas*, *el Marqués Lechuguino*.

El quinto y último grupo es el denominado ***ciclo esperpéntico***[43]. Está formado por dos grupos de obras: por una parte hay una serie de cuatro formado por *Luces de bohemia* y tres

[40] *Farsa infantil de la cabeza del dragón* aparece en fragmento en *Europa* en 1910, y es editada como libro en 1914, volumen X de la serie *Opera Omnia,* con el título *La cabeza del dragón. Farsa.* Sufre la transformación en el título al publicarse en *Tablado* en 1926.

[41] *Farsa italiana de la enamorada del rey* fue publicada por primera vez con el título *Farsa italiana de la enamorada del rey, dividida en tres jornadas,* en 1920, y posteriormente incluida en *Tablado* en 1926.

[42] *Farsa y licencia de la reina castiza* apareció inicialmente en *La Pluma* en 1920. Su primera edición como libro fue en 1922, e incluida en *Tablado* en 1926.

[43] Para Ruiz Ramón el "ciclo esperpéntico" lo forman ocho obras: *Luces de bohemia* (1920), tres obras más que fueron publicadas juntas bajo el título Martes de carnaval (1930), y los denominados "Autos para siluetas"

obras más: *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto, y La hija del capitán*. En este grupo, el compromiso con la realidad de España se intensifica. Zahareas y Cardona dedican amplios estudios sobre este tema, concretamente en *Luces de bohemia* o *Los cuernos de don Friolera.* Para estos autores el esperpento nace de la imposibilidad hacer tragedia pura[44] en el siglo XX, y frente a la tragedia donde lo humano cobra relevancia, en el esperpento se llega a la degradación del hombre (Cardona y A. Zahareas, 1970).

El primer grupo de obras lo forman: *Luces de bohemia*[45] (1920) considerado el primer *esperpento* donde Valle-Inclán incorporó la teoría *distanciadora* entre autor (o *demiúrgo*) y personajes, pero ello no implica que no haya situaciones o personajes en los que lo humano está por encima de cualquier intención *estilizadora*. En este sentido, Buero Vallejo (1966), en su artículo "De rodillas, en pié, y desde el aire", ponía como ejemplo a personajes de esta obra esperpéntica de la mirada humana de su autor y concretamente la escena de la mujer que llora con su hijo muerto en *Luces de Bohemia* tras una carga de la policía montada. De la misma forma, Hormigón (2003) mantiene que Max Estrella, al igual que don Juan Manuel en las *Comedias,* más que héroes son seres en donde se pueden ver las complejidades del ser humano[46]. En este sentido también se pronuncia Trouillhet Manso (2007b: 50) para quien el distanciamiento que implica la visión "desde el aire" de la que habla Valle-Inclán no hay que tomarlo al pie de la letra.

(*Ligazón*, 1926, y *Sacrilegio*, 1927) y "Melodramas para marionetas" (*La rosa de papel*, 1924, y *La cabeza de Bautista*, 1924).

[44] Desde que George Steiner negaba la posibilidad de la tragedia después del siglo XVII, son mucho los críticos que han negado la existencia de la tragedia en la literatura española en general y en la de Valle-Inclán en particular, pero también son muchos los estudios y artículos que defienden la presencia de la tragedia en la obra de Valle-Inclán. El debate se centra generalmente en la definición de tragedia bien sea puro o académico, desde una concepción más abierta y moderna.

[45] *Luces de bohemia* se edita por primera vez en la revista *España* en 1920. La primera edición aparecida en libro es de 1924, como volumen XIX de la serie *Opera Omnia.*

[46] Hormigón mantiene que don Juan Manuel como Max en *Luces de bohemia* no son héroes aunque sí protagonistas, es decir, no son los portavoces de de la moral de la historia, pues son personajes muy humanos con todas las contadicciones propias de un individuo, al igual que los protagonistas otras obras de autores europeos como *Madre coraje* (Bertolt Bretch, 1989- 1956) o *Marat Sade* (Peter Weiss, 1916 -1982) o con escritores como Maiakovski (1893- 1930), o Odón von Horvath (1901- 1938).

En la siguiente obra, *Los cuernos de don Friolera*[47] (1921) se reitera la crítica antimilitar que aparece como transfondo histórico en estas obras esperpénticas. La presunta infidelidad de la mujer de un militar y el tema del honor lo trata Valle-Inclán de una forma grotesca y trágica a la vez. El tema del adulterio, uno de los preferidos de la literatura vanguardista europea (Huerta Calvo y Peral Vega, 2003: 2348) ya lo había tratado Valle-Inclán en *Divinas palabras,* y con él ahora Valle se burla del teatro barroco de Calderón, y del contemporáneo como el de Echegaray, haciendo una farsa de la literatura española. *Las galas del difunto*[48] (1926) se compone de siete escenas y trata el tema de la necrofilia. Sus personajes son *Juanito Ventolera* y la *Haifa*. El primero es un repatriado de la guerra de Cuba, contrafigura burlesca de don Juan Tenorio. De nuevo el tema de España está presente, esta vez satirizando su política militar, y tampoco falta la parodia del teatro clásico. Su relación con Galicia se observa en su marco espacial y en la lengua, aspecto que algún crítico ha anotado su gran parecido con la lengua gallega como mantiene Méndez Ferrín:

> Orabén, sempre presente na lingua literaria de Valle en América, en Galicia, nos campos en guerra de Francia, Valle-Inclán está o galego. Eiven pracer de facer a traducción de *Las galas del difunto* á nosa lingua. Non foi doado pero a final sentín que máis ca unha traducción fixera eu unha restitución.(Méndez Ferrín, 2005: 56).

La hija del capitán[49] (1927) junto a las dos anteriores fueron publicadas bajo el título *Martes de carnaval*[50] (1930). Se trata de una ácida sátira contra la dictadura de Primo de Rivera, por lo que fue encarcelado el autor. La esperpentización se produce tanto en los personajes, como en la utilización de la fórmula del sainete, presente en farsas anteriores como

[47] *Los cuernos de don Friolera* aparece en *La Pluma* en 1921, y editado en libro en 1925 como volumen XVII de la serie *Opera Omnia.*
[48] *Las galas del difunto,* bajo el título *El terno del difunto,* fue editada en Madrid, Rivadeneyra (La Novela Mundial, núm. 10) en mayo de 1926.
[49] *La hija del capitán* fue editada en el suplemento Artes-Letras de *La Nación* (Buenos Aires) en marzo de 1927, y en Madrid, Rivadeneyra (La Novela Mundial, núm. 72) en julio de 1927.
[50] *Martes de carnaval* se editó por primera vez en 1930 como volumen XVII de la serie *Opera Omnia.*

La marquesa Rosalinda o *La reina castiza,* presente en las figuras del género chico: *El Chulapo, el Golfante del organillo*... que utilizan un lenguaje barriobajero en concordancia con la degradación moral de lo representado. La obra termina con una grotesca comitiva en el andén de la estación de beatas, Damas de la Cruz Roja, el obispo, etc., símbolo de las fuerzas conservadoras y que recuerdan a la grotesca procesión del viático del final de *Cara de plata,* en el que Valle satirizaba al pueblo y a la Iglesia.

Por otra parte, dentro de este *ciclo esperpéntico*, hay otro grupo que está cuatro breves piezas, que Huerta califica como *teatro breve,* dividido en dos subgrupos: "Autos para siluetas" formado por *Ligazón* (1926) y *Sacrilegio* (1927) y "Melodramas para marionetas" compuesto por *La rosa de papel* y *La cabeza de Bautista* (1924). Estas cuatro piezas breves, Valle-Inclán las agruparía, junto a *El embrujado,* en el *Retablo de la Avaricia, la lujuria y la Muerte* (1927). De nuevo la presencia del rural gallego se deja ver en los espacios y personajes, si bien deformados en consonancia con el esperpento. Se trata de cuatro obras en las que destaca el alto nivel estético y la gesticulación exagerada de los personajes:

En *La rosa de papel* (1924), la acción se desarrolla en la *fragua de Simeón Julepe,* en un escenario y con personajes característicos del ciclo mítico. Allí Floriana, *La Encamada*, mujer de *Julepe*, agoniza en la cama y le confiesa a su marido que tiene ahorrado siete mil reales para que cuide de los hijos tras su muerte. La situación de miseria y pobreza en que vive la familia se mezcla con la farsa de un marido borracho, y unas vecinas, tan interesados por el dinero como por la muerte de la mujer. El cadáver de ésta, como ocurría con doña María en *Águila de blasón,* se describe con tal sensualismo que Julepe intenta violar a su mujer muerta, y al igual que la primera *Comedia bárbara* todo terminará con un incendio purificador, en donde morirá el marido borracho.

En *La cabeza de Bautista*[51] (1924) aparece de nuevo la confrontación entre los dos mundos que aparecía en *Divinas palabras*: el conservador que representa *Higinio Pérez,* un viejo indiano que vuelve rico de las Américas, y el mundo errante representado por *el Jándalo* que viene de las Américas para reclamarle un dinero al viejo. Éste regenta un mesón junto con *La Pepona* y juntos traman asesinar al Jándalo para solucionar el problema. La tragedia radica en la entrega de *La Pepona* hacia el viejo por quien arriesga su vida y planea asesinar al forastero para que lo deje en paz, pero la joven mujer muere en los brazos del *Jándalo* percatándose que era a éste joven trotamundos al que de verdad quería.

Ligazón[52] (1926) cuyo título viene por la relación entre los dos personajes principales, la *Mozuela* y el *Afilador*, una unión tan fuerte que la única solución pasa por la muerte. Esta unión o *ligazón* aparece en muchos de los personajes del teatro anterior: en *El embrujado,* el campesino *Anxelo* que se ve sometido o *ligado* a la bruja Galana, y en *Águila de blasón* encontramos el mismo grado de dependencia de Sabelita respecto a su padrino don Juan Manuel. Con sólo cinco personajes, *la Ventera, la Raposa, la Mozuela, el Afilador* y *el bulto,* Valle-Inclán crea una tragedia que tiene mucho de brujería y de temática *vampiresca* entre *la Mozuela* y *el Afilador,* en la que aquella acaba asesinado a éste tras un pacto de sangre.

En *Sacrilegio*[53] (1927), la acción se desarrolla en una cueva de bandoleros que tiene maniatado a otro que van a matar. El condenado a muerte, el *Sordo de Triana*, pide un cura antes de morir. Uno de los bandoleros, disfrazado de fraile, le hace confesar toda una vida llena de muertes. Su trágico relato y su arrepentimiento final, hace que *el Capitán* lo mate de un disparo ante de que convenza a todos de sus buenos propósitos.

[51] *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* fueron publicadas en *La Novela Semanal* en marzo de 1924.
[52] *Ligazón. Auto para siluetas* fue publicada Madrid, Rivadeneyra (La Novela Mundial, núm. 24) en agosto de 1926.
[53] *Sacrilegio* fue publicada en *Heraldo de Madrid* en septiembre de 1927.

En cuanto a la producción dramática de **García Lorca** seguiré la indicada por Ruiz Ramón (2001) en cuanto a su teatro en genral y a Doménech (2008) en lo referente a la clasificación en tragedias.

Las primeras obras: *El maleficio de la mariposa,* (1919) poema dramático que tiene como tema la ruptura con la inocencia en la que también se puede apreciar la influencia de Shakespeare del *Sueño de una noche de verano* (Ruiz Ramón: 2001: 178). *Mariana Pineda* (1923), con el tema del amor y de la libertad que aparece en todo el teatro de Lorca y que suele destruir a su portador (Ruiz Ramón: 2001: 180). La obra surge de la evocación de la figura granadina y llega a ser la primera obra representada con éxito.

Las farsas son cuatro que pueden agruparse en dos grupos. El primer grupo son las farsas para guiñol (*Los títeres de cachiporra*): *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1923) a partir del conflicto matrimonial entre la mujer joven y el marido viejo, se hace una crítica a las convenciones sociales, tema que se repite en las cuatro farsas. La segunda farsa, *Retablillo de don Cristóbal* (1931) donde emplea el recurso tan shakesperiano como es el teatro dentro del teatro, pero sobretodo como observa Ruiz Ramón se puede observar la influencia de Valle-Inclán:

> Es indudable que en este cambio de lo lírico a lo grotesco debió de influir la lectura de los esperpentos de Valle-Inclán, publicados con el título de *Martes de Carnaval* en 1930, meses antes de que Lorca escriba la redacción definitiva de *Retablillo.* El *Prólogo dialogado*, la escena de los cuernos de don Cristóbal y la alusión a Bululú, recuerdan inmediatamente *Los cuernos de don Friolera.* Claro está que la fuente del *Retablillo* no es sólo el esperpento valleinclanesco, sino, como señala el Director, el Bululú gallego (Ruiz Ramón: 2001: 183).

El segundo grupo de las farsas lo forman *La zapatera prodigiosa* (1929-1930) y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1929) que son las farsas para personas. En cuanto a la primera las obra se centra en la protagonista que se opone, incluso violentamente, a vecinos y al marido al que saca muchos años de diferencia; la falta de amor del marido y la malicia de los

vecinos recuerdan al papel de María Gaila en *Divinas palabras*. Esta oposición baja en intensidad en el segundo acto cuando ya no está el marido. La Zapatera llega a transformar a su marido en su vida interior, convirtiendo la violencia en amor y nostalgia. Al final destruida la imagen irreal que tenía sobre su marido vuelve con él y a la violencia del comienzo. En *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* también los protagonistas *Perlimplín* y *Belisa* son empujados a casarse por conveniencias, y también entre ambos hay una importante diferencia de edad, él se casa para no estar solo y ella para disponer de recursos económicos. *Perlimplín* se inventa un personaje "un doble" de la capa roja del que Belisa se enamora profundamente hasta que al final *Perlimplín* se mata para pervivir eternamente en el amor de Belisa.

Dos **criptogramas**: *Así que pasen cinco años* (1931) donde un joven tras esperar cinco años para casarse cae desilusionado cuando su novia prefiere a otro, y *El público* (1933). La primera, con el subtítulo, "Leyenda del tiempo" la comenzó a escribir en Nueva York hacia 1929 y en la que plasmará los pésimos avances de la civilización deshumanizada. Obra difícil donde el autor propone muchos elementos juego-código (Harretche, 2003: 2466) que constituyen un mundo hermético. Obra muy original que para algunos entra en el automatismo surrealista pero que tiene una gran fuerza poética. La obra presenta a un joven, un personaje que lleva cinco años esperando para casarse desoyendo a otro amor y al final la mujer con la que iba a casarse se va con un jugador de rugby. Los personajes son reflejo de los sentimientos y deseos del joven que vive la angustia de quien no quiere morir en un mundo donde el tiempo corre hacia la muerte. *El público* surge, entre otros motivo, como una preocupación que tenía Lorca por el público de su época, un público burgués, que no quiere pensar sobre ningún tipo de moral. En esta obra se plantea dos tipos de teatro: una más íntima y relacionada con el autor y otra más convencional, más acorde con un público que no le gusta "enfrentarse con la verdad del escenario" siguiendo la denominación de García Lorca entre un "teatro bajo la arena" o un

"teatro al aire libre" (Millán, 2001: 28). La presencia de Shakespeare se hace notar con la representación de *Romeo y Julieta,* y que relaciona con otra obra del mismo autor: *El sueño de una noche de verano.* Una "flor venenosa" en referencia al veneno que tomó Romeo ante la aparente muerte de Julieta, pero también a *El sueño de una noche de verano* donde el responsable de los enredos amorosos en precisamente el duende Puck que ha de buscar un flor mágica para hechizar a otros personajes, demostrando lo azaroso del amor que en Shakespeare es el pretexto de la comedia y para Lorca tiene una connotación negativa:

> HOMBRE I.° Sí, sí. Director del teatro al aire libre, autor de *Romeo y Julieta*.
> HOMBRE 2.° ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director, cuando no pasaba? ¿Y el sepulcro? ¿Por qué, en el final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo, mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? ¡Conteste! (*El público,* Cuadro primero)

Y más adelante:

> PRESTIDIGITADOR. Si hubieran empleado "la flor de Diana" que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el *Sueño de una Noche de Verano*, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el music-hall con un muchacho vestido de blanco sentado en las rodillas (*El público*, Cuado quinto).

Y este tema de "la casualidad del amor, como una fuerza extraña, ajena a la voluntad de su protagonistas " (Millán: 2001: 42, 43) aparece en otras obras como *El maleficio de la mariposa, El amor de don Perlimplín, Bodas de sangre,* o *Doña Rosita, la soltera.* Entre otros elementos shakesperianos que observa Millán están las sombras, apariciones que reflejan en sentimiento de culpabilidad; el "negro bosque" de Shakespeare o la evocación de algunos de

los versos de *Romeo y Julieta.* Y como hará Valle-Inclán con los celos de Otelo en *Divinas palabras* o más aún en *Los cuernos de don Friolera,* los dramaturgos españoles tomarán el modelo shakesperiano para hacer algo completamente diferente. María Clementa Millán lo explica así en relación con *El público:*

> Sin embargo, Lorca se va a distanciar en *El público* del autor inglés, al escogerlo como contrapunto negativo de lo que no quiere hacer con este tema. Como dice el Director de escena, en esta pieza se pretende mostrar la realidad sin engaño alguno, sin "correr la cortina a tiempo" y sin valerse de "la flor de Diana" que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en *El sueño de una noche de verano.* Por eso "hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama", porque "el verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar". Estas palabras parecen resumir la acción escénica de *El público*, donde la continua transformación de sus personajes, en el "bosque negro que Shakespeare se inventara" constituye la primera acción de su trama. De ahí que en esta obra se den "dramas auténticos", sosteniéndose "un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes" (Millán, 2001: 45).

Las **tragedias**: *Bodas de sangre* (1932)*, Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). En el medio de las cuales estaría *Doña Rosita o el lenguaje entre las flores* agrupada bajo el apartado de "Dos piezas granadinas" junto a *Mariana Pineda* por Josephs y Caballero (1989: 39)*,* el tema vuelve a ser el paso del tiempo. En su estreno, el papel protagonista lo representó Margarita Xirgu.

Tras el ciclo mítico, en *Luces de bohemia,* Valle-Inclán declaraba que era imposible la existencia de tragedia pura y se decantaba por el esperpento mientras García Lorca opta por el camino de la tragedia, primero con *Bodas de sangre* y luego con *Yerma.* Son dos caminos que corren paralelos pero sin tocarse.

Bodas de sangre fue concebida como un trilogía de la tierra española, junto a *Yerma* y que se completaría con una tercera obra que llevaría por título *La destrucción de Sodoma.* Calificadas las dos primeras de *tragedias,* las tres obras formarían un conjunto que seguiría el modelo de la trilogía de la tragedia griega. El amor irreprimido, representado por la Novia y

Leonardo frente a la sociedad que les rodea, podría ser el tema de esta obra donde la fatalidad se va anunciando desde el principio de la obra. En el Cuadro primero del Acto III aparecen la Luna y la Mendiga que simbolizan la muerte y cumplen con esa fatalidad, y está predominantemente escrito en verso. La conjunción de la prosa con en verso es una de las grandes innovaciones de esta obra pues hasta entonces el teatro se escribían en uno o en otro, incluso Valle-Inclán que cuida mucho el lenguaje, apenas mezcla ambas formas. Francisco García Lorca reconoce en Valle-Inclán que, antes que su hermano, había cuidado hasta el extremo el uso del lenguaje:

> El único gran intento logrado, en la literatura contemporánea española, de elevar el lenguaje dramático al más alto plano literario, frente al cotidiano lenguaje "de salón" en Benavente, lo constituye Valle-Inclán. Pero sus obras están escritas enteramente en prosa o en verso. Es cierto que la prosa de Valle está trabajada, desde el valor expresivo de la palabra hasta el movimiento rítmico de la frase, con el mismo primor que en el verso, pero el gran escritor quiso atenerse en la forma a la diferencia tradicional del teatro (García Lorca, 1981: 338).

Yerma, tragedia también hecha a imitación de los griegos, pero en la que García Lorca se logra superar; así si en *Bodas de sangre*, se introduce en coro en el cuadro del despertar de la Novia para resaltar momentos significativos de la acción, en *Yerma* alcanza un desarrollo más intenso, una importancia más relevante. Tragedia con pocos personajes, la protagonista es de nuevo una mujer, que se opone a la sociedad formada por el resto de los personajes en la que destacan Juan y sus hermanas y donde quizá habría que excluir a Víctor. Estas dos obras se sitúan en un espacio, el andaluz que, como ocurría con el teatro mítico de Valle-Inclán y Galicia, llega a trascender. Así lo explica Doménech:

> El medio rural de *Bodas de sangre* y *Yerma* es andaluz. Más aún *Bodas de sangre* se inspira en un hecho real ocurrido en Almería. Pero ese modelo de realidad está completamente trascendido y ninguna de las dos tragedias responde a una localización geográfica precisa (...) Y rehúye también por supuesto a imitar la fonética andaluza en los diálogos o en los nombres. Deliberadamente

> alejada en un tiempo impreciso, la Andalucía de Lorca es mágica y universal (Doménech, 2008: 65, 66).

La casa de Bernarda Alba será la última obra de Lorca. Se desarrolla en un espacio cerrado y agobiante donde convive la autoritaria Bernarda Alba con sus hijas, en una clara confrontación entre la autoridad y la libertad. Y este enfrentamiento acabará con la destrucción de una de las dos partes y que plasmará con la muerte de Adela, la otra vía de escape era la locura en donde había caído María Josefa. Obra de instintos y pasiones irracionales se escenifica en un espacio andaluz vuelve trascender todo realismo:

> *Yerma, Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, donde ocurre una escenificación de la realidad andaluza, no realismo, sino "nuevas e ignoradas perspectivas de esa realidad, lo que equivale a decir escenificación del fenómeno andaluz (…) Es una visión natural que abarca elementos telúricos y oníricos forjado a lo largo de tres milenios en la fragua candente de la cultura andaluza desde el Tartesios de Argantonio hasta el siglo XX. La supervivencia de la fundición de rasgos culturales inmemoriales, de procedencia tan heterogénea en una cultura inconfundible, representa una de las cualidades más singulares del pueblo andaluz (Josephs y Caballero, 1989: 51, 52).

Capítulo II.

La *presencia* de Shakespeare en los personajes del *ciclo mítico*.

2.1. La influencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán.

A pesar de la numerosa bibliografía sobre Valle-Inclán no se ha estudiando en profundidad la relación con el teatro de Shakespeare. Excepto la relación del *Rey Lear* con *Las Comedias bárbaras,* la influencia del dramaturgo inglés se reduce a ciertas referencias shakesperianas (*Hamlet* y *Otelo* en los esperpentos) o algunas escenas (las brujas de *Macbeth* y el comienzo de *Romance de lobos*).

La influencia de Shakespeare en los dramaturgos españoles se aprecia concretamente en Benavente que incluso llega a adaptar alguna de sus obras y quien posiblemente contagió su pasión a Valle-Inclán*,* pero también en García Lorca, y si las *Comedias bárbaras* recuerdan *El rey Lear*, el mito de *Romeo y Julieta* influye en *El público* (Salaün, 2003: 2589). Hay que tener en cuenta que entre 1890 y 1920 se representan en España numerosas obras de Shakespeare como *Otelo, Falstaff, La fierecilla domada, El rey Lear, Como gustéis, Sueño de una noche de verano,* y no es difícil suponer que tendría muchos seguidores. Uno de los principales críticos que estudia la influencia de Shakespeare en Valle-Inclán es Trouillhet Manso quien apunta que la mayoría de estos estudios se centran en ciertos temas y personajes:

> A pesar de las opiniones de los primeros reseñadores y de las contundentes afirmaciones de Valle-Inclán, en las que se declaraba discípulo de Shakespeare, la crítica especializada en la actualidad apenas ha profundizado en las implicaciones de esta relación, conformándose mayormente en subrayar la coincidencia de temas y personajes entre *Romance de lobos* y *King Lear* (Trouillhet, 2004: en línea).

Obras como *Hamlet* o *Macbeth* influyen en el teatro simbolista, siendo Maeterlinck su máximo representante, en aspectos como el misterio o la presencia de lo sobrenatural. En este sentido son estas grandes tragedias de Shakespeare las que más influyen en Valle-Inclán con sus crímenes espantosos, violaciones, y apariciones. El acercamiento de Valle-Inclán a

Shakespeare parece venir de sus lecturas en bibliotecas de Pontevedra y Madrid, además de sus amistades literarias como anota Trouillhet Manso:

> No sabemos con certeza que dramas de Shakespeare leyó realmente, pero si sabemos que tenía fácil acceso a la gran mayoría de sus obras, especialmente a la colección más popular, la Biblioteca Clásica con sus los veintitrés títulos traducidos por Guillermo Macpherson entre 1885 y 1898. Pues figuraban tanto en la biblioteca de Jesús Muruáis como en el Ateneo de Madrid. Además entre su círculo de amistades encontró siempre seguidores y buenos conocedores del teatro de Shakespeare, tal es el caso de Benavente, Galdós, Pérez de Ayala, Luís Araquistáin, Azorín, Darío, Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra, Pío Baroja, Rivas Cherif o Unamuno... De su pasión compartida por Shakespeare nos da muestra Valle-Inclán en 1913, al escribir a Azorín para recomendarle encarecidamente que relea *Medida por medida* (*Measure for Measure*) (Trouillhet, 2011: en línea).

Una de los primeras personas en ver la relación entre los personajes de Shakespeare y los de Valle-Inclán fue Rubén Darío que en 1912 publicó un pequeño ensayo titulado "Algunas notas sobre Valle-Inclán" (Rubén Darío, 1912) en el que comparaba a personajes como el Marqués de Bradomín y Don Juan Manuel, con Hamlet, Otelo o Lear, por ser tan humanos como los de Shakespeare. Desde entonces son muchos los estduios en donde aparecen referencias a la relación entre Shakespeare y las obras de Valle-Inclán, concretamente *Las Comedias.*

La influencia de Shakespeare se puede apreciar en varios elementos: en primer lugar en la presencia de lo fantástico en lo referido a lo sobrenatural, y de lo siniestro en relación con lo inquietante y lo extraño (Trouillhet, 2008: en línea). En este sentido, Valle-Inclán mantiene una postura intermedia entre el mundo de los espectros, como hace Shakespeare, y la aparición de lo siniestro que tiene que ver con la parte más primitiva del hombre. El modelo de Valle-Inclán para el desarrollo dramático de estas fuerzas misteriosas es Shakespeare, concretamente sus tragedias. Con ello Valle-Inclán se aleja de las obras encartonadas del teatro burgués, y

"recupera todo el poder de sugestión y asombro de las tragedias de Shakespeare" (Trouillhet, 2003: en línea).

En segundo lugar está en la sucesión de numerosos escenarios, o la fragmentación de escenas, que ya Shakespeare solía utilizar en sus obras resultando una progresión discontinua de escenas que hacía que éstas pareciesen fragmentadas. También las obras del ciclo mítico aparecen divididas en varias escenas donde se desarrollan acciones paralelas, acciones que ocurren en un mismo tiempo y en diferentes lugares, pero incluyendo nuevas técnicas que enriquecen el montaje. En este sentido, Clara Luisa Barbeito comenta lo siguiente:

> Puede verse de esta manera que Valle parte de la técnica de la tragedia griega y de la tragedia shakesperiana para la estructuración de su teatro, pero no es una mera imitación. Nuestro dramaturgo crea una nueva forma en la cual los elementos técnicos de otras artes en la que se incluye la cinematografía, van a integrarse en esta nueva estructura dramática que sitúa a nuestro autor a la vanguardia del teatro épico practicado más tarde por Bertolt Brecht (Barbeito, 1985: 166).

Se trata de una estructura abierta que implica, como tercer punto en común, que el protagonista no sea un sólo personaje, sino un conjunto de ellos, como ocurre en *Divinas palabras* donde el protagonista es el pueblo. Así lo expresa Hormigón:

> Como consecuencia de la utilización del modelo shakesperiano, Valle plantea un tipo de estructura subyacente o latente de naturaleza abierta, es decir, que no está centralizada en la existencia de un héroe cuya autoconciencia centrifugue la totalidad del relato y establezca la única moral; que no adopte la condición de *alter ego* o portavoz del autor (Hormigón, 2003: 72).

Como cuarto punto, se podría anotar el tratamiento del espacio, donde los escenarios se hacen idóneos para el desarrollo de lo demoníaco, la brujería, y las apariciones. Ellos se puede apreciar en los paralelismos entre las brujas en *Macbeth* y la Santa Compaña en *Romance de lobos* o las apariciones en *Hamlet* y en *El embrujado,* pero también en la época en que se desarrollan todas estas obras:

> Uno de los rasgos dominantes de la Inglaterra que vive William Shakespeare es la coexistencia de la brutalidad de las costumbres con el refinamiento de la cultura. Shakespeare vive durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, que se vería azotado por guerras, intrigas, asesinatos, revueltas etc… La población inglesa de la época era brutal y sanguinaria, disfrutaba de espectáculos como las luchas entre animales hasta la muerte y al mismo tiempo se emocionaba con las obras de William Shakespeare. Una época gloriosa para Inglaterra (Castilla Gómez, 2007: 353).

En quinto lugar, la explotación dramática de los elementos plásticos (forma, luz y color) orientado a la creación de sensaciones desde el silencio hasta al estampido de los elementos de la Naturaleza. En este sentido, ambos autores utilizan elementos como relámpagos, truenos, rayos, para crear un ambiente de misterio y de terror acorde al ánimo del protagonista.

Como sexta característica común entre ambos autores estaría el gusto por los contrastes temáticos con pasiones enfrentadas odio-amor, risa-lloro y también formales mezclando partes sublimes con otras grotescas, haciendo de la tragicomedia de Shakespeare el molde dramático perfecto para su proyecto teatral. Un ejemplo de ello es el apuntado por Juan Trouillhet Manso para quien *Trabajos de amor perdidos,* una comedia que presenta la oposición entre la corte del Rey de Navarra y la sensual princesa de Francia, podría ser un referente para *Cuento de abril* (Trouillhet, 2007b: 47) en donde se enfrenta la lírica Provenza frente la ruda Castilla. En relació con ello, también en las *Comedias* se puede observar la contraposición de espacios (abiertos y cerrados) o las temporalidades (Edad Media y siglo XIX), de esta forma abandona la estructura cerrada y circular del drama burgués.

Por último está la visión que el autor tiene de sus personajes como reflejo de hombres reales con sus sentimientos y pasiones, donde se puede apreciar una de las influencias más notables de Shakespeare en Valle-Inclán.

2.2 Las teorías literarias de Valle-Inclán sobre sus personajes.

Valle-Inclán comienza a publicar una serie de escritos de lo que se podría denominar su teoría literaria tanto en los libros[54], como en las diferentes conferencias y entrevistas publicadas en los periódicos de la época, concretamente en los que se refiere a la creación de los personajes.

En el *Heraldo de Madrid,* el 4 de marzo de 1912, Valle-Inclán hace la siguiente declaración sobre lo que para él debería ser el teatro:

> —¿Qué opina usted de nuestro teatro contemporáneo? —pregunté.
> —Yo no sigo el movimiento teatral, porque estoy obsesionado con Shakespeare. Creo que el teatro debe ser lo que el autor de Hamlet da muestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de *Hamlet* y *El rey Lear*, la exaltación grotesca de *Falstaff* y la exaltación lírica de casi todas sus obras; es decir, la exaltación de la propia personalidad... Por eso yo admiro el teatro de Benavente; en todas sus obras hay algo suyo; está en todas sus obras la personalidad del autor; Marquina también tiene en sus obras su propia personalidad. Se ve al catalán de raigambre, de versos de bronce... ¡él!... (Fernández Arias, 1912: 2,3) [Anexo II].

En *El castellano*, el 23 de octubre de 1925, Eduardo M. Montes escribe una crónica sobre Valle-Inclán en el Ateneo donde éste explica las tres situaciones en que el autor se encuentra respecto de sus personajes: de rodillas como hace Homero, a la misma altura que su autor, es decir como seres humanos a la manera de Shakespeare y la tercera que consiste en ver a los personajes desde arriba, como Dios ve a sus criaturas (Valle-Inclán, J y J, 1995: 287).

Sobre la creación de sus personajes, Valle-Inclán explica en una entrevista de Vicente Sánchez Ocaña, en el Heraldo de Madrid, el 4 de junio de 1926 el proceso que consiste en

[54] Entre los libros donde Valle-Inclán plasma sus ideas estéticas están *La lámpara maravillosa* (1916), los primeros poemas de *La pipa de Kif* (1919), la *Farsa italiana de la enamorada del Rey* (1920), algunas escenas de *Luces de bohemia* (1920) y el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* (1921) (Risco, 1977: 65).

visualizarlos con anterioridad estudiando su físico y personalidad hasta llegar a la esencia de su personalidad:

> Antes de ponerme a escribir necesito ver corpóreamente, detalladamente, los personajes. Necesito ver su rostro, su figura, su atavío, su paso…, veo su vida completa que yo veo primero en el pensamiento, muchas veces utilizo muy poco después, al llevar el personaje a las cuartillas donde a lo mejor sólo aparece en una escena. Cuando ya lo he visto completamente, lo meto, lo encajo. Después la tarea de escribir es más fácil…(Valle-Inclán, J y J, 1995: 297).

En *La libertad,* Madrid, el 16 de abril de 1926, Montero Alonso firma un artículo titulado "Lo que preparan nuestros escritores. Don Ramón del Valle Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española". En esta entrevista habla también del autor de *Don Quijote* del que dice que no tener compasión hacia sus personajes, y lo pone como ejemplo de la mirada desde el aire tan característica de la literatura española. Luego explica su proceso de elaboración a la hora de construir personajes, y mantiene que a pesar de que no le preocupa que sus obras sean representadas, el teatro es el mejor género literario por su *impasibilidad*, ya que los personajes se pueden presentar por sí solos sin los comentarios del autor:

> —Yo escribo en forma escénica, dialogada casi siempre..., pero no me preocupa que las obras puedan luego ser o no representadas. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se representen siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma. En este aspecto existen dos formas literarias: ésta, cuyo interés está en los mismos. personajes desde el momento en que se presentan, y la que, cuando los personajes y la acción son triviales, deja poner al autor el comentario y la explicación. En este caso, pone el escritor lo que no hay en los hechos, recargando la obra, incluyéndose en ella como un nuevo personaje, como el verdadero protagonista... Del primer tipo de arte —arte impasible, cuyo interés está en la acción— hay un ejemplo en Shakespeare. Del segundo, en Anatole France y en Proust. A mí, de esas dos formas, la que me gusta es la primera..., amo en el arte, como le dije, la impasibilidad... (Montero Alonso, 1926: 6,7) [Anexo II].

Mariano Román escribe una crónica titulada "Conferencia de Valle-Inclán. El acto literario de ayer" que publica en *La novela de hoy,* el 3 de septiembre de 1926 donde el autor gallego vuelve a hablar de la creación de los personajes, y de nuevo Shakespeare es el modelo:

> Como dramático prefiero a Shakespeare, y sobre todo lo prefiero, más que como dramático, por su manera de explicar la vida. En sus obras, la misma acción ahorra el retrato psicológico de los personajes; éstos se definen, conforme avanza el drama, por sus actos y por sus palabras… (Valle-Inclán, J y J, 1995: 311).

Estévez Ortega publica un artículo titulado "Los escritores antes sus obras: Valle-Inclán" en el *Nuevo Mundo,* el 18 de noviembre de 1927[55], donde el dramaturgo vuelve a hablar de su teoría de las tres maneras en que un autor considera a sus personajes, siendo la de Shakespeare la que califica de *más próspera*:

> — ...De tres maneras puede considerarse todo autor. Cierta manera, en que el personaje es superior a él. La manera del héroe: Homero, que no es de sangre de dioses. Otro tipo es el del autor que se desdobla: Shakespeare. Sus personajes no son otra cosa sino desdoblamientos de su personalidad... Y una tercera manera, en la que el autor es superior a sus personajes imaginados y los mira como Dios debe mirar a sus criaturas. Como Creador, a más altura que ellas... Goya pintó a sus personajes como seres inferiores todos a él. Como Quevedo... Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiese con sus personajes, a los que consideraban muy inferiores a ellos, y este espíritu persiste aún a través de la literatura española, naturalmente... Yo considero también a mis personajes como inferiores a mí... (Estévez Ortega, 1927: 20,21) [Anexo II].

En una entrevista firmada por Martínez Sierra con el título "Hablando con Valle. De él y de su obra" publicada en el *ABC* el 7 de diciembre de 1928[56], el dramaturgo vuelve a explicar

[55] En esta estrevista el dramaturgo gallego explica estas tres maneras: la primera en la que ve a sus personajes superior a él, la segunda que es un desdoblamiento de su personalidad poniendo como siempre de modelo a Shakespeare, y la tercera en la que el autor es el ser superior, y pone como ejemplo de esta última a los artistas españoles, concretamente Velázquez y Goya, e incluso a sí mismo. Por otra parte en esta entrevista, además de las palabras ya vistas dedicadas a sus *Comedias bárbaras* y a la desparición de los mayorazgos de 1833, insiste en el giro de su obra que ahora lo enfocará hacia la novela social.

[56] En esta extensa entrevista, Valle-Inclán vuelve a dar una explicación, quizá la más precisa y detallada, sobre su concepción a la hora de crear los personajes. De estas tres maneras la primera, "de rodillas", es la posición desde la que se ve a los héroes, como seres superiores o semidioses; la tercera manera, desde "el aire", es la visión del

su teoría de las tres maneras en que un autor ve a sus personajes, siendo la de Shakespeare la que califica de *más próspera*:

> Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de *Otelo* son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de *Hamlet*, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso son los de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los oren: son una realidad, la máxima verdad (Martínez Sierra, 1928: 3,4) [Anexo II].

Años despues en una publicación de *La Voz de Guipúzcoa,* el 20 de febrero de 1935, con el título "Valle-Inclán expuso ayer en el Ateneo Guipuzcoano su opinión sobre la historia de España", don Ramón compara a Shakespeare con Dostoyevski a la hora de tratar a sus personajes:

> ...hay tres modos de considerar a los héroes literarios y artísticos. Por encima del autor, a su nivel, y por debajo. Que el héroe es superior al artista es tendencia griega (...). En la literatura rusa e inglesa- Shakespeare y Dostoyevski- el héroe está al mismo nivel que el autor (...) El verdadero español considera a sus héroes inferiores a él. Así, por ejemplo, los autores de la novela picaresca se sienten honrados, superiores a los tipos creados... (Valle-Inclán , J y J, 1995: 631).

A partir de estas teorías literarias Valle-Inclán crea toda una serie de personajes en los que va mezclando las tres maneras, así por ejemplo don Juan Manuel puede ser visto "en pie" cuando se muestra su carácter sentimental y desvalido, "desde el aire" como un *monicreque* que gesticula de forma antinatural, o "de rodillas" como lo ven muchos de los mendigos y criados. No ocurre esto con todos los personajes y si el bufón don Galán nunca es visto como un ser superior sí es visto "desde el aire" o "en pie". En el siguiente apartado haré una clasificación de los personajes a partir de estas tres maneras, sabiendo que muchos de ellos

demiurgo desde donde reconoce escribió sus esperpentos. La del medio, la segunda manera, es la que mira a los personajes como a la misma altura.

comparten varias visiones, y que la crítica tampoco se pone de acuerdo en cómo caracterizarlos, lo que por otra parte influye en las puestas en escenas de estas obras. En este sentido apuntaba Buero Vallejo que Valle-Inclán, concretamente en lo referente a sus esperpentos entre los que estarían obras como *Divinas palabras* o *Cara de plata*, consideraba que su visión era "desde el aire" sin embargo para el crítico ello no hay que tomarlo al pie de la letra:

> Aclarar las consecuencias de esta teoría, es pues, conveniente; la propensión a tomarla al pie de la letra convertiría mañana no pocas tentativas escénicas en graves desaciertos (Buero Vallejo, 1966: 140).

También Hormigón, años más tarde, sigue proponiendo para estas y otras obras de Valle-Inclán una revisión de la caracterización de los personajes:

> ... la estética valleinclaniana (...) propone amplificación deformadora de los personajes para desvelar sus comportamientos, en este caso en el territorio literario dramático. Cuestión diferente sería plantearnos cómo debe interpretarse esto desde el punto de vista escénico y de qué modo lo podríamos abordar; si esta amplificación deformante que aparece en el plano literariodramático debemos proseguirla en la representación. Personalmente tengo en este momento notables dudas de que deba hacerse (Hormigón, 2003: 74).

2.3. Los personajes: *dramatis personae*, arquetipos y caracterización

2.3.1. Los *dramatis personae*.

En ***Águila de Blasón***[57] aparecen 74 personajes equivalentes a las entradas que aparecen en el *dramatis personae*[58] incluidos los grupos como *Voces de los ladrones* y *Voces de los criados*, y contando individualmente las parejas como *El Alguacil* y *El escribano*. También se contabilizan aquí personajes, aunque no tengan protagonismo, que no tengan nombre propio como *Una vieja, Una Moza, Un Monago, Una Voz en la sombra, Voz de un borracho* y otros. De entre ellos hay 36 personajes que tienen nombre propio o bien que cuentan con cierto protagonismo: Don Juan Manuel de Montenegro, Fray Jerónimo, Sabelita, Doña Rosita, Rosita María, Micaela la Roja, Don Galán, Pedro Rey, Liberata, Don Pedrito, La Curandera, Manuel Tovío, Pedro Abuín, Manuel Fonseca, Doña María, El Capellán (Don Manolito), La Manchada, Rosalva, Beito, Andreíña, El Alguacil, El Escribano (Don Ambrosio Malvido), Don Gonzalito, Don Mauro, Don Farruquiño, Don Rosendo, Cara de Plata (don Miguel), El Señor Ginero, Juan da Vila (el abuelo), La Preñada, El Marido, Pichona la Bisbisera, La Gazula, La Visoja, Una Vieja Ciega (Liberata la Manífica), El Niño Jesús.

En ***Romance de Lobos***[59] es la segunda obra publicada del *ciclo mítico*. Aparecen 45 personajes, contando separadamente cada uno de los hijos de don Juan Manuel o de los

[57] En vida de Valle-Inclán, se publicaron tres ediciones de *Águila de Blasón*, la primera por F. Granada y C. ª Editores, Barcelona, 1907; la segunda aparece en el volumen XIV dentro de la serie Opera Omnia, Madrid, 1915; la tercera, dentro de la misma colección, en 1922, que es la que sigue Antón Risco en su edición crítica de 1994, por ser la última versión revisada por el propio autor. Sigo el *Dramatis personae* de la tercera edición de *Águila de blasón* obra publicada dentro de la serie Opera Omnia en 1922, que es la que sigue Antón Risco en su edición crítica de 1994, por ser la última versión revisada por el propio autor.

[58] No cuento los grupos o parejas de personajes con nada o escaso protagonismo como por ejemplo *Dos señoras con un criado,* o parejas del estilo *El Chantre y el Deán,* que además que no tienen entradas en la obra, pero sí *El Abuelo*, que figura con nombre propio, y que junto su familia cobra protagonismo en la escena del bautismo prenatal. A La Gazula y La Visoja, hermanas de don Galán, las cuento como un sólo personaje.

[59] Aparecen cuatro ediciones de *Romance de Lobos* en vida del autor. La primera, publicada por el diario *El Mundo*, en 1907, muy manipulada en cuanto al uso sistemático de eufemismos. La segunda publicada por la editorial *Pueyo* en 1908, en donde se añade la escena 5 de la Jornada II, y se suprime a don Pedrito en la Jornada

mendigos, y contando como cinco la entrada que en el *dramatis personae*[60] aparece como *Una viuda con sus cuatro hijos*, o como uno cada grupo: *Los Marineros* o *La Santa Compaña* de las ánimas en pena. De ellos, 35 personajes tienen nombre propio y algo de protagonismo: Don Juan Manuel, Don Pedrito, Don Rosendo, Don Mauro, Don Gonzalito, Don Farruquiño, Don Galán, La Roja, Andreíña, La Rebola, La Recogida, Don Manuelito, Abelardo Patrón de la barca, Doña Moncha, Benita la Costurera, El Pobre de San Lázaro, Dominga de Gómez, El Manco Leonés, Adega la Inocente, El Manco de Gondar, Paula la Reina, Andreíña la Sorda, El Morcego, Artemisa la del Casal, El Ciego de Gondar (Electus), Fuso Negro, Manuel Tovío, Manuel Fonseca, Pedro Abuín, Sebastián de Xogas, Ramiro de Bealo, Oliveros (hijo mayor), Doña Isabelita, *Una viuda con sus cuatro huérfanos,* La Santa Compaña.

El Embrujado[61] consta de 34 personajes contando como uno solo los grupos donde no se especifica el número como los hijos de *Alonso Tovío* o los *foráneos del foral de András*, pero como nueve *Las tres hijas de Rosa de Todos* y *cinco Mocinas Hilanderas*. De los personajes que componen el *dramatis personae*[62], hay 20 personajes con nombre propio, incluido el ánima en pena, : Micaela La Galana, Anxelo, Mauriña, Don Pedro Bolaño, El Ciego

III. La tercera edición aparece como volumen XV de la Opera Omnia de 1914, al igual que la cuarta de 1922, última que el autor ha podido revisar, y es la utilizada aquí por Antón Risco en su edición crítica de 1995.

[60] En la última edición de *Romance de lobos* revisada por el autor publicada en 1922, y utilizada por Antón Risco en su edición crítica de 1995, se pueden observar 35 entradas en el *Dramatis personae,* al no contar a El zagal de las vacas que no tiene ningún protagonismo, y contabilizando también como uno las parejas como *Paula la Reina que da el pecho a un niño*, o *Artemisa la del Casal, bastarda del caballero, con un hijo pequeño a quien llaman Floriano*. Los grupos también se cuentan como uno: *Una viuda con sus cuatro hijos, La Santa Compaña de las ánimas en pena,* o el grupo de *Los Marineros* del que sólo cuento a Abelardo. Añado por otra parte personajes que no aparecen en el *Dramatis* pero sí en la obra, como es el caso de *Adega la Inocente*.

[61] De las diferentes ediciones de *El embrujado* publicadas en vida de Valle-Inclán, las dos primeras figuraban con el nombre de *Comedia bárbara*, que luego cambió por *tragedia de tierras de Salnés*. La primera edición comenzó a publicarla El mundo en forma de folletín en noviembre de 1912, y terminó en enero de 1913; una segunda edición, sólo de la Jornada primera, se publicó en La Voz de Galicia en diciembre de 1912; también se publica parte de la Jornada I, en La Correspondencia Gallega, en marzo de 1913; La primera edición en libro, aparece en la colección *Opera omnia,* Madrid, 1913; y posteriormente dentro de *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, impreso en Madrid, en 1927, como volumen IV de la Opera omnia, que será la edición seguida por Jesús Rubio Jiménez (1996) en su edición crítica de 1996.

[62] En la edición de *El Embrujado* de 1927, que será la seguida por Jesús Rubio Jiménez en su edición crítica de 1996 contabilizo 18 personajes de su *Dramatis personae,* contando individualmente a grupos como *Las tres hijas de Rosa de Todos* y *cinco Mocinas Hilanderas*, *los hijos de Alfonso Tovío*, *La Abuela y la ofrecida,* o *los foráneos del foral de András.* No cuento a don Miguelito (ánima en pena,), ni al niño pues, aunque son importantes en el desarrollo de la acción, no hablan ni actúan en toda la obra.

de Gondar, La moza del ciego, Doña Isoldina, La Navora, Juana de Juno, Rosa de Todos, Malvín, El cabezalero y los foráneos del foral de András, La abuela y La ofrecida, Valerio el Pajarito, Guzmán de Meis, Los hijos de Alfonso Tovío, El Ciego de Flavia, Musquilda, Diana de Sálvora, Don Miguelito.

En ***Divinas palabras***[63], el número de personajes que aparece en el *dramatis personae*[64] es de 30, descontando animales, y serie de voces como Final de Gritos o *Aturujos moceriles*, o contando como uno, grupos de personajes que tienen una sola entrada como *Mujerucas, Tropa de Rapaces o Viejas Beatas*. Del total de personajes, 18 aparecen con nombre propio o apodos, y que cobran mucho o poco protagonismo: Lucero, Poca Pena, Juana la Reina, Laureano (El niño hidrocefálico), Pedro Gailo, Mari-Gaila, Simoniña, Rosa la Tatula, Miguelín el padronés, Marica del Reino, Un alcalde pedáneo (Bastián de Candás), El Ciego de Gondar, Serenín de Bretal, Ludovina la Tabernera, Benita la Costurera Quintín Pintado, Milón de Arnoya, El Trasgo Cabrío.

En ***Cara de plata***[65], los personajes que aparece en el *dramatis personae*[66] son 36 contando como uno cada uno de los grupos: *Coro de crianzas, Luces de Santo viático*, y sin contar seis entradas (*Voz en una chimenea, Otras viejas, Gritos y denuestos, Clamor de*

[63] *Divinas palabras* se publicó por primera vez en el diario madrileño El Sol, en forma de folletín en junio y julio de 1919, tergiversada por la dirección del periódico con la finalidad de ser más asimilable por el público. Apareció en forma de libro en 1920 impresa por la *Tipografía Yagües*, de Madrid, como volumen XVII de la serie *Opera Omnia*, en la que se basa la edición crítica de Luis Iglesias Feijoo de 1991.

[64] En la edición de *Divinas palabras* de 1920, en la que se basa la edición crítica de Luis Iglesias Feijoo de 1991, contabilizo 18 personajes del *Dramatis personae*, sin contar a los grupos del tipo *Tropa de Rapaces con burlas y canciones,* o *Beaterio de viejas y mozas,* ni personajes sin nombre propio tipo *El vendedor de agua de limón*, *Un peregrino*, ni los animales: *Coimbra, perro sabio. Colorín, pájaro adivino,* pero sí a seres mágicos como *El trasgo cabrío*.

[65] En vida de Valle-Inclán se publicaron tres ediciones de *Cara de Plata.* La primera en la revista *La Pluma,* de Madrid, de julio a diciembre de 1922; la segunda, como volumen XIII, de la *Opera Omnia,* en 1923, añadiendo don escenas en la Jornada II; en 1934 salió la tercera edición en la *Revista literaria "Novelas y Cuentos"* que reproduce la edición anterior cambiando alguna palabra. La utilizada aquí es la segunda por ser *con toda evidencia, aquella en la que el propio Valle puso más cuidado,* como mantiene Antón Risco en su edición crítica (1992: 32), y que es la aquí utilizada.

[66] El dramatis personae que sigo aquí es el de la segunda edición de *Cara de Plata,* por ser *con toda evidencia, aquella en la que el propio Valle puso más cuidado,* como mantiene Antón Risco en su edición crítica. Sumo un total de 24 personajes sin contar los grupos como *Coro de crianzas* o *Luces de Santo viático*, ni entradas del tipo una *Voz en una chimenea* u *Otras viejas.*

mujerucas, Salmodia de Beatas, Reniegos y espantos). De entre ellos, hay 24 personajes con nombre propio y cierto protagonismo: Don Juan Manuel, Cara de Plata, Don Pedrito, Don Rosendo, Don Mauro, Don Gonzalito, Don Farruquiño, Sabelita, El Abad de Lantañón, Doña Jeromita, Blas de Míguez (el sacristán), Ginera (la sacristana), Bigardona, Fuso Negro, Don Galán, Pedro Abuín, Ramiro de Bealo, Manuel Tovío, Manuel Fonseca, Sebastián de Xogas, El Viejo de Cures, Pichona la Bisbisera, Ludovina la Bentorrillera, El Ciego de Gondar.

2.3.2. Personajes: arquetipos y caracterización.

Los personajes de Valle-Inclán han sido estudiados por la crítica por reconocidos valleinclanistas. Entre todos ellos, Greenfield hace una clasificación de los personajes, concretamente de *Divinas palabras*, a partir de su comportamiento y pensamiento moral: un primer grupo de personajes que destacan por su *fealdad moral,* o por su doble moral (egoísta y convencional), como son los mendigos, la tabernera y el afeminado; un segundo grupo de personajes de *ignorancia moral* como el inocente Laureano, o los campesinos que no atienden a razones pero si al *milagro del latín*; un tercer grupo que responde a una moral *convencional*, como las la viejas beatas de pueblo arquetipo de la España tradicional; y por último personajes de *moral cristiana* a quienes teniendo verdaderas preocupaciones cristianas, como el amor al prójimo, no hacen nada para cambiar la situación. Frente a todos ellos están los personajes que vienen de fuera y que destacan por su moral vitalista o *relajada* (Greenfield, 1990).

María del Carmen Porrúa (1983) dedica un capítulo a los personajes de las *Comedias bárbaras* titulado "Las personas gallegas" en donde analiza a los personajes desde un punto de vista socio-histórico, si bien reconoce su falta de realismo:

> Valle-Inclán nunca se esforzó por la aparente "realidad" de sus personajes. Reaparecen en diferentes obras, mantienen ciertas características, a

> veces evolucionan o se modifican ligeramente, pero su ubicación espacio-temporal no preocupa al autor (Porrúa, 1983: 115).

Tras John Lyon, que los clasificaba en arquetipos sociales (Lyon, 1983), Mª Luisa Barbeito (1985) mantiene que los personajes de las *Comedias*, concretamente don Juan Manuel Montenegro, doña María y Sabelita, forman "un triángulo arquetípico de la sociedad cristiana occidental", y por tanto son representaciones de personajes colectivos: Sabelita representa al pueblo (gallego, español o europeo), doña María simboliza el Bien y la Caridad y los hijos de don Juan Manuel representan la clase media.

Roberta Salper (1988) hace una división de los personajes en tres grupos: personajes principales, personajes secundarios importantes y figurares menores; y para determinar los primeros, los *personajes principales,* Salper se basa en su importancia literaria y en la presencia de cada uno, y seleccionando a cinco de entre los cuales, tres pertenecen al *ciclo mítico*: Don Juan Manuel de Montenegro, Micaela la Galana (la Roja), y Electus, Ciego de Gondar; por otra parte, enumera a 23 *personajes secundarios importantes,* entre los que cita a cinco del cuatro mítico: Cara de Plata, Fuso Negro, Don Galán, y Sabelita y por último cita a 185 *figuras menores,* distribuidos en una serie de grupos. Respecto al número de los personajes que se repiten, Roberta Salper, observa que hay 16 que "se repiten exclusivamente en las tres Comedias", creando un pequeño mundo literario independiente del resto (Salper, 1988: 107).

Teniendo en cuenta estos cinco estudios, se podría formar siete grandes grupos: los propietarios de las tierras y sus familiares, los personajes eclesiásticos, los campesinos, los mendigos y feriantes, los niños, las apariciones, y los personajes representantes de la nueva burguesía. A partir de ellos la caracterización de los personajes se basará en la "mirada en pie" del autor.

2.3.2.1. Los propietarios de las tierras y sus familiares.

Constituye un grupo importante de personajes, sobre todo, de las *Comedias bárbaras,* que agrupa tanto a los propietarios de las tierras como a los familiares y personajes cercanos a las "casas-grandes". En estas obras aparecen los hijos de don Juan Manuel y sus hijos "bastardos" que son campesinos o mendigos pero que cuentan con el coraje y la forma de ser del viejo hidalgo. En *El embrujado* el protagonista es *don Pedro Bolaño,* también propietario de tierras, si bien representa un avance social respecto a *don Juan Manuel,* ya que aquel no es un administrador de tierras sino un propietario que logró hacerse con unas tierras a partir de su trabajo y esfuerzo, junto a él aparece una serie de familiares y personajes cercanos, como las hilanderas, que son las que administras sus tierras.

Los propietarios de las tierras.

Siguen un perfil muy parecido, por una parte destaca la soledad y el carácter huraño de ambos propietarios de las tierras. Ambos personajes, *Don Juan Manuel* (*CP*, *AB* y *RL*) y *Don Pedro Bolaño* (*E*), gozan de propiedades y de poder, son habitantes del rural, y su mentalidad no difiere mucho de sus criados y campesinos. Se trata de dos personajes de gran protagonismo, que coinciden en evolución psicológica así como en la tristeza y soledad en la que acaban. La mirada en pie de su autor se muestra en la

1. *Don Juan Manuel* (*CP*, *AB* y *RL*). El nombre de *don Juan Manuel* tiene claras reminiscencias literarias concretamente relacionadas con el Romanticismo. Este hidalgo, protagonista en las tres *Comedias,* administra las tierras que rodean su *pazo* de *Lantañón* donde tiene que luchar contra el Abad, los campesinos, y su propia familia. Contra los primeros a causa del acceso a los pasos por donde se va a las ferias, y respecto a su familia

por cuestiones amorosas y por asuntos de herencias. Es obvia la dificultad del lector o espectador para identificarse con este modelo de personaje por sus exageraciones, pero también se puede ver en él a un hombre solitario y romántico que se siente marginado por una sociedad que ya no entiende y aislado en una familia que lo único que busca en él es su herencia. Personaje que se estudiará en los siguientes apartados por su similitud con Rey Lear.

2. *Don Pedro Bolaño*. (*E*). Se mueve entre la avaricia de conservar sus posesiones y el orgullo de no ceder a las demandas de la bruja. Hay varios rasgos humanos que se puede apreciar en este personaje, según Greenfield: "una seria y vigorosa dignidad, un aire de nobleza antigua y ciertos hábitos pintorescos en su rústico hablar" (Greenfield, 1990: 138). Al igual que don Juan Manuel, la melancolía y los remordimientos son dos rasgos de su personalidad, tras un cambio que ha dejado a este hombre convertido en un ser triste, huraño y sin ganas de vivir. Valle, desde su mirada "en pie", nos muestra las debilidades de un personaje que antes era jovial y bueno con todos y ahora está cargado de dudas y de mala conciencie. En la tercera Jornada, don Pedro acaba enviando a *Malvín* a secuestrar al niño y ganarle la batalla a esa mala mujer a pesar de que tiene malos presentimientos que se cumplen con la muerte del niño. La tragedia del viejo labrador radica en haber elegido sus riquezas, su posición social y su orgullo, y no al niño que decía querer como a un hijo. En difinitiva su orgullo, su soledad, su tristeza, su dudas, y cierta avaricia hará de este personaje uno de los más humanos de la galería de Valle-Inclán.

Los hijos de los propietarios.

Los hijos legales de estos propietarios son, en general, mujeriegos y derrochadores, acostumbrados a tener lo que quieren. Se pueden observar dos grupos o arquetipos: aquellos

cuya más preocupación es la herencia y se caracterizan por ser enormemente egoístas, y un segundo grupo de herederos, desinteresados y vitalistas, en los que cabría situar sólo a dos: Cara de Plata y don Miguelito, el hijo muerto de don Pedro Bolaño, si bien éste último no aparece en el *dramatis personae,* y todo lo que sabemos de él es por boca de los demás personajes.

3. *Don Farruquiño* (*AB, RL, CP*). Cobra protagonismo en *Romance de lobos.* Es el más pequeño de los cinco hijos de don Juan Manuel, joven seminarista que se ordena sacerdote en *Romance de lobos.* Su astucia y frialdad resaltan en todas sus intervenciones, pero sobre todo es un gran embaucador de una maldad semejante a la de Edmundo de *Rey Lear* o Yago del *Otelo* de Shakespeare. Este seminarista es capaz de convencer a su hermano para robar un cadáver, o la plata de una iglesia. Su fortaleza radica en su poder de convención frente al carácter débil y supersticioso de la gente que lo rodea, concretamente de los hermanos. Hombre sarcástico e inteligente, logra hacerse con todo bien material no puede ocultar su poco éxito con las mujeres. Todo es negativo en este personaje que tiene muchos rasgos humanos como la ambición, el egoísmo y la envidia.
4. *Don Miguelito, Cara de Plata* (*AB, CP*). Su apodo *Cara de Plata* le viene *por la hermosura de su rostro.* El arquetipo del joven vividor y mujeriego, se repetirá en don Miguelito de *El Embrujado,* cuya ánima en pena persigue a su asesino. Cobra especial importancia en la tercera obra cronológica, *Cara de Plata,* de ahí el título de la obra. Es el hijo más querido de don Juan Manuel y por el resto de la familia, así como de Sabelita de quien estuvo enamorada. Es un joven apuesto y vividor que siembre va en su caballo, símbolo de la intuición y de lo irracional. A pesar de ser un carismático, como el Hamlet de Shakespeare, parece no tener apego a la vida, de ahí que no le tenga a morir. Su éxito con las mujeres, sus

aventuras y vivencias hacen de él uno de los personajes más vitalistas y fascinantes para el espectador.

5. *Don Pedrito* (*AB, RL, CP*). Es el primogénito de los hermanos, y con gran protagonismo en *Águila de blasón*. Destaca por su salvajismo, heredado de su padre. Muestra menor desarrollo psicológico que los hermanos antes descritos, pues su personalidad se limita a actuar con despotismo y violencia, reflejo de la nueva generación de hidalgos. Su crueldad se muestra cuando viola a Liberata, en una de las escenas más trágicas de *Águila de blasón,* así como el robo en la capilla en *Romance de lobos,* donde yace su madre muerta, sin embargo será a partir de esta escena donde se producirá un cambio en el personaje que parecerá enloquecer y a cobrar cierto sentimiento de arrepentimiento.
6. *Don Mauro, don Rosendo* y *don Gonzalito* (*AB, RL, CP*). Hijos también de don Juan Manuel, forman un personaje tricéfalo pues tienen una personalidad semejante. Sin apenas desarrollo psicológico, sus vivencias en las *Comedias* se limitan a luchar por la herencia, y a humillar a aldeanos y mendigos.

Los hijos naturales del mayorazgo.

Además de los anteriores, *Don Juan Manuel* tiene hijos *bastardos* que, si bien son de condición humilde, se caracterizan por su orgullo y valentía.

7. *Oliveros* (*RL*)*:* el hijo mayor de *Ramiro de Bealo*, y bastardo del caballero. Nombre de reminiscencias heroicas, pues coincide con uno de los más famosos personajes del poema épico francés *Chanson de Roland*. En *Romance de lobos* se enfrenta a don Mauro y presume de su sangre hidalga.
8. *El Pobre de San Lázaro* (*RL*)*,* otro hijo bastardo de don Juan Manuel y antiguo criado de la casa,. Ahora se ve obligado a pedir por los caminos y, junto a los demás mendigos,

acompaña a don Juan Manuel a ver a su mujer muerta, siendo el único que se atreve a enfrentarse a los hijos del Hidalgo. Defensor de la familia y de don Juan Manuel como símbolo del *Pater familias* habla siempre en forma de sermón que recuerda al lenguaje bíblico.

9. *Artemisa la del Casal* (*RL*) *hija bastarda del Caballero*. Como todos los hijos bastardos de don Juan Manuel, tienen nombre con alusiones míticas; aparece con su hijo Floriano para preguntar por la salud de don Juan Manuel, es la única que se atreve a entrar en la habitación de *don Juan Manuel*, ante el temor del resto de los presentes, lo que muestra su carácter valiente y decidido haciendo honor a su sangre. Resulta inverosímil su forma de hablar propias de personajes de alta posición social.

Las mujeres allegadas a la casa.

Con esta denominación agrupo a aquellos personajes, siempre mujeres, cercanas a las familias de los propietarios, o con algún parentesco, por lo general, lejano. Se trata de personajes de *moral convencional*, y de buena posición social, como las la viejas beatas de pueblo que van a misa pero no dan limosna, y que responden a un modelo de mujer conservadoras característica de la España tradicional.. Suelen llevar el *doña* delante, si bien entraría otros sin tal distinción con oficios como el de costurera o hilanderas. También incluyo aquí a Sabelita siguiendo el criterio de Para Jean-Paul Lavaud para quien este personaje no se puede incluir en la servidumbre (Lavaud, 1992).

10. *Doña María* (*AB*). Nombre, que pueda hacer referencia a la virgen María dado el calificativo de santa con la que se nombre continuamente, y que concuerda con esa imagen de señora hidalga, pero muy religiosa y obsesionada por el pecado. Mujer orgullosa pero a la vez caritativa y compasiva, se dedica a ayudar a los mendigos y es capaz de perdonar a

su marido e hijos, y más tarde a su propia ahijada. Cuando se encuentre con su marido, lo hará con la cabeza bien alta, disimulando sus celos y desolada por no sentirse correspondida por "aquel que aun enciende en la dolorida vejez de su alma, una llama de juventud" (*AB,* III, 2). Con estas acotaciones, Valle-Inclán está subrayando un rasgo poco común en las *mujeres de moral convencional*, haciendo así un personaje más humano y cercano, lejos del arquetipo tradicional. Al final de la obra doña María comienza a perder aquella vitalidad con la que pretendía arreglar sus asuntos familiares, y acaba cayendo en una profunda depresión simbolizada en la aparición del *Niño Jesús* (*AB,* IV, 2). Ahora doña María se desprecia a sí misma, y se va deshumanizando hasta que en la última escena, cuando vuelve al pazo y encuentra a su marido borracho con la nueva barragana, se convierte en un alma *en pena* (*AB,* V, escena última).

11. *Doña Rosita* y *Rosita María* (*AB*). Personaje bicéfalo formado por estas dos feligresas que, en *Águila de blasón,* acompañan a Sabelita a su *pazo* después de que ésta cayese desmayada en la iglesia. Allí hablan del pasado de la familia Montenegro demostrando que todo lo saben y que nada se les escapa. Su relación con la familia Montenegro se hace patente no sólo al merendar con Sabelita sino en sus visitas a la casa de doña María con la que parece tener mucha confianza. Son personajes sin acción, sólo viven a expensas de los demás, criticando y cotilleando todo, y sabiendo todo lo que ocurre a su alrededor.
12. *Doña Moncha* (*RL*) es sobrina de doña María. La abreviatura refleja el estatus social aburguesado. María del Carmen Porrúa la describe como una mujer severa en las costumbres, frente a la digna doña María o la más vulgar doña Jeromita. Aparece, aparece junto a *Benita la Costurera* amortajando el cadáver de su señora en *Romance de lobos* con verdadero afán y cariño.

13. *Benita la Costurera* (*RL, DDPP*). En *Romance de lobos,* aparece como una señorita cuyo trabajo es el de coser, y que amortaja el cadáver de doña María. Se empeña en lavar y peinar a la muerta a pesar de la oposición de doña Moncha, admirando el cuerpo de la fallecida, y disfrutando con su trabajo, lo que pone nerviosa a su compañera. Es una mujer inocente que no tiene recato por lo que hace ni por lo que dice. Habla de la vida de todos los personajes allegados a la casa, y para ella parece no existir los secretos. Volverá a aparecer en *Divinas palabras,* frente a una iglesia donde Simoniña le pide limosna y aquella responde con sermones sobre moralidad mostrando su superficialidad y su egoísmo.
14. *Doña Jeromita* (*CP*). Hermana del Abad de Lantañón en *Cara de Plata.* Tiene cierto parentesco con la familia Montenegro. El sufijo castellano de su nombre y su cercanía a la Iglesia nos sitúa a esta señora dentro del arquetipo de personajes de moral convencional. Personaje ironizado por Valle-Inclán se pasa todo el día cosiendo, observando todo lo que acontece y opinando sobre todo.
15. *Doña Isoldina* (*E*) es la sobrina de don Pedro y novia del hijo de don Pedro, don Miguelito, con el que estuvo a punto de casarse. El nombre tiene relación con Isolda, del drama bretón *Tristán e Isolda,* que simboliza la dama frustrada por cuestión de amores. Descrita con cierto aire angelical, y aparentemente inocente, es una mujer que sabe de la vida y del amor y es quien envía al ciego a cantar un romance a don Pedro con la finalidad de poder heredar.
16. *Doña Isolda* (*E*) es la madre de Isoldina, que también quiere heredar de su hermano, a pesar de que parecen muy pudientes. Por otra parte, los diálogos de las mujeres descubren los entresijos de la obra y la historia de sus personajes. Esta mujer tradicional que se pasa la vida entre novenas y en la casa con su tío.

17. *Sabelita* (*AB, RL, CP*). Es un nombre gallego con diminutivo castellano (en gallego sería *Sabeliña),* que otras veces aparece con el castellanizado *doña Isabelita.* Esta dualidad se refleja en la personalidad del personaje: como barragana del caballero aunque con resquicios de duquesa[67], y por otra como criada y perteneciente al mundo campesino. Criada sumisa muestra los rasgos de mujer melancólica de las primeras obras decadentistas protatonizadas por las princesas deshumanizadas[68] que Ortega observaba en las *Sonatas*[69] (Ortega y Gasset, 1989: 82). Este personaje que aparece en las tres *Comedias,* tiene especial protagonismo pues alrededor de ella gira los principales conflictos. Pero será en su relación de dependencia con su padrino será lo que acabe por desdibujar a Sabelita que acabará, al igual que doña María, como mujeres sometidas. De ahí que para Mari Carmen Porrúa "Estos personajes femeninos de las Comedias carecen de toda alegría. Están signado por la soledad, el pecado, el arrepentimiento y la desesperanza. Son mujeres doblemente sometidas: al poder del hombre y a los temores religiosos" (Porrúa, 1983:138). Pero como Ofelia tras la muerte de su padre que pareció enloquecerla, lo que cambia a Sabelita es el rencuentro con su madrina y su intenso remordimiento. Ahora la joven rompe los lazos con su padrino y en abandona el pazo, y será precisamente en medio de la naturaleza donde aparezca de nuevo la mirada "en pie" del autor mostrándonos sus *tristezas* hasta el punto de adentrarse al río para suicidarse.

2.3.2.2. Los miembros de la Iglesia.

[67] En la primera edición de *Águila de blasón* aparece como la duquesa de Cela, lo que muestra su intención de caracterizarla como una mujer de alta posición social.

[68] La imagen señorial de Sabelita de las primeras ediciones se refleja en los apellidos ilustres con los que aparecía así como en sus descripciones modernistas. El personaje se irá transformando en una criada sencilla y natural, y ello repercutirá en su relación con el Caballero a quien si en la primera edición lo trataba con el respetuoso *Don Juan Manuel*, ahora lo sustituye con los más cercanos *padriño* o *padrino.*

[69] Ortega y Gasset escribía en un artículo publicado en *La lectura,* en febrero de 1904, lo siguiente: "¡Pero cuánto me regocijaré el día que abra un libro nuevo de señor Valle-Inclán sin tropezar con "princesas rubias que hilan en ruecas de cristal", ni ladrones gloriosos, ni inútiles incestos!"

Estos personajes se pueden dividir en dos clases: aquellos que son exclusivamente caracterizados como miembros de la Iglesia, y aquellos otros que se mueven entre el mundo campesino y el eclesiástico, si bien todos ellos son de baja jerarquía eclesiástica. De entre los primeros destacan Fray Jerónimo (*AB*)*,* y El Abad (*CP*), y el capellán, don Manolito (*RL*), que actúa como voz de la conciencia de doña María, o el diácono de Lesón (*CP*) sin apenas protagonismo; entre estos habría que añadir a *Don Farruquiño,* el cínico seminarista, si bien ha sido incluido en el grupo de los *hijos de los propietarios,* junto a sus hermanos. Entre los segundos se haya los sacristanes de aldea, que forman parte del arquetipo muy utilizado por Valle-Inclán en sus obras del *ciclo mítico* y de gran protagonismo en obras como *Divinas palabras* o *Cara de Plata,* como es el caso del sacristán Pedro-Gailo y del ingenuo Blas de Míguez, respectivamente.

Los abades, frailes y capellanes.

Este grupo lo forman tres miembros de la Iglesia relacionados con el poder, ya sea con el que le confiere el púlpito desde donde predican, como don Jerónimo, o por su relación con los propietarios de las tierras, como don Manuelito, amigo personal de doña María. El *Abad* por su parte es uno de los protagonistas de Cara de Plata y destaca en esta obra por su confrontación con el poder del Mayorazgo.

18. Fray Jerónimo (*AB*). Primer personaje que aparece en el *teatro mítico*. Su nombre esdrújulo contrasta con los nombres llanos de las gentes populares que predominan en estas obras. Este contraste refleja brecha que hay entre la Iglesia que representa este fraile y la pequeñas iglesias de aldea adonde acuden los vecinos. Fray Jerónimo pertenece a la regla franciscana, y Valle-Inclán lo identifica con la "*colegiata ampulosa y sin emoción"(AB*, I, 1) en donde

predica un sermón exageradamente pomposo y grandilocuente alejándolo del espectador conocedor de esos *convencionalismos* de la Iglesia católica de la época.

19. *El Abad de Lantañón* (*CP*). Su nombre hacer referencia a Lantañón, uno de los topónimos más utilizado en estas obras. Descrito como *negro jinete* o como *negro, zancudo y angosto* (*CP*, I, 3)*,* reflejo de la pintura expresionista que tanto tendrá que ver con el esperpento, presenta una personalidad desdibujada. El odio que va apoderándose del personaje, e intensificado por doña Jeromita, su hermana quien lejos de calmar los ánimos lo incita, recuerda lo que *Divinas palabras* hacía la hermana del sacristán con Pedro Gailo. Su habla está plagada expresiones religiosas que utiliza como medio de amenaza y de miedo. La soberbia, el orgullo y sobre todo su obsesión por la *venganza* hacen de él uno de los personajes más despreciables de esta galería esperpéntica que conforma esta última obra del ciclo mítico.
20. El capellán, don Manuelito (*AB, RL*) El sufijo castellano hace de este personaje un ser más exquisito que a veces se pasa un pañuelo de yerbas por la frente (*AB*, III, 2,). Es uno de esos clérigos de aldea, viejos aldeanos, apreciado por don Juan Manuel y doña María. Su papel de confesor personal de doña María parece acercarlo más a un hombre de discreto y sencillo, si bien también es valiente como demuestra cuando se enfrenta a los hijos hidalgos, o cuando no duda en echarse al monte para pelear con los carlistas. En *Romance de lobos* aparece en la primera Jornada recriminando a los hidalgos su egoísmo y falta de respeto por su madre, enfrentamiento que durará hasta el final.

Los sacristanes de aldea, y familiares.

Entre los miembros de la Iglesia que proceden del mundo del campesinado están los sacristanes: el sacristán Blas de Míguez en *Cara de Plata* y Pedro Gailo, en *Divinas palabras*.

Sus familias también tienen un papel muy relevante y si en *Divinas palabras* su mujer lo engaña y él intenta vengarse con su hija, en *Cara de Plata* la familia del sacristán vive en la más profunda miseria, y se muestra tremendamente supersticiosa e inocente.

21. El sacristán Pedro Gailo (*DDPP*). Sacristán del *Iglesia de aldea*, es el máximo representante de esta moral tradicional y descrita como un viejo fúnebre con sotana y roquete, de gesto huraño y con problemas de dicción. Es un viejo lúgubre, bizco descuidado en el vestir, con un tic nervioso en los gestos, y redicho, con un continuo gesto melodramático como el de abrir los brazos. Como ocurría en *El Embrujado* que Anxelo se veía "ligado" a l*a Galana*, ahora este pobre hombre de aldea parece "avasallado*" (DDPP*, II, 4) por su mujer que lo domina y humilla. Esta debilidad ante los personajes con más fuerte personalidad, así como su soberbia ante los mendigos y feriantes que califica de "torcida gente"*,* o su locura cuando se emborracha, hacen de él otro de los personajes más humanos y trágicos de estas obras.
22. *Marica del Reino* (*DDPP*), la angustiada hermana del sacristán que peleará con su cuñada Mari-Gaila para hacerse con el carretón, y que juntas protagonizarán una batalla de *prantos* en los que abundan los galleguismos. No duda en desprestigiarla rumoreando con una vecina sobre su *mala vida*. Hostiga a su hermano para que castigue a su mujer y poder parar así los rumores. Llegando al final de la obra, frente a su casa, descubre a Laureano devorado por los cerdos, y pone de su parte a sus vecinos que, como ella, ven en Mari-Gaila la trasgresión de su mundo cerrado. Reflejo social de la España más conservadora y negra, representa a esa mujer conservadora de principios de siglo, envidiosa, intransigente, incansable luchadora, arpía y clasista.
23. El sacristán Blas de Míguez (*CP*). Como los otros personajes relacionados con la Iglesia, también aparece satirizado. El sacristán asume el papel de campesino supersticioso cuya

habla está plagada de expresiones populares de clara simbología demoníaca como los *jureles asados* (*CP,* II, 3). Las descripciones de este personaje son semejantes al don Galán deshumanizado de *Águila de blasón*, y que recuerdan a los mendigos de Velázquez o Goya que tanto tienen de esperpénticos. Vive en un contexto social y familiar se vuelve irrespirable y la degradación llega afectar a todos los miembros de la familia que se insultan y se desprecian. La actuación de este *tragicómico* sacristán en una pequeña representación para engañar a los Montenegro sigue la vieja fórmula de "teatro dentro del teatro" que también ensayó Shakespeare en *Hamlet* o en *El sueños de una noche de verano.*

24. *Simoniña* (*DDPP*), hija del matrimonio Gailo, se parece más a su padre que a su madre de la que, como dicen los vecinos, no heredó ni su belleza ni su vitalidad. La hija es el resultado de las dos morales: la vitalista de la madre, y la cobarde del padre, que se refleja en su diferentes reacciones, por una parte se puede mostrar lista y resolutiva al deshacerse del acoso del padre que intentaba violarla, y por otro, se muestra aterrada de miedo cuando le envían ha de salir de noche a devolver el carretón a su tía. Al final de la obra acaba pidiendo dinero para el entierro del niño muerto.
25. *La sacristana* (*CP*). Mujer del sacristán Blas de Míguez. Bebe mucho anís y se lo hace beber a su hija. Su lenguaje es el fiel reflejo de su vulgaridad. Es uno de los personajes femeninos de más bajo nivel social. Al igual que su marido, utiliza el gallego en las últimas escenas, cuando más asustada está y la tensión va en aumento debido a la constante presencia de la muerte.
26. *Ginera la Bigardona* (*CP*). Su apodo *bigardona* hace referencia a *vaga, viciosa.* Hija de Blas de Míguez, el sacristán de *Cara de plata,* y de la sacristana que siempre se ve rodeada de sus coro de crianzas: Celonio, Gabina y Mingote. Ginera bebe continuamente anís, y es un reflejo de los más pobre y mísero de la sociedad rural.

2.3.2.3. Los campesinos.

Los campesinos son, junto a los criados, los personajes del estamento del pueblo, y es con diferencia el grupo más grande y tienen que ver con la visión que el autor tiene sobre el campesinado gallego. Se puede apreciar aquí seis subgrupos: los criados, las hilanderas, los marineros, los molineros, las campesinas turbulentas, y el formado por labradores, pastores y chalanes, así que un grupo de bandoleros que entran en el pazo en *Águila de blasón* seguramente relacionados con el mundo rural.

Los criados.

Es sin duda en grupo más numeroso. Este grupo está formado por criados, campesinos, pastores, marineros o sacristanes de aldea, que tiene como elemento común su origen de aldea. En la caracterización que hace de ellos el autor se puede apreciar dos maneras de ver a estos personajes: por una parte, cuando se muestran desde la óptica elitista del héroe don Juan Manuel, son seres acobardados que actúan como un conjunto colectivo cuya función se limita a elogiar o a dignificar al héroe; en segundo lugar, aparecen una serie de personajes individualizados descritos con gran realismo y acierto. En este sentido destacan *Micaela La Roja, Don Galán, Andreíña,* o el molinero *Pedro Rey*.

27. *Micaela La Roja* (*AB, RL*). Su apodo hace referencia a un color, siguiendo cierto carácter simbolista o modernista, igual sucede con otros personajes como *Liberata la Blanca*. *Micaela La Roja* es la criada que mejor refleja el mundo rural gallego y conoce a la perfección todo lo que rodea a la familia pues "sirve desde niña en aquella casona hidalga" (*AB*, I, 2). Este personaje, que cobra gran protagonismo en la obra en *Águila de blasón,* es descrita en las acotaciones como una vieja *amedrentada* pero que sin embargo actúa de una forma muy valiente ante la violencia de los atracadores. Mujer inteligente, maneja todo en

la casa y tiene una buena relación con criados y señores, haciendo de pacificadora de padres e hijos. Esta vieja criada, que no tiene vida fuera del pazo, es inteligente y respetada por los demás criados y vecinos. Su carácter sensible y cariñoso lo muestra con la gente que quiere como cuando está con su amiga Sabelita.

28. *Don Galán* (*AB, RL, CP*). Si la Roja era un reflejo de una vieja criada que Valle-Inclán había conocido de niño, don Galán es un aldeano gallego que aparecía en las romerías y que a Valle-Inclán le recordaba a un pequeño *dionysos* (*La lámpara maravillosa*, 2002: 1911) que no pierde oportunidad para decirles a las jóvenes campesinas cualquier tipo de picardía. Como en el resto de criados se puede ver dos personalidades: la del bufón que recuerda a los bufones shakesperianos, y la del viejo aldeano que, a lo largo de la obra, va dejando ver ciertos atisbos de humanización que hará que, al final, acaba por sacarse la careta mostrando su cara más sentimental, y humana. En *Cara de plata,* obra tardía dentro del ciclo mítico, aparece como *bufón patizambo* (*CP*, III, escena última), lo que es una muestra más del carácter esperpéntico de esta obra.
29. *La Gazula* y *La Visoja* (*AB*)*,* las dos hermanas de don Galán que actúan como un personaje bicéfalo, sin protagonismo, y que hablan de todo y de todos pero cuya participación es insignificante en la obra.
30. *Andreíña,* la vieja criada encubridora (*AB, RL*). En *Romance de lobos* aparece otro personaje con el apodo de *Andreíña la Sorda*, cuyo sufijo refleja el carácter humilde típico del rural gallego. Mujer con carácter, sabe proteger a las jóvenes Rosalva y la Manchada de las picardías de don Galán, o bien encubrir a los hijos de don Juan Manuel en *Romance de lobos* con la intención de sacar provecho económico. Opuesta a la fiel y bondadosa Micaela la Roja, esta vieja criada es egoísta y sólo se mueve por interés.

31. *Juana la Manchada* (*AB*), denominación debida probablemente a alguna mancha de nacimiento, participa como todos los criados de la vida de la casa, siempre atenta a todo lo que ocurre especialmente con las demás criadas.
32. *Rosalva* (*AB*). Para Antón Risco su nombre *suscita una rica evocación literaria,* de clara referencias a la literatura caballeresca de los siglos XV y XVI (Risco, 1994: 166). Sin embargo se trata de un personaje de carácter y condición humilde. Junto a *La Manchada*, es interrogada por Liberata con el fin de buscar cómo debilitar con un *mal de ojo* a Sabelita. Esta joven aldeana cumple con el arquetipo de campesina miedosa y sumisa, pero que también participa de las escenas sensuales y pícaras de ese mundo campesino.
33. *Bieito* (*AB*). Este criado de nombre gallego, correspondiente al castellano Benito, aparece junto a los otros criados, sin papel relevante y utilizando muchos galleguismos.
34. *La Rebola* (*RL*). Denominación gallega que significa *palo corto y cilíndrico* hace referencia a su baja estatura y cierta deformidad. Personaje con escaso papel, siempre aparece en la cocina junto a los demás criados asustada por los ruidos que salían de la capilla e intentando hacer un *planto* que no sabe. A esta mujer viene de fuera, posiblemente de las Américas, como muestra su color de piel *negra* (*RL,* II, 3) le tienen que enseñar a platicar un planto, que enseguida aprende como también ha aprendido muchos galleguismos.
35. *La Recogida* (*RL*). El nombre hace clara referencia a una muchacha abandonada y recogida en la casa señorial por caridad. Participa con los demás criados en las labores de casa, en sus intervenciones también sobresalen los galleguismos.
36. *Malvín* (*E*). Aparece en las primeras escenas como criado de don Pedro, descrito como "el hijo de la loca que guarda las cabras, que desde pequeño su hábitat es la cocina, y cuya fidelidad la expresa Valle-Inclán con la siguiente frase: "Veinte años de comer el mismo pan, le han dado la lealtad de un mastín" (E, I). Es un personaje similar al de don Galán en

las *Comedias*, incluso en su comparación con el *mastín* que hacía de aquel criado de las primeras obras un ser animalizado. Es quien se enfrenta al Ciego de Gondar cuando éste canta las coplas que ofenden a don Pedro y, el encargado de ir a raptar al niño de la Galana, lo que está a punto de costarle la vida. Para este criado, don Pedro es como su padre y se atreve a decirle cosas que nadie se atreve como confesarle que el niño no era de su sangre.

37. *Musquilda* (*E*). zagala de las vacas. Apenas interviene en la obra, sólo en la última jornada para anunciar la muerte de las tórtolas.

Las hilanderas.

Son un grupo de mujeres que están a las puertas de la casa de don Pedro Bolaño. Su función es la de un *coro clásico* que comenta todos los sucesos de la obra e incluso lo que no se ve, completando así la información sobre los hechos, desde la muerte de don Miguel, el consiguiente cambio en el temperamento de don Pedro, las dudas sobre la paternidad de su nieto, o sobre vida disipada de la Galana. Desde la entrada de la casa de don Pedro Bolaño, estas hilanderas todo lo ven y todo lo saben.

38. *Rosa de Todos* (*E*). Aparece junto a sus tres hijas y otras mujeres cosiendo a las puertas de la casa de don Pedro Bolaño. Junto a las demás mujeres realizan todo tipo de funciones: amas, cuidadoras, vigilantes, administradoras. Mujer muy crítica con todo cambio, es una ferviente religiosa y de mentalidad conservadora.
39. *Andrea la Navora* (*E*). Las vivencias de esta *vieja caduca* se limita a estar sentada en la terraza de casa de don Pedro por donde ve pasar a todo el mundo, administrando la casa e incluso encargándose de cobrar los foros cuando su señor no está. En los diálogos de esta hilandera, al igual que en las otras, se apela constantemente a santos y vírgenes, y utiliza muchos galleguismos.

40. *Juana de Juno* (*E*). Su nombre viene del topónimo Juno, que coincide con el nombre de un pueblo costero cerca de Corrubedo (Smither, 1986: 96), pero también es el nombre de la diosa romana del matrimonio. Por medio de Juana de Juno nos enteramos de que don Miguel se dedicaba al contrabando y de que era un mujeriego, y que Anxelo tuvo dos hijos, uno de su compañera Mauriña y otro de *Rosa Galans*.

Los marineros.

Este grupo social tiene muy poca aparición en esta obra teniendo en cuenta el origen en una villa marinera de su autor, así como que las obras se desarrollan en espacios también marineros como Viana de Prior. Las apariciones son esporádicas como la de una "un marinero con sudeste y traje de aguas" (RL, I, 1) que viene a entregarle una carta a don Juan Manuel en *Romance de lobos,* o la escena tercera que se desarrolla en una playa y los marineros se echan a la mar. Hay que añadir que estos escenarios, como los de Shakespeare, son de muy difícil representación y más en el teatro de la época que no contaba con los medios actuales de, por ejemplo, la proyección audiovisual. Otras escenas en las que aparecen los marineros son cuando cruzan la ría para llevar a *don Juan Manuel* a ver a su mujer, o cuando, una vez hundido el barco, acuden en busca de limosna a la cueva donde se halla el Caballero.

41. *Abelardo el Patrón* (*RL*). Aparece siempre junto a otros marineros, y como tales, en sus diálogos abunda los galleguismos. En *Romance de Lobos*, este marinero, hijo de *Peregrino de Rau* y cuya fama de valiente supera a su padre, está dispuesto a cruzar la ría a pesar del mal tiempo, de hecho al final de esta misma Jornada I, muere en la travesía tras encallar el barco entre las rocas, dejando un a mujer viuda con cuatro hijos.
42. *Una viuda* (*RL*) que es la mujer viuda que deja Abelardo al final de *Romance de lobos,* y no duda en hacerle responsable a don Juan Manuel del naufragio que le dejó con cuatro

huérfanos. En un lenguaje, entre popular y literario, cuenta historia de naufragios y tesoros que es la única compensación que tiene esta mujer ante la tragedia que vive que la hace enloquecer.

Los molineros.

Son un pequeño grupo social tiene arrendado unos molinos y pagan un tributo por ellos: *Pedro Rey* y su sensual mujer, *Liberata*. Esta pareja de campesinos recoge muchos de los rasgos que caracterizan al campesino gallego. Su caracterización como astutos y ladinos para conseguir sacar mayor provecho de su situación hace de estos personajes unos de los más logrados psicológicamente.

43. *Pedro Rey* (*AB*). Es uno de los campesinos más inteligentes que sabe lo que quiere, y no tiene ningún reparo en conseguirlo. Este molinero tiene arrendado el molino casi de balde gracias a los servicios que le presta su mujer al Caballero, y aprovecha cualquier ocasión para obtener una contrapartida. Frente la abierta honestidad del Caballero, el molinero destaca por su picaresca y se hace la víctima con la finalidad de librar la renta. Aparece de nuevo en *Cara de Plata* al comienzo de la obra asegurando que una vaca murió ahogada porque los Montenegro les negaron el paso por el puente de Lantañón. Será sin embargo en su papel en *Águila de blasón* donde se muestren sus rasgos humanos, hombre astuto, frío y sin escrúpulos, cuyo interés económico mueve todo lo que hace. Este molinero refleja la astucia del campesinado gallego.
44. *Liberata la Blanca* (*AB*). Mujer del molinero, su nombre hace referencia tanto a su aire de libertad, *Liberata*, alejado de todo perjuicio social como al color de su piel, *Blanca*, que denota su descripción modernista. Mujer del molinero ejerce del *barragana* de don Juan Manuel, cuando pasa a sustituir a Sabelita, mostrando su verdadera cara, que no tiene nada

tiene de inocente, sino que es una mujer fría y calculadora, llegando incluso a desear que sufra Sabelita para así poder ocupar su lugar. Su maldad y sensualidad son las características que la podrían hacer encuadrar dentro de las *campesinas turbulentas* que aparecen en el siguiente apartado.

Las campesinas turbulentas.

Hay un arquetipo de personajes, que Antón Risco califica de *Venus turbulenta* (Risco, 1994: 25)*,* que tienen un perfil muy definido de *mujer seductora, lúbrica e incluso* meiga, y que suelen tener un papel protagonista en dos obras: *Rosa La Galana* en *El Embrujado* y *Mari-Gaila* en *Divinas palabras,* si bien esta caracterización se puede extender a otras sensuales campesinas como La Pichona, mujer pasional y echadora de cartas, Liberata, que intentaba con ayuda de una meiga perjudicar a Sabelita o Ludovina la Tabernera, que regenta un ventorrillo con las funciones de burdel.

45. *Rosa La Galana* (*E),* protagonista de *El embrujado.* Es una campesina atractiva, y sin prejuicios, que se caracterizan por su lujuria y sensualidad. Se gana la vida con el contrabando y su fama de bruja atemoriza a sus vecinos haciéndose con la voluntad de todo aquel que le rodea, concretamente de Anxelo (el embrujado) y Mauriña. Mujer inteligente, recuerda la Lady Macbeth en cuanto es ambiciosa, no tiene ningún tipo de escrúpulos, y utiliza a su ex-amante Anxelo para que asesine al hijo de don Pedro y así hacerse con su herencia. No duda en enfrentarse al rico propietario, pero su soberbia y enorme orgullo hacen que lo pierda todo, incluso su propio hijo.
46. Mari-Gaila (*DDPP)*, la mujer protagonista de *Divinas Palabras,* joven y apasionada que vive reprimida en su pequeña casa con su triste familia, y cuya tragedia radica en la impotencia por salir de su vida encerrada en la aldea. Mujer, a pesar de ello, con mucha

soltura, no duda en ir con los feriantes donde conoce a Séptimo con quien comete adulterio, y pasa a ser el vértice donde confluyen los dos mundos de la *sociedad cerrada* con la *sociedad errante*. Su egoísmo le impide ver el mal que produce al sacristán y a su hija, y su adulterio le llevará a la Iglesia donde ejerce su marido, y en donde mostrará su arrepentimiento. Presenta por tanto rasgos tan humanos como la vitalidad, sensualidad, desparpajo, egoísmo y arrepentimiento.

47. *Pichona, la Bisbisera*. (*AB, CP*). Su nombre puede que venga de su *actividad como vendedora, "*ya que en gallego *Bisbis* significa baratillo ambulante*"* (Porrúa, 1983: 150) o también del hecho de *bisbisear,* que en gallego tiene el significado de cotillear. Campesina que cobra gran importancia en las *Comedias,* forma parte de ese tipo de campesinas jóvenes y sensuales, que suelen ser muy listas y se saben defender en la vida. No se determina muy bien de que vive, pero todo apunta a que tuvo una vida cercana a la prostitución donde aprendió a echar las cartas, y de ahí que tenga pequeños poderes de *meiga*. En *Águila de blasón* es una mujer deseada tanto por Cara de Plata como por don Farruquiño, si bien ella se muestra enamorada del primero. En *Cara de Plata* tendrá otro papel de cierta relevancia al competir con *Sabelita* por el amor del joven hidalgo. Es precisamente su sensualidad y su amor a Cara de Plata donde radica sus rasgos más humanos, haciendo de este personajes uno de los más vivos de este ciclo de obras.
48. *Diana de Sálvora* (*E*). Su nombre hace referencia a la isla de Sálvora (Smither, 1986: 110) y es descrita en la acotación como "*blanca, alegre, desnuda de pierna y de pie, con los ojos verdes de onda de mar"* (*E*, III). También tiene ciertos poderes brujeriles como se muestra cuando le pide harina fermentada a Juana de Juno, y ésta pregunta si es para *amasar o para un unto* (*E,* III) pues los *untos* se solía utilizar como recurso curativo para la brujería buena. *Diana de Sálvora* también sabe echar las cartas para adivinar el *mañana* (E, II).

49. *Ludovina la Tabernera* (*DDPP, CP).* En *CP* se nombra como *Ludovina la Bentorrillera:* regenta un pequeño local donde se reúnen los vecinos y feriantes para "jugar" a las cartas y beber "vino", de ahí probablemente el nombre de *Ludovina*. La mujer, que lo único que le importa es su negocio, no impide que emborrachen al niño hidrocéfalo que acaba muriendo en su local. Aunque es una mujer supersticiosa, tiene una fuerte personalidad y sabe tratar con todo tipo de gentes. En *Cara de plata* está al frente de un ventorrillo donde la Pichona se ve con Cara de Plata.

Labradores, pastores y chalanes.

Se trata de un amplio grupo de personajes que vienen del mundo rural y que ahora trabajan la tierra, si bien otros cuidan de los molinos o se echaron a la mar. Entre ellos están lo que Greenfield califica de campesinos de *ignorancia moral* (Greenfield, 1990: 153) que son los campesinos que no atienden a razones pero sí al *milagro del latín* refiriéndose al final de *Divinas palabras.* También en este grupo está los que viven del campo como la familia del *bautismo prenatal,* labriegos que trabajan la tierra de sol a solo como Anxelo y Mauriña de *El embrujado,* y por último, los pastores y chalanes que forman un grupo bien definido y suelen ser los mismos en las mismas obras.

50. *El Abuelo, Juan da Vila* (*AB*). Aparece con el resto de su familia (el Rapaz, La Preñada, el Marido, la Suegra) en la escena del bautismo prenatal, siendo el único que tiene nombre propio. Se presenta a Sabelita con educación para que amadrine a su hijo, y hace de gurú u hombre sabio que sabe transmitir las fórmulas rituales de un pueblo. Utiliza numerosos galleguismos en sus diálogos y será el encargado de decir la "fórmula sagrada que rompe el hechizo", palabras mágicas que nos recuerda aquellas de Pedro Gailo al final *Divinas palabras*.

51. *Anxelo* (*E*). Trabajado incansable de la tierra, vive atormentado por el ánima en pena de don Miguelito a quien había asesinado. *Anxelo* es una de las principales víctimas de Rosa Galáns. El personaje de *Anxelo* es un hombre atormentado que recuerda al protagonista de *Macbeth* en cuanto que lucha tanto internamente contra su remordimiento como externamente contra una mala mujer, que en caso de Anxelo es la Galana.
52. *Mauriña* (*E*). Junto a Anxelo tiene un papel protagonista en la obra. Esta campesina supersticiosa es la compañera de Anxelo, y se mueve entre la ambición y el interés que representa ponerse del lado de la Galana, pero también es una mujer miedosa que se asusta con las alucinaciones de Anxelo.
53. *Quintín Pintado* (*DDPP*). Quintán Pintado, *pastor con honda y galgo*, es el que sorprende, junto al *Padronés,* a Mari-Gaila en su adulterio, y se suma con otros campesinos a la captura y humillación de Mari-Gaila. Su actitud entre depravada y burlona, que recuerda al personaje de *Fuso Negro*, se refleja cuando pide al final de la escena de la persecución que Mari-Gaila *baile en su trono,* o cuando ironiza sobre la grave caída del sacristán desde el campanario: *¡Miray que dejó los cuernos en tierra!* (*DDPP,* III, 4).
54. *Serenín de Bretal* (*DDPP)* Es descrito como *un viejo docto* (*DDPP*, II, 10) que se asoma a la casa de *Marica del Reino* cuando ésta grita desesperada ante el cadáver del niño hidrocéfalo que acaba de ser devorado por los cerdos. Sus primeras palabras dan cuenta de su mentalidad conservadora y de su pesimismo ante un "mundo desgobernado". Junto a Milón de Arnoya, Serenín de Bretal, Quintín Pintado forman un grupo de personajes que descubren y persiguen a Mari-Gaila y se contagia de la violencia que se desencadena al final de la tragedia de aldea.
55. *Milón de Arnoya* (*DDPP*). Descrito como "un gigante rojo que va delante de su carro" (*DDPP,* III, 4)*,* persigue y detiene a Mari-Gaila tras descubrirla en adulterio. La actitud de

los campesinos muestra una sociedad cruel y machista. *Milón* insiste una y otra vez en perseguirla, reaccionando con violencia hasta que consiguen detenerla.

56. *Manuel Tovío* (*AB, RL, CP*). Es uno de los chalanes que más aparece en las *Comedias bárbaras.* En *Águila de blasón* acompañan a doña María en el galeón junto a Pedro Abuín y Manuel Fonseca. Los tres actúan como un personaje tricéfalo alabando la valentía de don Juan Manuel en el asalto sufrido por la banda de Juan Quinto. En *Romance de Lobos*, junto a Manuel Fonseca, Pedro Abuín, Sebastián de Xogas y Ramiro de Bealo, con sus dos hijos, entran en conflicto con los segundones. En *Cara de Plata*, junto con otros chalanes, disputan con don Juan Manuel el paso por el pazo.
57. Alonso Tovío (*E*). Personaje con poco protagonismo. En *El embrujado,* se hace mención a él cuando hablan de sus hijos: "Son los tres rapaces de Alonso Tovío" (*E*, II), que cabalgan junto a otro chalanes (Guzmán de Meis, Remigio de Cálago y Valerio el Pajarito).
58. *Manuel Fonseca (AB, RL, CP).* En *Cara de plata* es un pastor que pertenece al grupo de los prudentes, y apoya a Quinto de Cures que es el partidario de utilizar la palabra y no la violencia contra los abusos del *vinculero.*
59. *Pedro Abuín (AB, RL, CP).* Apellido gallego como deja ver el hiato que en castellano es diptongo. Junto con Sebastián de Xogas son los campesinos que más protestan contra los abusos de los terratenientes, lo que rompe esa idea de sumisión en las gentes de este estrato social.
60. *Sebastián de Xogas* (*RL, CP*). El mejor conocedor de las leyes consuetudinarias. La "x" de su apellido hace referencia a la grafía típica gallega. Hombre paciente, aconseja esperar antes de tomar medidas contra el *Vinculero* por no dejarles utilizar el paso.

61. *Ramiro de Bealo (RL, CP)*: Tiene dos hijos, el mayor es Oliveros. Muestra ser un hombre prudente en las dos obras que aparece y en *Cara de Plata* le pide a los demás pastores que no se metan en pleitos con los hidalgos.
62. *Valerio el Pajarito* (*E*) es el único chalán que tiene cierto papel en *El embrujado* y que reaparecerá en *La cabeza del Bautista.* Hombre de mundo, no tiene miedo a la Galana con la que mantiene relaciones y por la que, al final de la Jornada II, dispara sobre Malvín quien pretendía raptar al niño, que acaba muerto. Entra en escena con los demás chalanes y se queda esperando a cruzar el río junto al Ciego, la Moza del ciego y Mauriña. Su vida activa lo asemejan a esos personajes de mundo como Cara de Plata o Séptimo Miau, pero éste estuvo en el continente americano, y su vida viene marcada por ese exotismo que llama la atención de los aldeanos. Este joven chalán invita a los campesinos al pasaje para cruzar el río y los impresiona con sus historias de otros mundos en donde es más fácil conseguir dinero. Tanto Valerio el Pajarito, como también lo hará Séptimo en *Divinas Palabras*, se relacionarán con mujeres vitalistas o *turbulentas* a las que enamoran, con sus artes amatorias, pero lo único que buscan es el provecho sexual y económico.
63. *Guzmán de Meis* (*E*). Junto con *Valerio el Pajarito*, *Remigio de Cálago* y los hijos de Alonso Tovío, forman un conjunto de chalanes de *El embrujado*. Grupo presentado como hombres a caballo sin papel relevante, y cuyos caracteres son muy parecidos a los de *Romance de Lobos* y *Cara de Plata.*
64. *El Viejo de Cures* o *Quinto de Cures* (*CP*). Su apellido hace referencia al lugar de Cures, topónimo que aparece con cierta frecuencia en estas obras. Representa la prudencia en contraste a la rebeldía que representa Pedro Abuín. Propone palabras con política (CP, I, 3) para convencer a los Montenegro a que les dejasen pasar por el puente, y luego saluda con voz placentera a Cara de Plata, intentando convencer por las buenas al joven hidalgo.

Cuando no logra ablandar a Cara de Plata, cambia de registro y discute con el hidalgo que lo acusa de testigo falso en un antiguo pleito, con lo que el viejo acabará huyendo no sin antes maldecir a la familia Montenegro. El dibujo de este pastor al semejante a la caracterización de molinero ladino; ambos son unos pobres sumisos que no tienen reparo en humillarse en total de conseguir lo que quieren, frente al rebelde, y honesto, Pedro Abuín.

Los bandoleros.

Se trata de un pequeño grupo de personajes que aparecen al comienzo de *Águila de blasón* y asaltan la casa de don Juan Manuel. Uno de ellos es don Pedrito (*El enmascarado*), el hijo del Caballero.

65. *El capitán* (*AB*). Es el único que parece mantener la cabeza fría en el atraco. Es un personaje caracterizado con gran realismo, a partir de la figura del bandolero que tan habituales eran en la época de Valle-Inclán.
66. *El ladrón* (*AB*). Amenaza continuamente con asesinar a la vieja criada.

2.3.2.4. Los mendigos y feriantes.

Este grupo de mendigos y feriantes de *Divinas palabras* que recorren los caminos bien pidiendo por las puertas, bien acudiendo a las ferias para vender su productos, es uno de los grupos más numerosos de este *ciclo mítico*. El hecho de ir de un lugar a otro hace de ellos que muestren una personalidad más abierta y que incluso a veces transgrede las reglas sociales del mundo de rural. Entre estos personajes destacan los mendigos, caracterizado por su falta de valores, su egoísmo y frialdad como *Rosa la Tatula, Ludovina la tabernera,* o *Miguelín el*

Padronés, a los que había que añadir el grupo de los ciegos, personajes de gran presencia en la literatura gallega[71] y Fuso Negro, mendigo y loco de aldea.

67. *Miguelín el Padronés* (*DDPP*). Descrito como "uno que anda caminos" del que se suelen los feriantes por sus amaneramientos y su carácter afeminado. Su nombre hace clara referencia a la villa de Padrón, cerca de Santiago. Su maldad se percibe en sus primeras apariciones cuando muestra un desinterés absoluto por la moribunda *La Reina*. En mundo tan cerrado como el rural de estas obras, habría que suponer que los amaneramientos de Miguel el Padronés en nada le ayudarían en esta sociedad, sin embargo su disposición a juntarse con aquellos que ve más fuerte o de participar en todo tipo de fechorías, le ayudan a su integración; así se hace amigo de Séptimo al que acaba de conocer, y protagoniza, junto a otros vecinos, en el emborrachamiento del niño hidrocéfalo que acaba matándolo. En ambos casos está siempre al lado del mal, con la finalidad de ganarse cierto respeto entre los vecinos.
68. *Liberata la Manífica* (*AB*). Madre de la sensual *Liberata,* es una vieja que aparece al final de *Águila de blasón*. Ahora es ciega pero antes gozaba de salud y ganancias vendiendo mucha fruta, de ahí posiblemente el apelativo de *magnífica,* que en gallego se pronunciaría *Manífica* con lo que le quedaría de mote. Sus desgracias le vienen de sus problemas con su hija, a la que tacha de *loba* y de la que dice desea ver muerta, lo que contradice esa imagen de inocente que parecía acompañar a su hija, *Liberata la Blanca*.
69. *Rosa la Tatula* (*DDPP)*. Mendiga que *pide limosna* y acompaña a *La Reina* en sus últimos momentos. Es un personaje de doble moral: si por una parte participa de las convenciones de la sociedad cerrada de la aldea, por otra no duda en hacer de celestina entre la mujer del sacristán y *Séptimo Miau.* Personaje muy activo que parece estar en todos los sitios. Tiene

[71] El grupo de ciego es un ejemplo vivo de la pobreza en España. Al igual que los ciegos de Castelao, aparecen acompañados por una coima y por una lazarillo, como el es caso de María Virula (*El Embrujado*).

ciertas facultades adivinatorias, conoce muy bien a sus vecinos pronosticando el pleito entre la hermana y la mujer del sacristán por el carretón. También participa con el Padronés en la muerte de Laureano a pesar de que contaba con la confianza de Mari-Gaila para cuidarlo, y es quien exige silencio a los presentes en el suceso de la muerte del niño. Su frialdad ante la tragedia humana que le rodea, y sus calculados movimientos en todo lo que hace nos lleva a ver una vieja anciana en donde la maldad, la astucia, y el conocimiento de los códigos internos de la aldea, conforman un personaje muy real por lo que tiene de humano.

70. *Dominga de Gómez* (*RL*) De escaso protagonismo es la que dice reconocer a don Juan Manuel en *Romance de lobos.*
71. *El manco leonés* (*RL*) Es el primero de los mendigos en ofrecer cobijo a don Juan Manuel, y cuando llegan a casa de doña María se asombra de que no haya nada para comer, dado que los herederos acabaron con todo.
72. *Adega la Inocente* (*RL*), no aparece en el *dramatis* y tiene escasa intervención en la obra.
73. *El manco de Gondar* (*RL*) Su nombre viene del topónimo Gondar, que se repite en otros personajes como en el *Ciego de Gondar.*
74. *Paula la Reina* (*RL*) Es de los personajes mendigos en donde mejor se muestra la tragedia de la miseria del pueblo gallego. Aparece en *Romance de lobos* cantándole una nana en gallego a su hijo que no es capaz de mantener; y así se lo hace saber don Juan Manuel que le pide que lo deje morir dado el futuro que le espera (*RL*, II, 3). Paula la Reina se compadece de los marineros ahogados que dejaran viudas e hijos sin comer, y que pasarán de un estatus casi privilegiado a la mendicidad.
75. *Andreíña la Sorda* (*RL*) Su falta de oído le impide saber que está con ellos don Juan Manuel y al oír su nombre es quien comunica que doña María esta convaleciente. De ella dicen que "como es sorda nunca está al cabo de lo que pasa por el mundo" (*RL*, I, 6), y así la gente le

dice *engaños* para que ella los pregone, sin embargo no es tan inocente como parece y sabe que conseguirá más yendo a la casa de doña María que por las romerías.

76. *El Morcego* (*RL*) Aparece junto a los otros mendigos en la última escena de la Jornada I de *Romance de lobos*. Enseguida reconoce a don Juan Manuel. Es de esos seres que tras su apariencia de loco se esconde un ser inteligente; así cuando llegan a casa de doña María y ve que no queda nada de comida, se burla de la avaricia de los hijos y también la los clérigos. Junto a su mujer (*La coima del Morcego)* y a Fuso Negro son los tres mendigos que acompañan en la cueva de la playa a don Juan Manuel, con el que dialogan utilizando mucho galleguismos y expresiones filosóficas.
77. *El ciego de Gondar* (*RL, E, DDPP*). Es uno de los principales representantes del grupo de mendigos que generalmente van acompañados de sus coimas o lazarillos. *En Romance de lobos* aparece con su lazarillo en la cocina de doña María recién fallecidas. Como el resto de los mendigos buscan allí limosna tras la muerte de la hidalga, intentando *agatusar* a Andreíña contándole carantoñas y ayudando a don Farruquiño a robar parte de la herencia. Pero será en *El Embrujado* donde cobrará un papel más importante a hacer de juglar e intermediario entre los diferentes personajes y en donde comienza a mostrar su picardía y su humor macabro que predominará en *Divinas Palabras*. Los rasgos humanos que conforman su personalidad es la astucia, sobre todo al descifrar los códigos del mundo rural donde nunca se dice de dónde sale la información, o el desparpajo en buscarse limosnas para sobrevivir en esta sociedad cada vez más empobrecida. Pero también es un hombre que quiere ayudar a los más débiles como son Anxelo o don Pedro quienes se ve sumido a la voluntad de la bruja Rosa Galana. Su gusto por la buena vida y las tabernas recuerda en muchas escenas al Fastalff de Shakespeare.

78. *María Virula (E*), *Moza del ciego,* siempre aparece junto al ciego de Gondar en *El embrujado.* Su filosofía de la vida se aleja de la convencional del campesinado, así sigue la filosofía de que "Cantar y reír nunca fue pecado*"* (*E*, II)*,* e intenta convencer a Anxelo para que se aproveche de su amistad con la bruja Galana y de la herencia de don Pedro.
79. El Ciego de Flavia (*E*). Su nombre viene del topónimo Flavia en referencia a Iria Flavia, cerca de Santiago de Compostela (Smither, 1986*:* 89). En *El embrujado* aparece descrito como "*una figura penitente con el pecho cubierto de rosarios"* (*E*, II)*,* y al igual que los otros ciegos son seres alegres y pícaros que no pierden oportunidad con ninguna mujer.
80. *Fuso Negro (RL, CP*). Este mendigo es, como también hacía don Galán, la conciencia de don Juan Manuel y expresa muchas de sus ideas, de ahí sus semejanzas con el "Poor Tom" el *Rey Lear*. A modo de bufón shakesperiano este mendigo corresponde a don Juan Manuel con grandes verdades aunque ello suponga una falta de respecto hacia su señor. En *Cara de Plata* muestra un carácter más sarcástico y cínico criticando a la Iglesia en cada momento y anunciando sus apariciones con su grito sarcástico *¡Toporroutou!*. Otras de sus obsesiones es el sexo, que incluso hace que llegue a violar a Sabelita, en una iglesia. Será por tanto en *Romance de lobos* en donde encontramos a un loco más shakesperiano y más humano en cuanto razona y muestra sus sentimientos con don Juan Manuel. Su carácter misterioso e inteligente hacen de él uno de los personajes más interesantes de esta galería valleinclaniana.
81. *Séptimo Miau* (*DDPP*). *Séptimo Miau,* también llamado *Lucero* o *El compadre Miau,* le viene su nombre de las sietes vidas del gato. Aparece en *Divinas palabras,* acompañado de Poca Pena, y junto a otros feriantes y mendigos que piden limosna o intentan vender sus productos. Hombre de mundo e ideas anárquicas, se encuentra con el sacristán en la iglesia de San Clemente, lo que supone el primer choque entre ambos mundos: el mundo de las

ideas cerradas del sacristán, y el del libre albedrío de Séptimo. Hay quien ha visto en este personaje la "encarnación de la soberbia intelectual" de Bergson (Umpierre, 1971: 12) por sus ideas sobre la defensa de la Ciencia y ataque a las mentiras de la Iglesia. A pesar de su carácter egoísta, su imagen de feriante mancillador y seductor de casadas, la vitalidad de este *farandul* hacen de él otro de los personajes vistos "en pie" por su autor.

82. *Poca Pena* (*DDPP*) Su nombre hace referencia a la tristeza, como aparece descrita en la acotación. Su tragedia le viene provocada por su relación con Lucero que no quiere hacerse responsable del hijo que tienen en común y que la humilla y maltrata constantemente Ambos vienen de otras tierras, de ahí que no se pueda apreciar el uso de galleguismos de este tipo de personajes.
83. *Juana la Reina* (*DDPP).* Mendiga que recorre ferias y romerías con *Laureano*, su hijo hidrocéfalo. Su nombre viene del apellido, Reino, al igual que el sacristán protagonista. Pertenece a esos mendigos de aldea y por tanto su lenguaje está lleno de galleguismos (*romaje* que viene del gallego *romaxe,* o *marelo* en referencia a amarillo). La miseria le arrastra a llevar a su hijo impedido en un carretón por los caminos para hacerse con algo de dinero que generalmente gasta en bebida.

2.3.2.5. Los niños.

En este apartado agrupo a los niños que no llegan a los doce años. Así que no entraría *El zagal de las ovejas* (*AB*) o Simoniña (*DDPP*) que por sus trabajos o actuaciones sobrepasarían a esa edad; tampoco entraría aquí los niños sin nombre propio, y escaso papel, como *Un niño* a quien le da pecho Paula la Reina (*RL*) o *La hija enferma* (*DDPP*) del matrimonio labriego (*DDPP*), que intenta dar de comer al Laureano cuando lo emborrachan, ni o otros personajes

que no aparecen en las obras como *el niño* de *El embrujado*, por el que se pelean los demás personajes, o grupos como *Los cuatro huérfanos* (*RL*), o el *Coro de crianzas* (*CP*).

84. *Floriano* (*RL*), hijo de Artemisa del casal. Se trata de un niño con *ojos picarescos* que anda con *zuecos blancos* (*RL*, III, 2) y gorro catalán cuya única frase es una frase aprendida de memoria de tanto escucharla: *¡Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar!* (RL, III).
85. *El niño idiota* (*DDPP*). Llamado *Laureano* es el niño hidrocéfalo que origina los primeros conflictos de la obra, ya que al morir su madre, el niño se queda sólo y lo utilizan para pedir limosna. Junto al niño de *El embrujado,* son víctimas del egoísmo y la crueldad de los adultos, que recuerdan a las víctimas inocentes de por ejemplo *Macbteh.* Este niño descrito como "un enano hidrocéfalo" o "engendro" está a cargo de la mendiga Juana la Reina y luego de Mari-Gaila aunque no se ocupa de él y lo deja en una venta donde es le dan de beber y muere. Luego será abandonado delante de la casa de la cuñada donde lo acaban por devorar unos cerdos. Finalmente *se le aparece* al final de la obra a Mari-Gaila como símbolo de su mala conciencia y arrepentimiento.

2.3.2.6. Las apariciones.

A lo largo de las cinco obras hay muchas apariciones de distinto tipo que reflejan los diferentes estados de ánimos de los personajes, como es la aparición del *Niño Jesús* en *Águila de blasón*, o *El Trasgo Cabrío* en *Divinas palabras,* junto a otras que no aparecen en los *dramatis personae* como son el ánima en pena de don Miguelito (*E*), *la cabeza del niño hidrocéfalo* (*DDPP*) o la aparición de doña María (*RL*).

86. *El Niño Jesús* (*AB*). Al igual que las otras apariciones, ésta tiene una clara relación con la posición social[73] de ahí que el Niño Jesús aparecerá en el *pazo* a doña María, con quien habla durante toda una escena. Realiza la misma función de las otras apariciones: ser la voz de la conciencia en este caso de doña María, a causa del arrepentimiento por su mal proceder tras dejar marchar sola a su ahijada Sabelita y no haber impedido que su hijo más querido se marche a la guerra. El lenguaje del *Niño Jesús* es muy duro y a veces cruel reprochándole a doña María sus actuaciones y haciéndola responsable de la muerte de sus seres queridos.
87. *La Santa Compaña de las ánimas en pena* (*RL*). Si el Niño Jesús es la aparición del mundo hidalgo, la *Santa Compaña* es la creencia relacionada con las apariciones más extendida entre el mundo rural. Cuenta con una entrada como tal en el *dramatis personae,* si bien aparece diversificado en varias entradas en la escena primera como *una voz, otras voz, muchas voces,* e incluso *Las brujas*. El poder de la Santa Compaña consiste en llevar por los aires a quien se le aparece, anunciando la muerte de a quien se le aparece o de un ser cercano. En *Cara de plata* las luces de *Santa Compaña* aparecen esperpentizadas y su función es engañar al Hidalgo o amedrentar a los aldeanos.
88. *Miguelito* (*E*) es el hijo don Pedro Bolaño cuya ánima en pena persigue a *Anxelo* durante gran parte de la obra. No tiene entradas en la obra si bien aparece como *Anima en pena* con la que habla constantemente Anxelo. Al igual que las apariciones de Macbeth ésta muestra el subconsciente de Anxelo que sufre remordimientos por haber asesinado a Miguelito si bien inducido por Rosa Galana. La relación que había tenido Miguelito con Rosa Galáns hace ésta lo aproveche para hace pensar a Pedro Bolaño que el niño es de su sangre.

[73] La superstición y religión tiene un papel decisivo en el comportamiento de los personajes y están relacionados con los estamentos sociales, así mientras las apariciones religiosas (El Niño Jesús, la Virgen) se producen en la Hidalguía, las ánimas y las brujas tienen un carácter más popular aunque a don Juan Manuel, hidalgo rural, se le presenta la Santa Compaña en *Romance de Lobos*. Si la aparición de la *Santa Compaña* es propio del mundo rural, la del *Niño Jesús* es propia del urbano.

89. *El Trasgo Cabrío* (*DDPP*). Aparece protagoniza la octava escena de la Jornada II junto a Mari-Gaila, tras cometer adulterio, con la que entabla una conversación con la mujer, con la que mantiene una relación erótica. Su aparición tras el primer encuentro de Mari-Gaila con Séptimo convierte esta aparición en un reflejo de los deseos eróticos de la sensuan campesina.

Otras apariciones que no aparecen en el *dramatis personae* son la de doña María en *Romance de lobos* que cree ver don Pedrito tras robar en la capilla, la del niño hidrocefálico, *Laureano*, que se le aparece a Mari-Gaila *como una cabeza de ángel* (*DDPP,* III, escena última) tras ser sorprendida en pleno adulterio y expuesta ante todos los vecinos.

2.3.2.7. La nueva burguesía.

Este grupo lo forman un huraño prestamista y dos personajes representantes de una burguesía administrativa, muy criticada por Valle-Inclán, que son el *Escribano* y el *Alguacil*. Caso a parte es el *alcalde pedáneo* que en *Divinas palabras* resuelve un conflicto entre aldeanos:

90. El prestamista *don Ginero* (*AB*). Aparece enfrentado a Cara de Plata que es descrito como *caballeroso y liberal*, frente al *convertido* Señor Ginero, judío prestamista, personaje de gran parecido al shakesperiano judío Shylock[74] que odiaba al buen y rico Antonio en *El mercader de Venecia.* De la misma forma Ginero, el prestamista, odia a Cara de Plata y a sus hermanos, no sólo por lo que son, sino por lo que representan: la clase y el prestigio social que él no tiene.

[74] La semejanza con el Shylock de *El mercader de Venecia* es evidente y lo que piensa el autor inglés sobre este personaje se podría aplicar al autor gallego: "No podemos saber con precisión lo que el hombre Shakespeare pensaba de las *conversiones* afectivas de individuos judíos, pero no es probable que fuera menos escéptico ante ellas que la mayoría de sus contemporáneos. Había pasado más de un siglo desde la expulsión de los judíos de España, catástrofe causada en parte por la conciencia cristiana de la renuncia masiva de los judíos y su tendencia a disimular cuando eran obligados a convertirse…" (Harold Bloom, 2002: 220)

91. El Escribano don *Ambrosio Malvido* (*AB*). El nombre, de claras connotaciones negativas pues significa en gallego *mal venido*, coincide con un bisabuelo suyo adinerado (Hormigón 2006b: 39). Valle plasma en este personaje sus prejuicios[75] con las nacientes profesiones liberales. Malvido, representa la nueva clase social, la burguesía, con su falsa educación y sus formalismos. Este escribano intenta hacerle una declaración al Caballero sobre el suceso de los ladrones, pero el Caballero no confía en la justicia de papel y pluma, y la discusión termina tirándole al escribano el tintero por la ventana lo que provoca la huida de éste y del alguacil. La cortesía de este escribano burgués choca con la naturalidad del Hidalgo de aldea.
92. El *Alguacil* acompaña al escribano. Ambos representan la justicia burocrática, y al igual que aquel por su exagerada cortesía y su carácter falso son calificados de *dos zorros viejos* (*AB,* III, 2). Valle-Inclán ridiculiza a ambos personajes en la escena en que el *Alguacil* tira de la mula donde va subido el escribano y don Juan Manuel se ríe de ellos, escena que se repetirá en su obra esperpéntica *Cara de Plata* cuando el sacristán y doña *Jeromita* se dirijan al pazo en busca de Sabelita.
93. *Bastián de Candás*, *(DDPP*). Es el *alcalde pedáneo* que llega al camino donde yace el cadáver de la mendiga y ahí se involucra en una disputa por la herencia del carretón entre Mari-Gaila y Marica del Reino. Sin embargo este alcalde se distancia de los ideales burgueses al defender la idea de la justicia privada, que tanto gustaba a Valle-Inclán, e intenta solucionarlo sin llegar a tener que pasar por toda la burocracia los nuevos abogados. Al fina consigue que repartan el carretón como "bienes proindivisos, que dicen en

[75] Al igual que Valle-Inclán refleja sus prejuicios en el personajes de don Juan Manuel cuyo ideal de justicia se basa en la concepción jurídica individual, donde el señor de la tierras es quien administra actuando con arbitrariedad, y tomándose la justicia por su mano. Son muchos los autores europeos con esta fijación antiburguesa, como por ejemplo Kafka que reflejaría también lo absurdo de la burocracia en su novela *El proceso* (1925).

juzgados" (*DDPP,* I, 5), muy arraigados en Galicia, según mantiene Vicente Risco (1979: 575, 576).

Se trata por tanto de un conjunto de 93 personajes, algunos de ellos formado por dos o tres personajes, como los hijos del Caballero, mucho de los cuales se repiten en estas obras mostrando un ejemplo más de la coherencia del ciclo mítico. En cuanto a su descripción, se puede apreciar que muchos de ellos muestran sentimientos y pasiones humanas lo que los individualiza respeto al grupo o subgrupo del que forman parte. En este sentido se puede afirmar que hay un tratamiento psicológico de los personajes que si bien no se describre expícitamente, ello hay que buscarl tanto en sus palabras como en su actuaciones.

2.4. *Las Comedias bárbaras:* las tragedias de la barbarie.

Con el ciclo mítico de Valle-Inclán, concretamente sus dos primeras *Comedias,* comienza un teatro de instintos y pasiones, muy diferente al hasta ahora representado en España y que resultan difícil de asimilar al público. En este sentido, Ruiz Ramón comenta lo siguiente:

> En ellas [*Águila de blasón* y *Romance de lobos*], Valle-Inclán comienza en España un nuevo y original teatro en libertad que marca el regreso de Dionisos al universo del drama (de Dionisos, dios de la Tragedia y del drama de sátiros) acompañado del cortejo de todas las fuerzas oscuras e irracionales asociadas con el sexo, la sangre, la muerte, la violencia y la crueldad, fuerzas que hacía tiempo habían sido expulsadas de los escenarios del teatro occidental, aunque no de la historia (Ruiz Ramón 1989: 132).

La primera *Comedia*, *Águila de blasón* supondrá un cambio importante respecto al tratamiento de los personajes que ahora se hacen más humanos. Obdulia Guerrero comenta lo siguiente:

> En estas *Comedias*, Valle Inclán muestra mayor profundidad psicológica en sus personajes, que en las obras de su primera época, pues analiza no sólo las pasiones en sí, sino también las causas que producen éstas: Por ejemplo, en *Águila de blasón* dice "no se queja por no ser compadecido", etc. Y todo ello en un ambiente misterioso y fantástico, mundo de supersticiones ancestrales; es decir, ambiente gallego. Los personajes son seres vivos, vibrantes y tensos, y aparece, como ya advertimos, la propensión a la caricatura, en el bufón don Galán, que, a pesar de su máscara grotesca, es una visión humana (Guerrero, 1966: 478).

Esta profundidad psicológica hacen buenas las palabras de Buero Vallejo en las que afirma que la mirada de Valle-Inclán resulta *"*tan penetrante como si estuviese junto a los hombres que observaba" (Buero Vallejo, 1973: 54). Por otra parte la relación entre los personajes, y el medio en donde viven, es uno de los aspectos que explica el fatalismo

irracional que se observa en estas *Comedias* y que *don Juan Manuel* traslada a sus hijos, como reconocía el propio Valle ante Rivas Cherif en el diario *España*:

> Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades del medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de plata, Águila de blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio (Rivas Cherif, 1924: 8) [Anexo II].

Ello irá desencadenando elementos trágicos como la lujuria, la avaricia y la muerte que serán los temas de las obras posteriores recogidas en el *Retablo,* y que dará lugar a escenas como el cocimiento del cadáver mientras la Pichona hace el amor con Cara de plata semejante a otra de *Hamlet* donde el Clown 1º habla sobre lo que tarda en descomponerse un cadáver :

> ... su pellejo está tan curtido por razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua; y el agua, señor mío, es un terrible destructor de todo hideputa cuerpo muerto. Aquí tenéis una calavera...” (*Hamlet*, V, 1).

Otro de los elementos que podemos observar en estas obras es la recreación de un ambiente trágico que, por una parte se hace violento y se asemeja a las escenas más crueles de Shakespeare. Por otra parte, hay que anotar que mientras la crueldad está protagoniza por los personajes relacionados con los estamentos superiores, las escenas donde lo sobrenatural cobra más protagonismo se producen con las clases sociales más bajas, influencia que también hay que buscarla en la literatura de tema gallego:

> ... la psicología de don Juan Manuel y la de sus hijos, principalmente su capacidad para el horror y la crueldad, además de proceder del mundo germano-céltico-medieval que anacrónicamente pretende el viejo linajudo remedar, halla un eco importante en la obra del novelista ferrolano Benito Vicetto, en particular en *Los hidalgos de Monforte* (1851) en *Rojín Rojal* (1857) y en *El Caballero de Calatrava* (1863) (Esturo Velarde, 1986: 101).

Este ambiente de crueldad y horror se traslada a la sociedd que a partir de los años veinte comienza a cobrar más importancia frente al individualismo de las primeras obras; así en la primera *Comedia* y última en redacción, *Cara de Plata* (1923), Valle-Inclán vierte en ella la crítica social típica de las obras tardías, como reconoce en una entrevista en *La libertad*:

> Pero hoy se da una interpretación nueva de los hechos. Se les estima necesarios, fatales. El individuo es ya lo de menos. Sin él, los hechos se darán igual. La Revolución Francesa, sin Danton, sin Robespierre, hubiese sido la misma... El nombre ya no tiene importancia. Ahora el protagonista de la vida es el grupo, la colectividad, el gremio, la multitud. Es la supremacía de los social sobre lo individual, que ha perdido su valor. Son los días del "Soldado Desconocido", símbolo y encarnación de todos los soldados muertos. Y el amor, por ser individual, pierde ante esta nueva interpretación histórica. No es que se pierda en su esencia. Pero la vida marcha ahora por las rutas de lo social, y esta nueva interpretación se refleja, lógica y necesariamente, en la novela, que es la historia... En *La guerra y la paz*, Tolstoi vio ya esta supremacía de la masa... (Montero Alonso, 1926: 6, 7) [Anexo II]

Tanto el tratamiento psicológico, a partir de las actuaciones y diálogos de los personajes, como el tema de la crueldad, son dos aspectos comunes que está presentes en las obras de Shakesperare como *King Lear,* y a lo que se puede añadir otros como la estructura de la obra dramática, la multiplicidad de escenarios, la fragmentación es breves secuencias, o la dificutad en llevarlas a escena.

2.4.1. Don Juan Manuel, un *rey Lear* de aldea.

Desde los primeros estudios, la crítica ha mostrado gran interés por el protagonista de las *Comedias*: Gómez de la Serna (1944) defiende que el caballero representa el fin de la casta de los hidalgos; Brooks (1957) resalta la importancia del individuo sobre el pueblo; Olga Guerrero (1961) subraya el tradicionalismo de don Juan Manuel y sus raíces gallegas; Emilio González López (1967) dice que refleja la "tragedia de una raza".

El propio Valle-Inclán declaraba en varias ocasiones que en este personaje hay algo de lo que verdaderamente le hubiese gustado ser, incluso ve en él muchos de aquellos familiares que representaba la Hidalguía gallega que tan bien conoció su autor, pero también mucho de personajes literarios como don Juan Tenorio:

> Don Juan es un tema eterno y nacional; pero Don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En Don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero: falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa. Segundo: satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres. Es decir, demonio, mundo y carne, respectivamente (Valle-Inclán, *La novela de Hoy,* 3 de septiembre de 1926).

Pero quizá en antecedente más claro esté en el *Rey Lear* que ya ponía como ejemplo de lo que debería ser el teatro:

> — ... Creo que el teatro debe ser lo que el autor de Hamlet da muestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de *Hamlet* y *El rey Lear*, la exaltación grotesca de *Falstaff* y la exaltación lírica de casi todas sus obras; es decir, la *exaltación* de la propia personalidad... (Fernández Arias, 1912: 2,3) [Anexo II].

Uno de los principales temas apuntados por la crítica sobre las semejanzas entre ambas obras es el proceso de degradación de sus protagonistas. Así en *Cara de Plata* encontramos a un don Juan Manuel pletórico y con fuerza creyéndose un demonio aspecto que lo diferencia de las otras *Comedias* donde Don Juan Manuel se muestra viejo y cansado. Para José Alberich (1988) la evolución de los personajes y concretamente de don Juan Manuel no es coherente a lo largo de las tres *Comedias*, ya que el Caballero se cansa de ser clemente antes de serlo (pues su clemencia se hace patente en *Águila de Blasón* y *Romance de Lobos*), de la misma forma que no hay en *Cara de Plata* fieles criados ni bastardos solícitos pues el pueblo es aquí subersivo. Por otra parte el tema de lo demoníaco que aparecía insinuado en *Romance de Lobos* por Fuso Negro, cobra importancia en *Cara de Plata* hasta el punto que el Caballero es un ser impío,

blafesmo y demonio, pero no lo es en las otras dos *Comedias* donde su pecado es ser mujeriego (Alberich, 1988: 174- 185).

Por otra parte en *Cara de plata,* el Caballero no se deja afectar por creencias tan arraigadas como la Santa Compaña, como el hombre *impío* que es, y acaba despreciando a quien porta el viático. Sin embargo al final, en *Romance de lobos* será precisamente una creencia como la Santa Compaña la que afecte a la transformación del protagonista. En una carta en la sección *Autocrítica* publicada en la revista *España,* el 8 de marzo de 1924, Valle-Inclán lo explica del siguiente modo:

> El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-Armesto. El convidado de piedra es, por solo ser bulto de piedra, gallego. Aquí la impiedad es la impiedad gallega, no niega ningún dogma, no descree de Dios: es irreverente con los muertos. La religiosidad gallega es el misterio y poder sobre los vivos de ánimas. La procesión de los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a *Cara de Plata*. Es un juego con la muerte, un disparar pistolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojiganga de entregar el alma, que hace el sacristán… Pero a fuerza de descreer de la muerte, de provocarla, de fingirla, la muerte llega. Y comienza *Romance de Lobos*. La muerte llega con sus luces, con sus agüeros, con sus naufragios y orfandades, con sus castigos y arrepentimientos. Este fondo del primer don Juan – don Galán en el romance viejo – es lo perseguido con mayor empeño, porque lo tengo por la última decantación del alma gallega (Valle-Inclán, 1924: 6) [Anexo II].

En *Águila de blasón,* la semejanza de don Juan Manuel con el Rey Lear se hace patente en el calificativo de *rey suevo* con el que se le nombra en la obra. La grandeza de este personaje radica en la visión que los demás tienen de él. Para ello Valle-Inclán ha de recurrir a la técnica de empequeñecer a los criados que miran a su amo "desde abajo", desde una perspectiva que Díaz Plaja califica de *mítica* (Díaz Plaja, 1972: 189). En relación con los demás personajes, Antón Risco lo caracteriza de la siguiente manera:

> Don Juan Manuel de Montenegro, simbólico representante de la decadente aristocracia rural germano-sueva, alza todavía su arrogante cabeza cana sobre un pueblo acusadamente servil de paisanos crédulos, de mendigos

> groseros y socarrones, de abades hedonistas, de escribanos arteros. Despótico, pero también paternal, violento y cruel, pero también sabe ser caritativo y hasta justo en algún momento, no deja de poseer cierta grandeza (Risco, 1977: 163).

Frente al Rey Lear de Shakespeare, don Juan Manuel se muestra más vital, como se desprende de su gusto por las mujeres, como es el caso de la hermosa molinera Liberata, y por otra parte no es tan fácil de engañar con palabras. Don Juan Manuel no se deja engañar pos sus hijos, ni por las cortesías del alguacil y el escribano, y mucho menos por el molinero ante el que accederá sólo cuando éste haga venir a su mujer.

Ambos protagonistas van percibiendo que hay cosas que ya no puede hacer sen van hundiendo en la nostalgia. En el caso de don Juan Manuel la conversación con su mujer muestra su estado de ánimo:

> *Una nube de tristeza vela aquel rostro altivo, de aguileño perfil y ojos cavados de monje guerrero. Doña María le contempla temblando de adivinar el pensamiento que llamea en aquellos ojos.*
> DOÑA MARÍA: Tenemos que hablar, Juan Manuel.
> EL CABALLERO: Sí, tenemos que hablar.
> DOÑA MARÍA: Quisiera volverme hoy á mi casa.
> EL CABALLERO: No me. atrevo á suplicarte que te quedes... Pero en estos momentos no sé qué necesidad siento de verte á mi lado.
> DOÑA MARÍA: ¿Qué tienes, Juan Manuel?
> EL CABALLERO: No sé. (*AB,* III, 2)

Don Juan Manuel muestra continuos cambios de humor, que por otra parte humanizan al personaje, mostrándose unas veces despótico y otras con *afecto paternal* y arrepentimiento:

> El día en que los arrojé de esta casa, los arrojé para siempre de mi corazón. Cuando vivían bajo me techo yo cerraba los ojos, y aparentaba no advertir cómo se llevaban el trigo y el maíz de mis tierras. ¡Alguna vez no tuve para mantener a mis criados! (*AB,* III, 2)

Estas contradicciones del personaje, cuya humanización también reconoce Greenfield[77], se refleja en las antítesis de términos opuestos que utiliza como "amor-odio", "tristeza-sarcasmo" (AB, III, 2).

Al igual que el Rey Lear su estado de ánimo afecta a su salud. Don Juan Manuel pasa las noches en vela, duerme de día, hastiado de todo, y bebiendo con más frecuencia. Su momento de fragilidad la aprovechan los astutos labriegos para conseguir mejores rentas, o colocar a sus mujeres como criadas, lo que provoca que salga gente que verdaderamente lo quiere, como es el caso de Sabelita. Es entonces cuando don Juan Manuel se sumerge en la farsa, sus acciones se vuelven patéticas, pidiéndole a su mujer con "las manos en cruz" (*AB*, IV, 8) que le ayude a rezar, y dejando ver lo que Antón Risco califica de segunda naturaleza:

> La actitud del Caballero, incluso en esta circunstancia en que parece manifestar un dolor sincero, mantiene, a pesar de todo, su contraste teatralidad, fiel tenaz a la imagen literaria épica que se impuso y que ya se convierte en su segunda naturaleza (Risco, 1994: 298, nota 108-109).

Una naturaleza que no puede ocultar su primera naturaleza, la tragedia de un hombre que María del Carmen Porrúa califica de "solitario y triste" (Porrúa, 1983: 106) y que muestra la evolución de este personajes que también mostraba el Rey Lear. Pero las semejanzas con Shakespeare no se reducen a esta obra del dramaturgo inglés, sino que se extiende a otras obras. La última *Comedia* en la línea de la historia, *Romance de lobos,* comienza con una escena muy shakesperiana retemblando los truenos, en un ambiente tétrico donde se oyen los gemidos de las cadenas como si fueran ánimas en pena que buscan su salvación, e invocando a don Juan Manuel a quien llaman "pecador". La Naturaleza cobra en esta obra gran protagonismo ya sea

[77] En la descripción que del Caballero hace Greenfield resalta los aspectos estéticos de este personaje, sobre todo en cuanto su carácter histriónico, si bien no se pueden obviar ciertos rasgos humanos: "Don Juan Manuel es salvaje y blasfemo, pero es también señorial, majestuoso y leal, así como capaz de sentir el amor..." (Greenfield, 1990: 66)

como anuncio de malos presagios[78] como ocurre en muchas obras de Shakespeare, sirva de ejemplo *Julio César* donde los trágicos sucesos, que se desarrollarán posteriormente, son anunciados en la escena 3 del Acto I descrita con *Truenos y relámpagos*, y acorde a las siguientes palabras de Casca:

> ... presencié una tempestad que desfila fuego. ¡De por fuerza hay empeñada en el cielo una guerra civil, o el mundo demasiado insolente con los dioses, los provoca a consumar la destrucción! (*Julio César*, I, 3)

A partir de aquí los malos presagios se irán cumpliendo, haciendo del cielo y la Naturaleza instrumentos fidedignos de los sucesos que están por venir, como explica ahora Casio:

> ...de esos ancianos, locos y niños que profetizan; de todas estas cosas que transforman su orden, su modo de ser y sus facultades primitivas en cualidades monstruosas, habréis de convenir en que el cielo les ha infundido semejante disposición, tomándolos como instrumento de terror y aviso... (*Julio César*, I, 3)

La fuerza de la Naturaleza anuncia la aparición de la Santa Compaña y con ella la muerte de un ser cercano, pero las apariciones también tienen otra función, reflejar la conciencia del protagonista, y si Shakespeare con la aparición de la brujas representa "el estado de ánimo de Macbeth" (Oliva, 2001: 155), en don Juan Manuel se muestra la *nostalgia* por un ser querido (Risco, 1995: 66, nota 27), concretamente por su mujer que está a punto de morir. Por otra parte mientras que las brujas a Macbeth le anuncian que va a ser rey y éste reacciona por pura curiosidad, la reacción de Don Juan Manuel es muy violenta, y se muestra despótico con sus criados más fieles y queridos como con La Roja. Todo ello será el comienzo de un proceso psicológico de dolor y melancolía. Este cambio de actitud hace que estos personajes se vayan humanizando. En un artículo titulado "Ángel Facio rompe un largo silencio con la

[78] En *Romance de lobos*, bajo una fuerte tormenta de truenos y relámpagos, hace su aparición la Santa Compaña que anuncia a *don Juan Manuel* la muerte de un ser cercano que bien puede ser la de su mujer *doña María* o incluso la suya propia, y efectivamente ambas muertes de producirán a lo largo de la obra.

dirección de *Romance de lobos*", aparecido en *ABC*, el actor Manuel de Blas, al prepararse para este papel, hace el siguiente comentario sobre este cambio que se produce en el personaje:

> Treinta y seis actores componen el reparto de *Romance de lobos*, encabezado por Manuel de Blas, que interpreta a Don Juan Manuel Montenegro -un papel para el que, según confesó Facio, se pensó en un principio en el propio Mario Gas-. Manuel de Blas -que ya fue Max Estrella y Don Latino en *Luces de Bohemia* y Séptimo Miau en *Divinas palabras*- dice de su personaje que es "un hijo de puta, un impresentable. Conforme iba ensayando me iba cayendo peor y le iba cogiendo más odio, hasta que encontré la clave para poder defenderlo. Montenegro tiene una grandeza: ante el anuncio de su muerte tiene el valor de que a lo largo de su vida no había hecho otra cosa que hacer daño a todo el mundo. Por lo menos tiene ese mérito (Bravo*,* 2005: 53).

Efectivamente a medida que van pasando las escenas, el protagonista va mostrando otra personalidad más cercana al lector-espectador. Es lo que Harold Wentzlaff-Eggebert define como "héroe simpático" (Wentzlaff-Eggebert, 1989: 181). Don Juan Manuel decide entonces emprender el camino que lo lleve a ver a su mujer, pero para ello debe cruzar la ría en medio de una gran tormenta que pondrá en peligro a los marineros. Su aspecto cada vez más desaliñado está acorde a la bravura de la naturaleza:

> A la luz de los relámpagos se columbra al viejo linajudo erguido sobre las piedras, con la barba revuelta y tendida sobre un hombro. Su voz de dolor y desdén vuela deshecha en las ráfagas del viento…(*RL,* I, 3).

Como ocurría en *El rey Lear,* la agitación de los elementos de la Naturaleza es el reflejo de la lucha interior del protagonista a lo que hay que añadir una nueva tragedia ya que la embarcación acabará destrozada en las rocas. El cambio de escenarios, también muy shakesperianos, es constante y ahora la acción se traslada a la casa de doña María donde está siendo embalsamada, para luego pasar a la "playa de las Inas" (*RL,* I, 6)[79] en la que la barca de don Juan Manuel acaba de encallar y decide continuar su camino a pie. En el trayecto se

[79] El topónimo hace referencia a la playa de "Las Sinas" (Smither, 1986: 117) que se encuentra cerca de Vilanova. Por esta playa de "Las Sinas" pasaba continuamente el *joven* Valle-Inclán, para ir de Vilanova a Vilaxoán donde recibía clases de latín, a casi a "cinco quilómetros de su casa, hasta donde iba a pie varios días por semana" (Correa Calderón, 1966: 337).

encuentra con unos mendigos a los que confiesa con largos monólogos, otro aspecto muy shakesperiano, su estado de ánimo en el que muestra su arrepentimiento no por haber estado con muchas mujeres sino por no haber tratado mejor a su mujer, arrepentimiento que se podía ver también en el Rey Lear pero con su hija Cordelia al final de la obra. Don Juan Manuel es ahora un hombre más comprometido con los que denomina pobres y a los que arenga para que luchen contra las injusticias. Para Greenfield en estas palabras de don Juan Manuel aún no hay un auténtico arrepentimiento:

> La ironía, sin embargo, se filtra en esta arenga y no debemos tomarla completamente al pie de la letra. Las palabras del viejo hidalgo tiene la ingenuidad de un egoísta simple para quien la caridad cristiana y la acción social todavía no son más que unas fórmulas instituidas por la voluntad para compensar su propia incertidumbre espiritual. En otras palabras, no representan todavía un impulso auténtico. Los mendigos no bastan por sí mismos para llevarle al sacrificio desinteresado; hace falta la abnegación personal que le vendrá luego mediante la viuda y los hijos del marinero muerto (Greenfield, 1990: 96, 97).

El viejo Hidalgo está agotado física y mentalmente, y no le importa llorar ante los mendigos, su estado descuidado le da cada vez más aire de loco y cuando se encuentra con Pedrito muestra una "risa extraña, de viejo loco, desengañado y burlón" (*RL,* II, 2). Por su parte la locura de Lear viene de su reacción a la respuesta de Cordelia, si bien la locura de Don Juan Manuel no parece tan relevante como la de Lear.

El *viejo linajudo* se muestra casa vez más atormentado y la idea de la muerte rondará constantemente por su cabeza, abatido por los remordimientos ya sea por los hijos de los marineros que han dejado huérfanos o por su propia mujer. Pero incluso en los momentos más tristes seguirá mostrando su carácter histriónico pero no por ello deshumanizado, como apunta Antón Risco:

> En ninguna situación don Juan Manuel, firme en su papel vital, y respaldado por el orgullo de la sangre, puede abandonar su discurso retórico. Es

> como si sintiese la obligación de traducir su vida entera al recitado de una epopeya, al fin frustrada, que el lector no podrá dejar de escuchar en su sonoridad pomposa multiplicada por ecos de toda clase. No obstante aquí, como en otros pasajes de las tres comedias, la teatralidad de la expresión no impide que el personaje se humanice hondamente... (Risco, 1995: 178, nota 70).

Otro punto de inflexión es cuando llega a la tumba de su mujer, y don Juan Manuel se da cuenta de que no sólo perdió a su mujer sino también la razón por la cual vivir:

> … lo que este viejo venía a buscar junto a su mujer muerta no era verdaderamente el perdón: doña María se lo había concedido ya hacía tiempo. Quería ver de nuevo a la única "mujer" que había conocido en su vida, la única que había estado en su propia altura. Aquella por quien no estaba sólo en el mundo, entre sus amores de ocasión, en medio de los que era un solitario Al perder a su mujer, Juan Manuel perdió su razón de ser (Borel *,* 1966, p. 203).

Don Juan Manuel sabe que su vida no tiene sentido y se desespera de la misma forma que Lear lo hacía tras la muerte de su hija:

> Lear: ¡Y mi pobre loquilla ha sido ahorcada!¡No, no, no tiene vida! ¿Por qué un perro, un caballo, un ratón viven, y tú, en cambio no alientas?¡No volverás más, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca!... (*El rey Lear,* V, 2)

Don Juan Manuel por su parte se sabe derrotado tras un pasado glorioso colmado de pasiones primitivas, y decide desaparecer no sin antes maldecir a sus hijos:

> ¡Será preciso que mate a uno! ¡No me dejaréis morir en paz!... ¡Malditos todos, que llegáis a esta puerta y no respetáis mi dolor! ¡Yo también seré maldito, porque vosotros no me dejáis morir arrepentido! ¡Mis horas son contadas!... ¡Tengo ya la sepultura abierta! ¡Dejadme! ¡Toda la noche han aullado los perros!... ¡Cierro los ojos para morir, y vuestras voces me despiertan!... ¡Sois como las hienas, que desentierran a los cadáveres!... (*RL,* III, 2).

En un nuevo cambio de escenario, el viejo Hidalgo se dirigirse a la playa donde el mar, símbolo de las pasiones humanas (González López, 1967: 88) le sirve de testigo a don Juan Manuel en un monólogo muy al estilo de Shakespeare:

> ¡Mar, tus olas no se abrieron para tragarme!... ¡Quisiste aquellas vidas y no quisiste la mía! ¡Si me tragases, mar, y no arrojases mi cuerpo a ninguna

> playa!¡Si me sepultases en tu fondo y me guardases para ti!... ¡No me quisiste aquella noche, y soy más náufrago que esos cuerpos desnudos que bailan en tus olas!... ¡Tengo la pobreza y la desnudez y el frío de un náufrago! ¡No sé adónde ir!... ¡Si la muerte tarda, pediré limosna por los caminos!... ¡Y el mar, aquella noche, pudo caer sobre mi cuerpo, como la tierra de la sepultura, y no me quiso!... ¡Ya soy pobre! ¡Todo lo he dado a los monstruos! ¡Mi alma en otra vida, aquella vida de que huyo, también fue un mar, y tuvo tempestades, y noches negras, y monstruos que habían nacido de mí! ¡Ya no soy más que un mendigo viejo y miserable! ¡Todo lo he repartido entre mis hijos, y mientras ellos se calientan ante el fuego encendido por mí, yo voy por los caminos del mundo, y un día, si tú no me quieres, mar, moriré de frío al pie de un árbol tan viejo como yo! ¡Las encinas que plantó mi mano no me negarán su sombra, como me niegan su amor los monstruos de mi sangre!... (*RL,* III, 2).

Se trata de un escenario desolador, en el que sólo hay unos "huesos de una vaca" y un grupo de cuervos, idóneo para que Juan Manuel desahogue su furia por haber sido expulsado de su casa, si bien no le resulta tan humillante como pudiese parecer:

> … Dado su temperamento de aspiración heroica, no puede situarse sino en los extremos de la sociedad. De ahí que la humillación que sufre en la actualidad signifique más bien, para él (tal como la imaginamos y la vivimos), una humillación gloriosa, por paradójicos que parezcan los términos. Así lo escribe en la autobiografía mental, tan literaria, en la que proyecta su experiencia, como también hacia Don Quijote. La verdadera humillación que hubiera sufrido don Juan Manuel sería la de verse convertido en un funcionario burgués encerrado en cualquier oficina… (Risco, 1995: 236, nota 56-60).

De nuevo las semejanzas con Shakespeare saltan a la vista. En *Timón de Atenas,* también el rico Timón, al final de la obra pobre y abandonado por los suyos, se refugia en la playa totalmente desencantado con la vida:

> Timón: ... decid a Atenas que Timón ha construido su morada eterna sobre la playa bañada por las olas saladas; la oleada turbulenta la encubrirá una vez por día con su agua espumante. Venid aquí y que la piedra de mi tumba sea vuestro oráculo... (*Timón de Atenas,* V, 1)

El escanario ahora es en el interior de una cueva, donde don Juan Manuel pasa sus últimas horas con claros síntomas de debilitamiento dedicando las pocas fuerzas en consolar a la viuda de los marineros. El Caballero acaba volviendo a casa de su mujer acompañado por los mendigos pero sus hijos son los que ahora tienen el poder. El aislamiento del Caballero ya se ha

hecho patente, al igual que ocurría en *Timón de Atenas* y en *El rey Lear,* y sólo tiene una salida: la muerte:

> En realidad, el aislamiento es el elemento que lanza el héroe trágico hacia la desesperación total, porque la vida humana sólo es realmente humana en función de nuestra relación con los demás (...) La muerte (o el suicidio) es la única solución aceptable, y la retórica es, como dice Frye, una amargura denuncia de la hipocresía consustancial tanto de la naturaleza humana como de la sociedad. Ello se ve sobre todo, en *Timón de Atenas* y en *El rey Lear*. Para sobrevivir, la sociedad necesita siempre construir máscaras, apariencias y fachadas... (Oliva, 2001: 133).

Y serán los hijos los que terminen con la vida del Caballero pero también con una generación como apunta Clara Luisa Barbeito:

> Este personaje es semejante a Edipo y también al rey Lear (...) Podemos apreciar que Valle sigue "el extraoridinario arte de la generalización dramática de Shakespeare..., su manera de representar la generación vieja de la familia sólo en las figuras de Lear y Gloster" (Barbeito, 1985: 150).

2.4.2. Los hijos.

El violento enfrentamiento entre el padre y sus hijos, con la consiguiente distinción entre hijos malos y buenos es uno de los principales temas en las *Comedias*. Al igual que *El rey Lear,* es la herencia el principal motivo de sus penas diferenciando entre los hijos ingratos y traidores frente a los preferidos. En la tragedia de Shakespeare son tres las hijas: Goneril, Regan y Cordelia, la menor y la única sincera de las tres; pero también está el conde de Gloster que comparte protagonismo y que cuenta con dos hijos: el legítimo Edgar y el malvado Edmond. En las *Comedias* son seis los hijos: don Pedrito, don Gonzalito, don Mauro, don Farruquiño, don Rosendo y don Miguelito, conocido como Cara de Plata. De entre éstos hay dos que destacan por su maldad y salvajismo: don Farruquiño y don Pedrito, mientras que Cara de Plata, es el más querido por los hermanos y el único que aprecia su padre.

2.4.2.1. Cara de plata.

En la primera obra, ***Cara de Plata*** es considerado como el personaje secundario más importante para Roberta Salper (1988: 105)[80], en donde su semejanza con su padre se puede apreciar en varios aspectos de su personalidad: ambos son mujeriegos, idealistas, y fieles a sus principios, como por ejemplo a la causa carlista:

> Cara de Plata no experimenta ningún cambio fundamental al efectuar la transición desde Viana del Prior hasta el campo de batalla; continúa siendo joven, guapo, egoísta, con una admiración medieval por la fuerza física y la violencia. Sin embargo, su dedicación a la causa - la emoción que le rige desde un principio en la trilogía - vierte en acción histórica la violencia y la crueldad que hallaran una expresión personal en las Comedias bárbaras (Salper, 1988: 106).

Al igual que la hijas de Lear, Goneril y Regan, los hijos de don Juan Manuel se van mostrando crueles y violentos a lo largo de las *Comedias*, desde *don Pedrito*, *el primogénito del Mayorazgo,* hasta el más pequeño, *don Farruquiño*, siendo estos dos los más activos a la hora de pelear por la herencia, incluso el primero llega a participar en el asalto a la casona al comienzo de *Águila de blasón*, y era conocido por su despotismo:

> DOÑA ROSITA: El mayor, sobre todo, es un bandolero. A la santa de su madre la tiene tan esclava, que la pobre no puede disponer ni de un ferrado de trigo. Yo tuve, poco hace, un apuro y me fui a verla en su Pazo de Flavia. Viaje perdido. Estaba tan pobre como yo. Sus hijos se habían juntado, y le habían vendido el trigo, todavía en el campo (*AB,* III, 2).

Con el título de *Cara de Plata*, Valle-Inclán, que al igual que el *Hamlet* de Shakespeare lleva el nombre del protagonista, hace referencia a este apodo que refleja la gracia y hermosura de su rostro. Don Miguelito es un joven atractivo para las mujeres, pero cuya relación con

[80] Para Roberta Salper, Cara de Plata es el personaje más importante después de los que califica como principales, y *se convierte en un personaje central que tendrá contacto con el pueblo.* Esta crítica enumera a 23 personajes secundarios importantes, entre los que cita a cinco del cuatro mítico: Cara de Plata, Fuso Negro, Don Galán, y Sabelita.

Sabelita hará que se distancie de su padre quien siempre había confiado en él como el único que podía seguir "las obligaciones de su sangre" (*CP,* I, 2).

Las escenas entre Cara de Plata y Sabelita muestran a una joven muy cariñosa y a un segundón, alegre y liberal, que parece despreocupado. Imagen que nada tienen que ver con eso otro hidalgo, que más adelante, muestra su genio al enfrentarse al *Abad* cuando le descubre haciendo trampas con las cartas; el encuentro entre ambos en una venta en Ferias de Viana deja ver enseguida el contraste entre ambos personajes: frente al jovial y amable *Cara de Plata* que "sonríe rubio y bello", "audaz y alegre", hallamos la sombría y deformante figura del abad, que "habla oscuro, entornado los ojos" (*CP,* II, 2,). El Abad acabará humillado ante la ingeniosidad y generosidad del joven, que deja que se lleve el dinero, y se sabe mostrar sereno y enamoradizo en sus conversaciones con Sabelita:

> CARA DE PLATA: Soy más enamorado.
> SABELITA: ¡Tarde del amor acordaste! ¿Y mi tío, a tus paces qué ha respondido?
> CARA DE PLATA: El trabuco sacó de la sotana como si fuese un Santo Cristo.
> SABELITA: ¡Lástima no haberte matado!
> CARA DE PLATA: ¿Por qué quieres vestirte de luto?
> SABELITA: ¡Me vestiría de grana!
> CARA DE PLATA: ¡Embustera! ¡Isabel, bodas sellan paces!
> SABELITA: ¡Las cruces te hago!
> CARA DE PLATA: ¡Por el asilo de la iglesia no te prendo por la cintura y te llevo robada sobre mi caballo!
> SABELITA: ¡Pirata!
> CARA DE PLATA: ¡Isabel, adiós!
> SABELITA: ¡Adiós, Carita de Plata! (*CP,* II, 4).

Tras la disputa con su padre por la joven, Cara de plata acude al *ventorrillo de Ludovina* en busca de Pichona la Bisbisera. El despechado hidalgo entra con el caballo en la venta, enfrentándose a la dueña y bebiéndose varias copas de aguardiente que le hagan olvidar las penas. Las escenas que antes eran de amor con Sabelita, ahora se convierten en escenas de pasión con esta sensual campesina que sabe que su amado tiene en la cabeza a otra mujer. Tras

la aparición del loco Fuso Negro, que acaba confesando que Sabelita ha huido con don Juan Manuel, el joven y hermoso hidalgo, acaba enloquecido y "frenético" (*CP*, III, escena última).

Al igual que en el *Rey Lear*, se produce la reconciliación entre el hijo y el padre, pero mientras en Shakespeare, el protagonista termina llorando la muere de su hija ahorcada, en la obra de Valle-Inclán, don Juan Manuel sentencia el desencuentro con un hay "mujeres a miles, y padre no hay más que uno" (*CP*, III, escena última). Tras la disputa con su padre en *Cara de Plata* se convierte en un caballero siempre subido a su caballo de un lado para otro, huyendo de todo, y que no le importa morir como le confiesa a su madre cuando decide irse a la guerra (*AB,* IV, 2). Todo ello hace de este ser carismático un hombre que sufre y cuyo principal problema acaba siendo él mismo; en ello de puede ver lo que le ocurría al propio Hamlet que hace que Bloom califique al *Hamlet* de Shakespeare como "la tragedia de la personalidad" (Bloom, 2002: 509). Otros temas que acercan esta obra a *Hamlet* es el despotismo de su padre o la incapacidad de su madre de hacer justicia, de ahí que Clara de Plata se avergüence de que su madre no se atreva a confesar que fue don Pedrito "quien entró en esta casa con la gavilla de Juan Quinto" (*AB,* IV, 2).

Pero esta personalidad carismática no impide que se produzca un *desapego* de este joven segundón con todo lo que le rodea, acercándolo de nuevo al *Hamlet* de Shakespeare:

> Parte de la fascinación de Hamlet es su desapego… (…) No hay ningún término (o términos) absolutamente exacto para las actitudes de Hamlet ante la vida y la muerte en el acto V. Uno puede utilizarlos todos- estoicismo, escepticismo, quietismo, nihilismo-, pero en realidad no funcionan. Me inclino a preferir "desapego", pero entonces me doy cuenta de que puedo definir la palabra sólo en referencia a Hamlet… (Bloom, 2002: 489- 506).

Cara de Plata seguirá escapando de la vida haciendo fechorías con su hermano, don Farruquiño, robando cadáveres en el cementerio, montando a caballo, y volviendo como siempre a brazos de su Pichona, donde muestra su lado más pasional.

2.4.2.2. Don Farruquiño.

Si Cara de Plata es el hijo preferido de don Juan Manuel y de doña María, el resto forman un grupo de violentos y salvajes hidalgos entre los que destaca el más pequeño de todos, don Farruquiño con gran protagonismo en las dos primeras *Comedias,* siendo seminarista en *Águila de blasón* y ordenado sacerdote en *Romance de lobos*. Éste será uno de los artífices del robo de parte de la herencia así como el mayor responsable del enfrentamiento padres e hijos, lo que le asemejan a esas ávidas y despiadadas hijas en el *Rey Lear*:

> Finalmente las *Comedias bárbaras* también comparten con el *King Lear*, el violento enfrentamiento entre un padre y sus hijos, sufriendo en ambos casos las fatales consecuencias de un erróneo reparto de sus dominios entre los hijos que no lo merecen. Valle-Inclán transforma a las hijas en hijos, pero mantiene su división entre las "ávidas y despiadadas" hijas y una única noble y fiel: Cornelia en el *King Lear* y Miguel de Montenegro, conocido como Cara de Plata en las *Comedias bárbaras*. Entre las muchas animalizaciones con las que increpa Lear a sus malas hijas, Valle-Inclán pudo quedarse con el de lobas, "wolvish visage" que le da mucho juego para definir tanto al padre, como un "lobo cano", como a sus despiadados hijos (Trouillhet, 2007a: en línea).

Y si los hijos de los Montenegro son seres impulsivos y anárquicos pero que carecen de la hipocresía de las hijas de Lear, menos violentas en los actos pero más crueles en el usos del lenguaje, don Farruquiño es la gran excepció por su carácter manipulador y el manejo de la palabra.

Desde la primera *Comedia*, *Águila de blasón,* donde se sientan las bases de la caracterización de los cinco hermanos, son constantes las discusiones y disputas por la herencia en las que don Farruquiño es caracterizado como el más inteligente y pervertido (Porrúa, 1983: 121), y descrito por el capellán como "el peor de todos" (*AB,* I, 4). Por otra parte hay que

anotar que con este seminarista, Valle-Inclán logra hacer una de las críticas más feroces a la Iglesia[82], como anota Antón Risco en su edición de *Romance de lobos*:

> Al poderoso discurso heroico de don Juan Manuel, don Farruquiño, no menos dueño de la palabra, opone un cumplido discurso religioso, con la diferencia de que éste nunca se identifica con lo que dice al respecto, al contrario de su padre. Cada cual, pues, desprestigia a su manera (el Caballero sin quererlo) estas consagradas formas de expresión, acaso la más prestigiosas de toda una cultura (Risco, 1991: 184).

Al igual que Edmond, el hijo bastardo de Gloster, don Farruquiño utiliza el lenguaje como medio para conseguir lo que quiere, incluso amedrentando a los campesinos y para conseguir una posición social importante. A este joven seminarista se burla de todo lo relacionado con la Iglesia: del seminario donde estudió, de los santuarios, de cantar misa, y hasta del mismo evangelio. Su falta de valores y de escrúpulos le hace no tener límites en conseguir lo que quiera, y su astucia le hace empatizar con sus hermanos haciendo continuas gracias y diciendo todo tipo de ocurrencias procurando no meterse en líos. Su carácter sibilino lo acerca a Edmond, que no es descubierto hasta el final. Su carácter nada tiene que ver con el violento de sus hermanos. Don Farruquiño busca hacerse con la herencia, y para ello sabe meter cizaña entre sus hermano provocando continuos enfrentamientos.

El principal rasgo de su personalidad, al igual que Edmundo, es su capacidad para embaucar con el objetivo de salirse con la suya sin importarle llevarse a todo aquel que se ponga por delante. Nunca da la cara ante sus padres o hermanos, y suele esperar a que hable otro para continuar él, incluso se esconde tras sus hermanos para burlarse por ejemplo del

[82] La visión de la iglesia como una farsa será una constante en obras posteriores, principalmente en *Cara de Plata* y en *Divinas Palabras*. El cinismo de don Farruquiño se manifiesta en que es un seminarista y a la vez utiliza todo tipo de blasfemias, aspecto que superará en *Cara de Plata* el Abad. Al respecto el propio Valle-Inclán comenta lo siguiente en una entrevista publicada en *El Sol,* el 20 de noviembre de 1931: "… ¡Sí aquí todo era farsa! La religión, incluso. (…) A mi me "pazma" que tanto hablar de religión, y después lo único que se defendía era el permiso para algunas procesiones, ¡pero sin gran pasión! Con la misma que se pone al defender las capeas…" (Joaquín y Javier del Valle-Inclán,1995: 481,482.)

Señor Ginero[83] dejando que sea Cara de plata quien se enfrente a él. Sus habilidades para engañar es tal que es conocido por todos como un gran *raposo*.

Siguiendo el modelo de los malvados Edmond en *Rey Lear* o Yago en *Otelo,* don Farruquiño esconde tras esa maldad la de un ser acomplejado, repudiado por sus seres queridos y sin ningún éxito con las mujeres. Un ejemplo de ello es cuando don Farruquiño cuece el cadáver de una vieja mirando de reojo la escena de amor y sexo de Cara de plata con la *Pichona,* en una de las más shakesperianas y que nada tiene de decadente, como mantiene algún crítico:

> Sumner Greenfield añade que la "macabra escena es casi toda acción y sirve para complacer la decadente sensibilidad de autor". A nosotros no nos parece que este hecho exprese la complacencia de una sensibilidad decadente en Valle-Inclán, sino que, como hemos visto, era práctica corriente de la época medieval, y así, además de llevarnos de la mano a realidades históricas que le dan ambiente a las *Comedias bárbaras*, funciona con carácter definitorio, en primer lugar de los personajes involucrados y en segundo del sentido de la vida que como contraste ofrece la cocción del cadáver y la escena erótica de Cara de Plata con la Pichona (Barbeito, 1985: 189).

La ambientación dionisiaca y la pelea de don Farruquiño para cocer el cadáver recuerda al teatro shakesperiano, donde lo trágico se combina con lo grotesco, y don Farruquiño aparece como en un ser grotesco ante la hombría de su hermano.

En *Romance de lobos*, el papel de don Farruquiño no decae en absoluto, incluso se muestra más cínico y sarcástico que en la obra anterior. En este sentido el contraste con *Don Pedrito*, el primogénito y más violento de los hermanos, se intensifica*,* como observa Antón Risco:

> Don Pedrito (...) en esta comedia se muestra bastante más débil, en lucha constante con sus sentimientos (…) En cuanto don Farruquiño (…) sigue siendo tan cínico, cupídico y blasfemo como en las otras dos obras (Risco, 1995*:* 26, 27).

[83] El *Señor Ginero* es un usurero prestamista que, al igual que al Shylock de Shakespeare que odiaba al generoso Antonio, hace lo propio con todo lo relacionado con la familia Montenegro y la clase social que representa.

A pesar que don *Farruquiño* aparece en esta obra ordenado sacerdote, se acentúa su carácter frío y calculador, llegando a cometer las peores fechorías, y si en *Águila de blasón* había convencido a Cara de plata para robar el cadáver, ahora lo hace con don Pedrito para profanar la capilla y dividir el botín entre los dos. La debilidad de don Pedrito que comienza a tener ciertos escrúpulos y atisbos de debilidad, contrasta con la crueldad del cínico *don Farruquiño.* Su aparente respeto *religioso* no le impide arramplar con todo mientras utiliza la palabra de Dios para convencer a su hermano. Gregorio Torres Nebrera comenta lo siguiente:

> Lo que sí es manifiesta es la hipocresía con la que envuelve de loable responsabilidad el sacrilegio que está cometiendo, excusando además que lo hace para evitar esa misma profanación de la que es reo. Y es significativo que Valle añadiese esta frase final, con todo su sarcasmo – "Hay que salvar el sacrilegio"- en la última revisión de la obra, absolutamente coetánea de *Cara de Plata* (Torres Nebrera, 2002: 218)

El odio de don Farruquiño aflora en cada palabra que dice y en cada acto que hace. Si don Pedrito se enfada porque aquel pisa la sepultura de su madre, don Farruquiño acaba robando los cuernos de Satanás, y si don Pedrito comienza a ver alucinaciones, su hermano le responde que la culpa de esas visiones son del "amigo a quien hemos dejado sin un cuerno" (*RL*, II, 1) y termina por lanzarle el perro de San Roque. El golpe parece devolver a don Pedrito "a la normalidad" (Greenfield, 1990, p. 89) que ya no vuelve a ser el mismo, pero nada le ocurre a don Farruquiño que se sigue mostrando insaciable en su maldad, al igual que el ingenioso Yago de *Otelo*, el frío Edmundo de *Rey Lear,* o el más simple Ricardo III. Manipulador incansable, chantajea a *Andreíña* para que robe la llave de la capilla prometiendo trabajo para sus hijas, y cuando es descubierto es capaz de transformarlo todo y acabar ayudando a su padre a levantar la losa donde está enterrada su madre. Este hombre astuto sale airoso de todos los obstáculos que se van poniendo en su camino, dejando por el camino sus víctimas como su padre o don Pedrito totalmente desquiciados.

La maldad de don Farruquiño es tal que hace bueno a sus hermanos. Con la muerte de doña María don Pedrito había dejado de ser ese ser el hermano violento de escenas anteriores, y a final de la *Jornada II,* los otros tres hermanos: don Rosendo, don Mauro y don Gonzalito acaban mostrándose arrepentidos de su codicia y del trato a su madre. Don Farruquiño nunca muestra signos de debilidad y enseguida reúne a los "cuatro segundones" (*RL*, III, 5) para hacerse con la herencia. En sus últimas intervenciones este sacerdote se burla de su padre, logra poner a todos sus hermanos en su contra, y acaba logrando que don Mauro lo asesine, de la misma forma que las palabras de Edmond o Yago habían desencadenado la muerte de Cordelia o Desdémona. Valle-Inclán ha conseguido así reflejar el odio y la destrucción a la que puede llegar el ser humano, de la misma forma que antes lo había hecho el dramaturgo inglés, como observa Trouillhet Manso:

> ... Leer y estudiar su proyecto dramático a luz del dramaturgo inglés, nos abre múltiples posibilidades para interpretar y entender mejor sus obras: su obsesión por ciertos temas, como la capacidad de los seres humanos para hacer el mal y destruirse unos a otros, mostrando siempre la conducta de los hombres tal cual, sin censuras ni comentarios; junto a la atracción de personajes malignos como Séptimo Miau, Fuso Negro o Don Juan Manuel, entre otros, o la representación de conflictos morales ligados al mal, como las series de oposiciones sobre el amor y la avaricia o la santidad y la lujuria. Como buen lector de Shakespeare, Valle-Inclán reproduce en muchos de sus dramas muchos de los problemas morales o filosóficos tratados por el dramaturgo inglés (Trouillhet, 2011: en línea).

2.4.3. *Los bufones.*

En genral, los numerosos bufones que aparecen en las obras de Shakespeare destacan en general por poseer cierta maldad y mucha astucia; un ejemplo de ellos se puede observar en *Sueño de una noche de verano* en donde aparecen dos bufones: *Lanzadera* o *Fondón* (Bottom) que es un payaso sabio, y el duende llamado Puck o Robin el Buen-Chico, cuyo nombre significa diablo, si bien su carácter es más bien bromista:

> Otro nombre de Puck, tanto en la obra como en la leyenda popular, es Robin Goodfellow (Buenchico), y tiene más de bromista que de trasgo malvado, aunque el hecho de llamarlo *Goodfellow* hace pensar en una necesidad de aplacarlo. La palabra *puk* o *pock* significa originalmente un demonio dispuesto a hacer maldades o un hombre malvado, y Robin Goodfellow en una época un nombre popular del Diablo... (Bloom, 2002: 191).

Estas características se repiten con matices en otros bufones como es el caso de *A vuestro gusto* o *Como gustéis* donde de nuevo aparecen otros dos bufones: Jaques y Piedradetoque (Touchstone) que se caracterizan por su ingenio y depravación respectivamente (Bloom, 2002: 259). En ambos personajes se puede apreciar un carácter entre pícaro y sentimental que los acerca a don Galán. Véase estas palabras de Touchstone a Rosalinda:

> TOUCHSTONE: ... Recuerdo que, cuando estuve enamorado, rompí mi espada contra una piedra y le dije: ten eso por rondar de noche a Juana Sonrisa. Y me acuerdo de haber besado su batidera y los pezones de la vaca que sus lindas manos agrietadas acababan de ordeñar. Recuerdo de haber cortejado, como si fuera ella misma, a una vaina de guisantes; de la cual saqué dos, y al ofrecérselos, le dije con llorosas lágrimas: "Ponéoslo por mi amor". Nosotros los amantes sinceros damos en extraños antojos; pero como todo sea mortal en la Naturaleza, sometida al amor, es mortalmente insensata.
> ROSALINDA: Discurres con más seso del que eres capaz (*A vuestro gusto*, II, 4).

O este otro diálogo con Jaques:

> JAQUES: No tengo melancolía del literato, que es emulación; ni la del músico, que es fantasía; ni la del cortesano, que es orgullo; ni la del soldado, que es ambición; ni la de la dama que es amaneramiento; ni del enamorado, que es todo esto reunido; sino que la mía es una melancolía propia, compuesta de múltiples objetos; y, en verdad, resultado de la contemplación de los diversos espectáculos durante mis viajes, que, rumiados sin cesar por mi pensamiento, me envuelven en una tristeza sombría.
> ROSALINDA: ¡Conque viajero! A fe mía, os sobre razón para estar triste... (*A vuestro gusto,* IV, 1).

Los ejemplos pueden llegar a ser muy numerosos. El las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán también podemos hallar una pareja de bufones: don Galán y Fuso Negro, si bien con características muy determinadas pero que sin duda se acercan bufón shakesperiano.

2.4.3.1. Don Galán.

Don Galán cobra especial protagonismo en *Águila de blasón* y su primera aparición será junto a su amo que yace herido en su lecho tras el asalto, en la que Valle-Inclán nos adelanta su doble naturaleza:

> Un criado que llaman por burlas Don Galán: Es viejo y feo, embustero y miedoso, sabe muchas historias, que cuenta con malicia, y en la casa de su amo hace también oficios de bufón (*AB,* II, 2).

En las primeras escenas aparece como bufón que se identifica con un perro y alterna sus bufonerías con temas serios como cuando su amo le pregunta por el robo sufrido en su casa, en donde como se verá más adelante, participaría uno de los hijos:

> EL CABALLERO: ¡ Calla, imbécil!
> DON GALÁN: Callado me estaba.
> *El bufón hace algunas cabriolas y se echa debajo de la mesa, dispuesto á reanudar el sueño.*
> EL CABALLERO: ¡ Don Galán!
> DON GALÁN: Mande, mi amo.
> EL CABALLERO: Juraría que maté a uno de los ladrones!
> DON GALÁN: De ese se dice que ha resucitado (*AB,* II, 2).

Su relación con don Juan Manuel es muy estrecha, de tal forma que es al único a quien le permite las faltas de respeto, y hasta se atreve a aconsejarle sobre cómo actuar ante la maldad de sus hijos, y respondiendo, al igual que el bufón de *Rey Lear*, con sarcasmos a las quejas de su señor:

> DON GALÁN: Repartirles la facienda, para que nos dejen morir en santa paz.
> EL CABALLERO: ¿Y después?
> DON GALÁN: ¡Jujú!... Después pediremos limosna.
> EL CABALLERO: Tienes sangre villana, Don Galán. Después nos tocaría robarles a ellos.
> DON GALÁN: Mejor sería irnos á un convento.
> EL CABALLERO: Eso cuentan las historias que hizo, al despojarse de su grandeza, el emperador Carlos V.
> DON GALÁN: Y por las noches saldríamos de mozas con los hábitos arremangados (*AB,* II, 2).

Don Galán es un ser inteligente y perspicaz que se esconde en ese disfraz de despreocupación, bostezando continuamente e intentando reconciliar el sueño debajo de una mesa pero que cuando aparece el molinero, que había traído regalos para don Juan Manuel, enseguida se percata de las artimañas de Pedro Rey surgiendo entre ellos cierta complicidad: "Don Galán y el molinero se miran a hurto, con malicia villanesca" (*AB,* II, 3).

Una de las principales funciones de este bufón es divertir a su amo al que le cuenta historias de la villa que sabe gracias a sus dos hermanas, *María de Gazula* y *Juana la Visoja*, pasando del trasmundo medieval a un mundo desmitificado en el que realiza acciones tan cotidianas como comer o beber, o simplemente cotillear en los corros aldeanos.

Hombre astuto, mide cada paso que da. Ante la implicación del primogénito don Pedrito en el asalto en la casona, don Galán se lo va sugiriendo a su amo con rodeos, contando las diferentes versiones de las gentes. Al igual que al bufón de *El rey Lear* o el de *Timón de Atenas,* es al único que se le permite decir este tipo de verdades por muy duras que esas sean. Al respecto Pablo Ingberg comenta lo siguiente:

> ...En realidad, hay en el conjunto de sus obras muchos personajes bufonescos, pero muy pocos bufones, y el primero en que se piensa es el de Lear, una de sus más excelsas creaciones. La palabra inglesa *fool*, dolor de cabeza de los traductores, significa "tonto, loco, bufón". En su origen es el "idiota" (discapacitado mental) que dice tonterías o locuras que resultan graciosas a los oyentes y es adoptado como mascota para diversión de la corte. De allí deriva luego el bufón profesional, menos "idiota" de lo que parece pero con licencia para hablar por parecerlo y hacer reír. No es un cortesano; observa desde "afuera" y dice la verdad desde el absurdo, pone en tela de juicio las certidumbres del sentido común. A diferencia de Piedra de Toque (*Como gustéis*) y Feste (*Noche de Reyes*), el bufón de Lear no tiene nombre, como si fuera un *fool* en estado puro. Desaparece tras el tercer acto, pero da la clave y el tono sostenido de toda la obra (Ingberg, 2006: 1,2)

Pero este astuto don Galán también sabe divertirse. Al comienzo de la Jornada III cuando se halla reunido con los demás criados en la gran cocina del caserón, el astuto criado le dice a *Rosalva* que don Juan Manuel *podría* hacer venir a otra *barragana* para sustituir a

Sabelita, cosa que ya sabía por *el Molinero*, abriendo las puertas a esta joven y sensual molinera, con la que este viejo pícaro pretende disfrutar. Su artes como buen *raposo*[84] salen a la luz cuando se adapta a distintas situaciones: si está con su amo es bufón de la corte, si está en el mundo rural, es un criado más, siempre fiel con aquellos a quien quiere, ya sea a su amo o a los demás criados, en especial con Sabelita.

El bufón es para don Juan Manuel lo que el capellán lo es para su mujer, es decir hace de voz de la conciencia de su amo, a pesar de las continuas burlas que tiene con éste, hasta el punto que lo llega a llamar "cornudo". En este sentido hay también muchos ejemplos en Shakespeare donde los bufones se muestran impertinentes con sus amos, valga la siguiente conversación entre el bufón Feste y la rica condesa Olivia en *Noche de epifanía* o *Lo que queráis:*

> OLIVIA: Llevaos a este ser absurdo.
> BUFÓN: ¿Habéis oído, compañero? Llevaos a la dama.
> OLIVIA: Marchaos, sois un loco seco. No os necesito. Además, os habéis vuelto un sinvergüenza.
> BUFÓN: Dos defectos, madona, que pueden enmendar la bebida y los sanos consejos. Dad de beber a un loco seco, y entonces el loco no estará seco. Ordenad al sinvergüenza que se corrija, y en corrigiéndose no será ya sinvergüenza. Si no se corrige, el verdugo se encargará de ello. Toda cosa corregida no es más que remendada... (*Noche de epifanía* o *Lo que queráis,* I, 5).

A pesar de todo, ello el bufón consigue apaciguar a Olivia e incluso logra que hable bien de él frente a Malvolio. Sin duda la sabiduría y la astucia son rasgos fundamentales en estos bufones. De ahí que Viola, en esta misma obra, diga sobre el bufón:

> Ese tunante es demasiado cuerdo para hacer de loco. Y para llenar semejante papel es preciso no carecer de ingenio. Está obligado a observar el humor de aquel de quien se burla, la calidad de las personas... (*Noche de epifanía* o *Lo que queráis,* III, 1).

[84] Con este apelativo, que en gallego significa "zorro", con el se le conoce entre los vecinos, se hace referencia a la astucia de don Galán.

A solas con la molinera, don Galán se muestra como un hombre lascivo que sabe embaucar a la joven campesina con un lenguaje popular sutil, utilizando la ironía, e incluso el humor negro cuando se compara con los perros de don Pedrito que la habían atacado antes de ser violada. Puede incluso subir un registro más, y utilizar un lenguaje elaborado y filosófico, con agudas metáforas:

> EL CABALLERO: Ya no me divierten tus burlas. ¡Estoy demasiado triste, imbécil!
> DON GALÁN: El que está triste, siempre lo está demasiado.
> EL CABALLERO: Siento como si un gusano me royese el corazón.
> DON GALÁN: Es el pensamiento: Un cuervo loco que por veces huyese de la cabeza y se esconde en el pecho.
> EL CABALLERO: ¡No puedo olvidarla! (*AB,* IV, 8).

Al igual que su señor, don Galán se emborracha y muestra su risa bufonesca, incluso le llega a proponer a su amo rezar unas oraciones para salvar el *ánima* de Sabelita, haciendo a su amo humanizado[85]. Sólo da muestras de su verdadera naturaleza en contacto con los más humildes como cuando acude, en la última jornada, a casa de unos tejedores en busca de su amiga Sabelita. Incluso para críticos defensores de la deshumanización del arte de Valle-Inclán, como Greenfield (1990: 69) o Antón Risco (1994: 321, nota 56-57) aprecian en estas escenas la intención de Valle-Inclán de humanizar "al fin de veras" al bufón. Don Galán intenta convencer a Sabelita para que vuelva con ellos, ofreciéndole todo lo que tiene, y mostrándole todo su afecto y sus auténticos sentimientos. Se trata de la mirada "en pie" con la que Valle-Inclán deja ver a don Galán tras esa "máscara de cartón" de la que hablaba Fernández Almagro (2007: 99).

[85] Don Galán saca de su amo su cara mas deshumanizada pero también sus sentimientos más profundos, humanizando así al personaje. Ello se podría relacionar con en análisis de Harold Bloom sobre el bufón shakesperiano: "Mucho de lo que sabemos de Hamlet lo recibimos de Horacio, del mismo modo que el bufón humaniza de manera parecida a Lear y hace al terrible rey accesible para nosotros" (Harold Bloom, 2003: 578).

La escena termina con la imagen expresionista de don Galán, "belfo y lágrima", que expresa esa mezcla de farsa y tragedia con la que este gran actor, como los bufones de Shakespeare[86], termina con su papel de bufón:

> Si don Juan Manuel es un actor sin saberlo, su bufón, don Galán, lo es de profesión. Aún más, el "teatro" de don Galán es grotesco, el primer ejemplo serio de ese fenómeno que luego iba a ser tan importante en el teatro de Valle-Inclán. El papel que hace el bufón es múltiple. Es otro accesorio más que contribuye a la evocación de lo medieval… (Greenfield, 1990: 69).

2.4.3.1. Fuso Negro.

Si don Galán tiene un papel de gran relevancia en *Águila de blasón,* apenas aparece en *Romance de lobos* siendo Fuso Negro el que haga este papel. En *Cara de plata,* obra más cercana al esperpento, aparece con más connotaciones demoníacas al igual que el personaje del Abad de Lantañón. Su caracterización en las primeras comedias es la del típico loco que hay "en todas las villas" (*RL,* III, 3) y que en *Cara de plata* aparece identificado con el demonio tanto por sus decires como por sus actuaciones, incluso llega a violar, o a intentarlo, a Sabelita, y aparece cada vez que se cita al demonio. Su carácter demoníaco, lujurioso, y falto de toda moral, recuerda a Séptimo Miau de *Divinas palabras* y ambos están metidos en todo tipo de sucesos oscuros como un robo o un asesinato[87]. Para Sumner Greenfield Fuso Negro cumple con un doble papel personaje y voz de su autor:

> Si, por un lado, tiene la normal autonomía de un personaje, es, por otro, el "portavoz" grotesco de Valle-Inclán, quien, por medio de las manipulaciones de la peripatética figura de loco y el cálculo de sus apariciones, sostiene esa angostura de tiempo a lo Greco en las horas nocturnas y "comenta" su nueva versión de ese mundo de los Montenegro que antes le resultaba tan evocador (Greenfield, 1990: 183).

[86] El bufón Feste se despide así en *Noche de epifanía:* "¡Bah! Unos nacen grandes, otros adquieren la grandeza, y otros, en fin, tienen la grandeza suspendida sobre sí. Yo también he representado mi papel..." (*Noche de epifanía* o *Lo que queráis,* V, escena única).

[87] Cuando Séptimo se queda a solas con *Miguelín el Padronés,* le exige que reparta con él el dinero que lleva y lo chantajea recordándole una antiguo robo, todo ello ante el cadáver de la mendiga *Juana la Reina.*

En su primera aparición (*CP*, I, 1) critica a la nobleza y el clero, no sin antes aconsejar a Cara de plata que mate a su padre, pues sino éste lo acabará haciendo primero. Acto seguido, (*CP*, I, 4) interrumpe la soledad de Sabelita que acaba de tener una conversación de amor con su amado hidalgo, e impregna toda la escena con su carácter lascivo hasta incluso intentar violarla. En las siguientes apariciones, anunciadas con su grito de *¡Toupourroutóu!* ante el Abad (III, 2), el sacristán (III, 3) o cuando Cara de plata está con la Pichona (III, 4), Fuso Negro cumple con el doble objetivo de satirizarlo todo, ya sean temas tan serios como la religión o el amor, a la vez que hace la función del coro informamdo sobre los sucesos que ocurren en la obra.

Al igual que ocurría don Farruquiño, detras de la lujuria de Fuso Negro se puede apreciar su fracaso sexual con las mujeres. Fuso Negro llega en esta obra al esperpento, mostrando su doble naturaleza entre demoníaca y grotesca, que recuerda a ciertos bufones de Shakespeare. Juan Trouillhet Manso lo pone como ejemplo de esta mezcla:

> Un claro ejemplo es el personaje Fuso Negro de las Comedias bárbaras en el que se combina de forma muy efectista lo grotesco y lo siniestro, la deformidad y lo demoníaco. Este personaje que evoca a los bufones de Shakespeare simboliza la irracionalidad y las fuerzas misteriosas que envuelven al drama de las Comedias (Trouillhet, 2003: en línea).

Fuso Negro comparte con los bufones de Shakespeare características semejantes: son burlones, irónicos y más sabios de los que parecen. Así se muestra en *A vuestro gusto* el bufón Piedradetoque, o el ácido Jaques que es definido por Harold Bloom como “un satírico social y un burlador” (Bloom, 2002: 260) cuyas largas intervenciones muestra su filosofía de la vida y sus ansias de libertad:

> JAQUES: ... Mi libertad debe ser completa. Debo gozar de privilegios tan extendidos como los del viento, para soplar donde me plazca, pues tales son las prerrogativas de los bufones; y aquellos a quienes más hostiguen mis bufonadas, habrán de reírse más. ¿Que por qué esto, señor? El "porqué" es tan llano como el

> camino que conduce a la iglesia parroquial. Aquel a quien ha zaherido un bufón con fina sutileza, obraría bufonescamente, aun picado al vivo, si no se mostrara insensible al golpe. De lo contrario, la locura del sabio quedaría anatomizada por las vislumbres casuales del loco... (*A vuestro gusto*, II, 7)

En *Timón en Atenas,* cobra protagonismo Apemanto que actúa como un loco que, al igual que su señor, ridiculiza constantemente a la *sociedad*, insultando a la gente que le rodea a la vez que habla con total franqueza. Véase el siguiente discurso de este personaje Shakesperiano:

> Apemanto: ¡Atiza! ¡Vaya un diluvio de vanidad que nos llega por ese lado! ¡Y bailan!¡Están locas! La gloria de esta locura semejante, como lo prueba esta pompa, cuando con un poco de aceite y algunas raíces nos basta para nuestras necesidades. Nos hacemos los locos para aturdirnos a nosotros mismos (*Timón en Atenas*, II, 2).

Y como ocurrirá con Fuso Negro, Apemanto también se sabe un loco que dice y argumenta inteligentes deserciones propias sólo de sí mismo: "Apemanto: Esa respuesta es digna de Apemanto" (*Timón en Atenas*, II, 2). Fuso Negro, por su parte, en *Romance de lobos* impone su fuerte personalidad desde que aparece en la escena que tendrá lugar en la playa junto a otros mendigos que buscan restos de naufragios.

Desde sus primeras intervenciones en esta Jornada III vemos a un hombre que utiliza un lenguaje sutil y misterioso para decir lo que nadie se atreve al Caballero, haciendo la función de don Galán en *Águila de blasón.* Al modo de los bufones shakesperianos vistos, este loco mendigo puede mostrase filosófico y profundo, como se puede apreciar en la siguiente conversación con el mayorazgo sobre la codicia de los hijos:

> FUSO NEGRO: Hace años salió el cuerpo de un rey con su corona de oro y pedrería... Traíala tan bien puesta, que no se le pudo arrancar y fue menester cortarle la cabeza...
> EL CABALLERO: ¡Con cuántos náufragos no habrá hecho lo mismo vuestra codicia!
> FUSO NEGRO: Aquel era un rey de morería. La sangre que le manaba del cuello era negra.

> EL CABALLERO: Si yo hubiera naufragado aquella noche, vosotros también habríais segado mi cabeza, aun cuando no llevase una corona. Se la venderíais a mis hijos y os la pagarían bien.
> LA MUJER DEL MORCEGO: ¡No diga, tal señor!
> FUSO NEGRO: Se la presentaríamos en una fuente de plata cuando estuviesen sentados a la mesa.
> EL CABALLERO: Y se la comerían como un rico manjar.
> FUSO NEGRO: Don Pedrito diría: ¡Yo quiero la lengua! Don Gonzalito diría: ¡Yo quiero los ojos! ¡Y cómo le habían de chascar bajo los dientes!
> EL CABALLERO: ¡Y se matarían disputándoselos!
> FUSO NEGRO: Los huesos serían para los canes.
> EL CABALLERO: Los canes no comen a los amos.
> LA MUJER DEL MORCEGO: ¿Y pueden los hijos comer a los padres, mi señor?
> EL CABALLERO: ¡A mí me comieron el corazón!
> FUSO NEGRO: Aun cuando lo arrancaren del pecho con los dientes, vuelve otro a nacer. Retoña como un verde laurel... ¡No hay que tener miedo! (*RL,* III, 3)

Su inteligencia y su valentía enseguida llama la atención del Hidalgo que se admira de que lo consideren loco. En sus intervenciones abunda las metáforas, los lobos son los hijos del Caballero y sus comparaciones son filosóficas: "El corazón es como la niña del ojo". Tras su lirismo tan refinado, y poco verosímil en boca de este mendigo, se halla la cordura e ingenio de este hombre que es consciente de su marginación *social* y se siente despreciado por los vecinos.

La siguiente escena (*RL*, III, 4) se desarrolla en una playa en donde hay huesos de una vaca y cuervos que revolotean buscando comida tras el naufragio que el mar ha devuelto a tierra. En el interior de un cueva el Caballero habla sobre la muerte y su búsqueda de la paz ante las ironías de Fuso Negro:

> EL CABALLERO: ¿Duermes en esta cueva?
> FUSO NEGRO: Unas veces duermo y otras veces velo.
> EL CABALLERO: ¡Yo te pido que me dejes morir aquí!
> FUSO NEGRO: ¿Quiere hacerse ermitaño el señor mayorazgo? Iráse el loco a reinar en sus palacios. Tendrá su manto de una sábana blanca y su corona ribeteada de papel. Tendrá su mesa con pan de trigo y cuatro odres haciendo una cruz. El uno de vino del Rivero, el otro de vino de la Ramallosa, el otro de vino blanco Alvariño y el otro del buen vino que beben los abades en la misa, y si parida, el ama en la cama. ¡Iráse el loco a los palacios del señor mayorazgo!
> EL CABALLERO: Ya no tengo palacios. Todo lo he repartido entre mis hijos para que no acabasen en la horca y fuesen deshonra de mi linaje. ¡Todo lo di!

> FUSO NEGRO: ¡Tou! ¡Tou! ¡Tou!... ¡Ya somos hermanos!
> EL CABALLERO: Un ángel y un demonio me están abriendo la sepultura, a la luz de un cirio. El ángel cava, el demonio cava... Uno a la cabecera, otro a los pies... El demonio con una guadaña, el ángel con una concha de oro. ¿No los ves, hermano Fuso Negro? El ángel cava, el demonio cava... Uno a la cabecera, otro a los pies...
> FUSO NEGRO: El ángel cava, el demonio cava... ¡Bien que los veo! El demonio agora enciende un cigarro con un tizón que saca del rabo.
> EL CABALLERO: ¿Tú lo ves, Fuso Negro?
> FUSO NEGRO: ¡Sí que los veo!
> EL CABALLERO: ¿Estás seguro?
> FUSO NEGRO: ¡Sí que los veo!
> EL CABALLERO: Yo dudaba que fuese delirio de mis sentidos... Apenas distingo tu sombra en esta cueva. He venido aquí para morir... Fui toda mi vida un lobo rabioso, y como lobo rabioso quiero perecer de hambre en esta cueva... (*RL,* III, 4).

En medio de este diálogo delirante, se hace difícil discernir en sus discursos, las diferencias sociales. Si el viejo Hidalgo se muestra moribundo, hambriento y despojado de sus bienes mundanos, loco de dolor y de remordimientos, como Lear, Fuso Negro es "Poor Tom". A diferencia de la compresividad y humanidad de don Galán, Fuso Negro se muestra más libre y a la vez más demoníaco*:*

> La burla de Montenegro a Don Galán, la 'risa soberana y cruel', es en el fondo dirigida a si mismo. El papel de Don Galán es en gran parte asumido en *Romance de lobos* por Fuso Negro. Don Galán es en esencia un personaje muy comprensivo y humano y uno que forma una parte natural del escenario feudal. *Romance* es una obra en la que el conflicto de la lujuria y el espíritu del protagonista es elevado a un plano mas universal. Valle-Inclán, por tanto requirió un personaje que fuera mas 'libre' y 'poco complicado'. La creación misteriosa y satánica de Fuso Negro es concebida en una escala mas absoluta (Lyon, 1983: 49)[88].

Don Juan Manuel acaba suplicando que lo dejen morir, y el mendigo le responde con una sarcástica imagen sobre el bien y el mal, el ángel y el demonio, empleando una serie de imágenes nada verosímiles en este mendigo. Al igual que ocurría con don Galán, *Fuso Negro* se permite ciertas confianzas con el Caballero, y le puede decir sin ningún tipo de reparo que

[88] La traducción es mía.

doña María hubo de acostarse con el *demonio Mayor* para poder tener esos hijos, si bien luego intenta arreglarlo recurriendo a toda una serie de historias disparatadas:

> … El Demonio mayor anda por las ferias y las vendimias, y las procesiones, con la apariencia de una moza garrida, tentando a los hombres. Frailes y vinculeros son los más tentados (…) Con la misma apariencia del marido se presenta a la mujer y se acuesta con ella (…) Al señor mayorazgo gustábanle las mozas, y por aquel gusto el Diablo hacíale cabrón y se acostaba con Dama María (*RL,* III, 4).

Fuso Negro es ahora la voz de la conciencia del Caballero, y al igual que Piedradetoque en *A vuestro gusto,* para decir las verdades se sirve de su locura, que muestra en su "mirada adusta y obstinada". Fuso Negro y su amo esperan la llegada de la muerte, y esta tragedia es expresada por el loco con "la voz estridente de la conciencia de don Juan Manuel" (González López, 1967: 88). Ambos personajes parecen así uno solo, y a su vez se fusionan con la Naturaleza: el mendigo comparte un mendrugo de pan con su amo y el ruido al masticar no se sabe si viene del mar o del propio personaje. La simbiosis entre el sonido del pan y la violencia del mar refleja la fiereza de este sufrimiento por el hambre pero también por la locura y los remordimientos:

> EL CABALLERO: ¿Tienes hambre, hermano Fuso Negro?
> FUSO NEGRO: Los vinculeros y los abades siéntanse a una mesa con siete manteles, y llenan la andorga de pan trigo y chicharrones. Luego a dormir y que amanezca. ¡Jureles asados!... ¡Sartenes sin rabos!... ¡Una vieja con los ojos encarnados!... El loco tiene siempre hambre!...
> EL CABALLERO: ¡La furia de tus dientes me desvela!
> FUSO NEGRO: ¡Es duro como un hueso este rebojo!
> EL CABALLERO: ¡Yo hace dos días que no como, y toda el hambre dormida se despierta oyéndote roer!...
> FUSO NEGRO: ¡Parezco un can!
> EL CABALLERO: ¿Es el mar o son tus dientes en el mendrugo?
> FUSO NEGRO: ¡Cómo broa el mar!
> EL CABALLERO: ¡No sé si el mar, si tus dientes, hacen ese gran ruido que no me deja descansar y se agranda dentro de mí?
> FUSO NEGRO: ¡Es la voz de la cueva! (*RL,* III, 4)

La Naturaleza es entonces un elemento dramático que origina la acción, y los personajes son parte inseparable de ese paisaje de fuertes tormentas y mares embravecidos, muestra de la presencia de Shakespeare en *Romance de lobos*, donde el despojado don Juan Manuel se ve obligado a compartir un mendrugo de pan con Fuso Negro que a su vez se ha permitido descubrir la naturaleza humana de este Mayorazgo. En este sentido, las palabras de Salvador Oliva sobre "Poor Tom" bien se podrían aplicar a Fuso Negro:

> El pobre Tom le sirve de espejo en su nueva naturaleza, y la locura le permite descubrir la hipocresía del mundo y entrar en contacto con toda la bondad y la maldad de la naturaleza humana (Oliva, 2001: 150).

2.5. *El Embrujado* y el mundo de las apariciones.

Se puede encontrar muchas las relaciones entre *Macbeth* y *El Embrujado* a pesar de tratar temas totalmente diferentes: la obra de Shakespeare refleja la lucha por el poder de Macbeth que condicionado por su mujer asesina al rey y a partir de ahí comete una sangría con el resto de los personajes. El *Embrujado* se desarrolla en una aldea donde apenas ocurre nada, pero donde también hay muertes, asesinatos y mucha crueldad. Con diferentes temas, ambos dramaturgos lograrán reflejar las pasiones humanas en ambientes totalmente diferentes pero en un espacio mítico, la *Escocia* de Shakespeare y la *Galicia* de Valle-Inclán, idóneo para afloren las pasiones humanas.

El Embrujado se divide en tres jornadas: *Geórgicas*, con la que Valle-Inclán toma el título de la obra de Virgilio cuyo tema es la vida campesina al modelo clásico, si bien ambientada en un espacio gallego[89], *Ánima en pena,* en el que el ánima de don Miguelito se le aparece a *Anxelo* atormentándolo por el crimen cometido, y *Cautiverio* con el que se alude al embrujo y dependencia sufrido por *Anxelo* bajo el poder de la bruja. La acción de *El Embrujado* comienza en la casa de don Pedro Bolaño, adonde se acerca el Ciego de Gondar cantando unas coplas sobre las riquezas que posee aquel rico labrador y su deseo, tras la muerte de su único hijo, de poder cuidar del niño que cree su nieto y cuya madre es Rosa La Galana. Al parecer, quien envía a este ciego es doña Isolda y su hija Isoldina, familiares de don Pedro que quieren desprestigiar a la bruja y quedarse así con la herencia. Es por lo tanto una lucha entre dos bandos: la bruja Rosa por un bando y los familiares (Isolda e Isoldina) por otro. Desde el comienzo se busca hacer dudar al viejo labrador sobre la paternidad del niño que tiene a su cuidado, sin importarle a nadie la reciente muerte del único hijo de Pedro Bolaño ni las

[89] La recreación de la mitología popular gallega es imprescindible para entender esta obra como han observado numerosos críticos (González López, 1967: 144; Lavaud: 1992, 412; Suárez Díez, 2009).

enormes ilusiones que tenía puesto en este pequeño. Los antecedentes son vitales para comprender la obra ya que se sabe que la campesina *Rosa La Galana* había tenido una relación con don Miguelito, hijo del rico labrador, y ahora intenta chantajear a don Pedro, haciéndolo creer que es de su sangre. A su vez, esta sensual mujer tiene embrujado a un campesino llamado *Anxelo,* el verdadero padre y a quien se le aparece el ánima de don Miguelito, hijo asesinado de don Pedro.

Aspectos del mundo mágico o sobrenatural se puede encontrar continuamente en las obras de Shakespeare: los presagios son continuos en obras como *Ricardo III* y *Julio César*[90], en la que también abundan las premoniciones[91], así como apariciones y embrujados en *Hamlet* o *Macbeth,* donde las brujas son las que condicionan la trama con su aparición al comienzo de la obra, a la vez que el comportamiento de los personajes.

Las referencias a las brujas son muy frecuentes en *Las Comedias bárbaras,* pues con ese apelativo insulta don Juan Manuel a sus criadas, o es como califican a la Pichona por echar las cartas, pero también condicionará la trama y los personajes en *Romance de lobos.*

En cuanto a la visiones en el teatro de Shakespeare, éstas suelen producir horror de quien la ve. Sirva como ejemplo las apariciones en *Julio César*:

> *Entra la sombra de César.*
> BRUTO: ¡Que mal arde esta vela!... ¡Ah!... ¿Quien viene?¡Pienso que es la debilidad de mis ojos la que transforma esa monstruosa aparición!... ¡Se me

[90] Véanse estas palabras de Hastings en Ricardo III: "... he sido demasiado torpe para no prever esto! Stanley soñó que un jabalí le arrebataba su yelmo, y yo me burlé de él, desdeñando huir. ¡Tres veces tropezó con su caparazón mi caballo, y se encabrito al ver la torre...!" (*Ricardo III, ed. cit.,* p. 1041). Más tarde, tras ser asesinado Hasting éste se le aparecerá a Ricardo III en forma de *espectro:* "¡Sanguinario y criminal! ¡Despierta del crimen y termina tus días en batalla sangrienta!¡Así desespérate y muere!..." (p. 1064). O este diálogo en *Julio César:* "César: ¿Quién es este hombre?. Bruto: Un adivino, que os ruega que os guardéis de los idus de marzo. César: Traedle ante mi, que le vea la cara" (*Julio César*, I, 2).

[91] El mundo de los sueños y premoniciones aparece con frecuencia en Shakespeare, valga como ejemplo *Julio César*, en el que el Cesar hace la siguiente reflexión "... Anoche soñó que había visto mi estatua, de la cual, como de una fuente de cien aberturas, manaba un raudal de pura sangre" (*Julio César*, II, 2). Y más adelante comenta Cina: "Esta noche he soñado que estaba en un festín con César, y siniestros presagios obsesionaban mi imaginación. No tengo deseo de salir de casa, y, sin embargo, un algo desconocido me impulsa" (*Julio César*, IV, 3).

> acerca!... ¿Eres algo? ¿Eres algún dios, ángel o demonio, que haces que se hiele mi sangre y se me ericen los cabellos?¡Dime qué eres!
>
> SOMBRA: ¡Tu espíritu malo, Bruto! (*Julio César*, IV, 3).

El horror de este tipo de apariciones se vuelve a vivir por los soldados que ven al padre de Hamlet, que Horacio la siente como real:

> Dos noches seguidas, hallándose de guardia estos caballeros, Marcelo y Bernardo, en la quietud sepulcral de la medianoche, tuvieron este encuentro. Una figura idéntica a vuestro padre, perfectamente armada de punta en blanco, se les puso delante, y con andar solemne pasó con lentitud y majestuosidad por su lado. Tres veces la han visto desfilar ante sus ojos, atónitos y sobrecogidos de terror... (*Hamlet*, I, 2).

Las *almas en pena* que en Valle-Inclán representan a los muertos cuyas almas vagan durante un tiempo indefinido, cumplen al igual que Shakespeare, con objetivo de salvarse:

> SOMBRA: Yo soy el alma de tu padre, condenada por cierto tiempo a andar errante de noche y a alimentar el fuego durante el día, hasta que estén extinguidos y expurgados los torpes crímenes que en vida cometí (*Hamlet*, I, 5).

En *El Embrujado* de Valle-Inclán, la presencia del *ánima en pena* es algo real que Anxelo siente, oye y ve, e incluso habla con ella, condicionando la vida de *Anxelo* que se sentirá atormentado por esta visión cuya función es que *descargue su conciencia* (*E,* II,). Por su parte *Mauriña* incita al pobre campesino a volver con La Galana, con el fin de sacar provecho de la herencia indiferente al sufrimiento de Anxelo amenazándolo que acabará "en una cueva de galera por ese entresoñar y ese devanar de los meollos" (*E*, II). Dada la importancia de esta visión como muestra del subconsciente del protagonista y como reflejo de sus remordimientos, se hace necesario que tal horror sea representado. Esturo Velarde hace el siguiente comentario sobre cómo llevar a escena estas apariciones en el teatro de Valle-Inclán:

> Esta visión del horror que produce la aparición de un muerto asesinado a su asesino no es la primera vez que aparece en *El embrujado*, puesto que la utiliza Valle-Inclán con anterioridad (...) La aparición de los muertos, a sus amigos o enemigos, es una de las tradiciones legendarias de Galicia; y Valle-

> Inclán introduce este elemento como expresión de horror, de miedo que intimida al propio Anxelo, y que también intimidaría al publico si el director escénico presentara de alguna manera tangible esta aparición en el escenario (Esturo Velarde, 1986: 84).

Al final de la obra, Mauriña consciente de que ella también puede acabar como Anxelo, apura a su marido para que confiese todo y el ánima "vuelva a la huesa" (*E*, III), es decir, al cementerio en donde tiene que estar. Sólo su confesión podrá salvar a ambos labriegos pero, cuando acuden a casa de don Pedro, la Galana los convierte en perros impidiendo así que se liberen de su embrujamiento, y lo que es peor aún, de sus remordimientos, y cualquier atisbo de esperanza, como también ocurrirá con el final de Yerma:

> La muerte de Juan, el marido, a manos de Yerma, es un acto frenético que linda con la locura en un ambiente de oscuras fuerzas desencadenadas. Las últimas palabras son "¡He matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!". Ha cegado, pues, la última y la única fuente de su esperanza: el autor ha querido ese final – mucho más trágico en la medida en que deja de ser lógico (García Lorca, 1981: 354).

2.5.1. Macbeth y Anxelo: el tormento de los remordimientos.

Anxelo, que para algún crítico es el personaje más interesante de la obra (Brooks, 1957: 186), arrastra desde el comienzo un profundo sentimiento de culpa y de miedo hacia Rosa Galáns, mientras que Mauriña intenta convencerlo que permanezca en la casa de la Galana y sacar una buena renta. A pesar de que Anxelo no quiere tener "tratos con esa mala mujer", pues teme caer en sus redes del mal de ojo si ella lo "*mira",* Mauriña intenta convencerlo para que se ponga de parte de la bruja y poder llevarse parte de la hacienda de don Pedro. Ante la negativa del hombre, Mauriña no duda en mostrase cruel y no le deja entrar en casa a sabiendas de que la bruja merodea la casa para llevárselo. Anxelo había pasado un año con aquella bruja, y ahora es un pobre labrador vulnerable y débil en manos de su compañera.

Se puede observar aquí cierta semejanza con la personalidad de Macbeth y la influencia que su mujer y las visiones tienen sobre el personaje. Sobre el personaje de Shakespeare, Salvador Oliva observa cierto carácter que se puede aplicar al de Valle-Inclán :

> No nos podemos imaginar apareciéndose a Ricardo III, Edmundo o Yago, porque éstos son los genios de la voluntad y están muy lejos de estar vacíos por dentro como Macbeth. Los tres están encantados con su maldad; pero Macbeth, no. Éste sufre sabiendo que obra mal y aun así no le queda más remedio que ir obrándolo progresivamente (Oliva, 2001: 157)

También Anxelo es un hombre sin carácter, que sabe impotente ante la manipuladora Rosa Galans y destrozado por los remordimientos de su crimen. Y es precisamente en estos hombres debilitados por una tragedia personal, en donde se asientan este tipo de apariciones como le ocurría a Hamlet*:*

> Al fin y al cabo, Hamlet ha visto el fantasma de su padre y es su aparición la que ha servido de catalizador para su venganza, pero un fantasma es algo muy extraño y difuso y puede ser fruto de nuestra imaginación. Creer en la palabra de un fantasma requiere de una gran fe y sólo una mente preparada puede enfrentarse a lo sobrenatural. Los fantasmas son supuestos espíritus o almas desencarnadas que se manifiestan entre los vivos. La creencia en fantasmas es muy antigua y ya se encuentran referencias en textos sumerios y egipcios. Los fantasmas se conciben muchas veces como almas en pena que se quedan atrapadas entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Seres que se nos aparecen por motivos muy diferentes. Unas veces por venganza, por ira, por pena de no haber hecho algo en vida o por su deseo de volver a ver a sus seres queridos (Castilla Gómez, 2007: 353).

Toda aparición influye en el carácter de quien la ve: en Anxelo primero se produce una parálisis que le impide actuar, que se transforma en una determinación de confesarlo todo a don Pedro para estar en paz con el viejo propietario y consigo mismo. La expresión de ese tormento cabe en la siguiente imagen, tan literaria, como inverosímil en boca de un labrador que se

lamenta agónicamente que su alma se consume "batiéndose como un pájaro cuando lo apretáis en las manos" (*E,* II).

Anxelo parece perder el juicio. Mauriña se comienza a preocupar ante la magnitud de su delirio, y recurre a varios remedios para acabar con el mal de ojo como encender "la cera bendita", o darse golpes contra la piedra de un atrio de una iglesia. El delirio de Anxelo es cada vez mayor: unas veces ve a Mauriña y la Moza del Ciego como dos serpientes, y otras ve sus propias manos "llenas de sangre". Mauriña intenta calmarlo diciéndole que esa sangre es provocada por tanto trabajar, pero a Anxelo no es capaz de sacarse de la cabeza la imagen del hombre asesinado. De nuevo es fácil ver las semejanzas con *Macbeth* en la personalidad de este personaje:

> ANXELO.-Cada nuevo mozo de quien se acompaña la serpiente es para mí un remordimiento, por no poder desengañarle.
> MAURIÑA.-¡Son celos, langrán?
> ANXELO.-Es remordimiento de dejar a un hombre mozo caminar ciego de cara a la horca... El alma del muerto, cuando se me aparece, nada me culpa tanto. ¡Más me culpa por ello que por su sangre derramada! (*E,* II).

Rosa La Galana lo había hechizado para sacarle información sobre los caminos, como hacía con el resto de los vecinos, y el inocente labrador se sabe atrapado en la *rueda* de la bruja, que lo suyo no es una simple superstición que "no lo curan saludadoras, ni las ondas de la mar" (*E,* II) sino el remordimiento por el terrible crimen. Su insistencia a la hora de hablar del espectro de don Miguelito llega a sugestionar a la misma Mauriña que también acaba por reconocer que tuvo esa visión: "¡Juntos la vimos cuando íbamos caminando por una senda!" (*E,* II), y de la misma forma que le había ocurrido a don Juan Manuel con la Santa Compaña o que le ocurrirá a Mari Gaila en *Divinas palabras,* Mauriña se cree arrastrada por *el aire*, uno de los efectos más extendidos de este tipo de creencias.

2.5.2. Rosa la Galana: la ambición desmedida

Al igual que los personajes malvados de Shakespeare como Ricardo III o Yago de *Otelo,* la crueldad de esta mujer parece no tener límites. Ella nunca se rinde y hace sufrir al niño para que el rico labrador acabe cediendo a sus peticiones.

Lady Macbeth incitaba a su marido a cometer asesinatos con el fin de conseguir el poder. Sobre este personaje, Manuel Castilla Gómez comenta lo siguiente:

> Macbeth se nos presenta como un hombre débil que es manipulado por una perversa Lady Macbeth, que lo llevará a su perdición, pereciendo ella también siendo víctima de su propia maldad. Mucho se ha dicho sobre que Lady Macbeth sea uno de los personajes más malvados de la literatura. Un ser despiadado y cruel que no teme nada, que no siente nada, excepto el odio que es un reflejo de su propia perversidad. Es de destacar el proceso de autodestrucción que sufren Macbeth y su esposa, provocados por una mezcla de sentimientos como son la ambición, la culpa, el miedo, etc…, que son el aliento de un fin desgraciado (Castilla Gómez, 2007: 355).

Considerada como el personaje central por parte de la crítica (Cabañas, 1995: 212) es la que pone en marcha la acción dramática. Como ocurrirá con Mari-Gaila, es una mujer que tiene mucho carácter frente a los hombres, a los que manipula sin escrúpulos. La presentación de este personaje en la obra se realiza por medio de lo que dicen los demás: mujer con mala reputación temida por sus malas artes hace que la califiquen con el adjetivo de "renegrida". Se trata de una mujer que atemoriza a todos los vecinos hasta tal punto que los vecinos han de conjurarse cuando la ven aparecer. Al igual que Lady Macbeth le mueve principalmente la codicia, y su obsesión por la venganza[92] hasta el punto de utilizar a su propio hijo para sus objetivos, como bien observa Esturo Velarde:

> La crueldad, por un lado, la genera un sentimiento humano, trágico, el de la venganza despiadada que infiere al mismo una perversidad nueva en la

[92] La venganza es un tema muy recurrente tanto en Shakespeare (*Hamlet*) como en Valle-Inclán. Otro de los personajes obsesionados por la venganza y que la intentan llevar a cabo con gran frialdad es el Abad de *Cara de plata.*

> dramaturgia valleinclanesca (...) Además, la crueldad adquiere un grado más álgido en esta tragedia, porque la mujer que perpetra, utiliza a su propio hijo, como un resorte para sus fines (Esturo Velarde, 1986: 86).

Mujer inteligente, sabe que Don Pedro vive ilusionado con niño y por ello decide chantajearlo. Don Pedro comienza cediendo pero a la avaricia de la Galana no tiene límites, y la mujer acaba actuando por despecho, hasta el punto de buscar la pobreza de don Pedro, amenazándole y mostrando una crueldad y un egoísmo sin límites:

> Los dos principales adversarios humanos, en la medida en que la Galana y don Pedro *son* verdaderamente humanos, aparecen a primera vista como monstruos de egoísmo (Borel, 1966: 564)

Por otra parte, Rosa La Galana tiene muchos aspectos en común con Mari-Gaila o Liberata la molinera, campesinas bellas, sensuales, malvadas y algo alocadas. Mauriña describe como a Rosa la Galana como una de "esas mujeres bribonas que tienen la virazón del viento" *(*E, I)*,* en referencia a su vida amoral, y el Ciego de Gondar destaca de ella su gusto por la comida y la bebida que "puede acabar con los dineros" (*E*, II).

Rosa la Galana tuvo relaciones con Miguelito, con Anxelo, y en el presente con Valerio Pajarito, un hombre de mundo que no es capaz de resistirse a sus artes de persuasión de esta "buena moza". A ello hay que añadir sus poderes brujeriles que hace que atemorice a los vecinos como le ocurrió a Anxelo cuando volvía de la siega, primero apareciéndosele en forma de perro, luego invitándolo a su casa para drogarlo por medio de un bebedizo, y finalmente seduciéndolo. Esta denominada "Circe campesina" (Speratti-Piñeiro, 1988: 123) utiliza todo tipo de técnicas para manipular y hacerse con la voluntad de la gente, ya sea el chantaje ofreciendo dinero o la atracción sexual que ejerce sobre *Valerio El Pajarito*, embrujado por su belleza y forma de moverse.

Sin embargo el principal objetivo de la bruja será la venganza contra don Pedro Bolaño. Para ello idea un plan manipulando a todos aquellos que rodean a Anxelo para que éste no confiese que él es el verdadero padre del niño, pero todo se acaba torciendo y al final convence a Valerio para que mate al rico labrador, pero aquel acaba matando al niño. La venganza "la fuerza motriz que provoca el infanticidio y por consiguiente el horror" (Esturo Velarde, 1986: 75).

Todo temen a esta mujer, el coro de criados e hilanderas sólo hablan cuando la Galana abandonaba la casa de don Pedro, saben que nada va a parar a esta mujer obsesionada por acabar con el rico labrador, pasando a segundo plano su avaricia y de ahí que le exija "a cada hora una nueva cosa" (*E*, III). Para Esturo Velarde es la forma de utilizar a su hijo, tanto cuando estaba vivo como ahora que está muerto, donde se puede apreciar con mayor claridad la crueldad de esta mujer que "adquiere una fuerza que horroriza y que descubre su insensibilidad como ser humano y como madre" (Esturo Velarde, 1986: 75), un ser humano sí, pero con grandes carencias como observa Jean Paul Borel:

> Si Rosa la Galana hubiese amado a su hijo, si Pedro Bolaño hubiese amado a su nieto en lugar de "quererle" para él, si alguien, quien fuese, hubiera sentido un momento de verdadero amor humano, todo hubiese podido salvarse (Borel, 1966: 212).

No hay duda que los poderes de esta bruja, y sus transformaciones, hacen de ella uno de los seres más fantásticos de esta galería de personajes, pero no hay que olvidar su naturaleza humana, su fuerte personalidad, su avaricia, su crueldad, su inteligencia y su astucia. Todo ello hace de esta mujer una gran manipuladora, que junto sus encantos sabe manejar como nadie los miedos y creencias de un pueblo que le proporciona un campo de cultivo excelente para ejercer su poderes brujeriles.

2.6. *Divinas palabras*, la tragedia de las pasiones humanas.

Por su parte, *Divinas palabras* representa un giro en la producción literaria de Valle-Inclán. Esta es la fecha, en que se puede considerar que Valle-Inclán se comprometa más con la realidad (Guerrero Zamora, 1966; Conte, 1966; Bermejo Marcos, 1971), aunque estéticamente su literatura se hace más expresionista y consecuentemente más deformada. En este sentido *Divinas palabras* se asemeja a *Macbeth*, primera obra expresionista en palabras de Harold Bloom:

> Creo que si nos identificamos tanto con Macbeth es porque también nosotros tenemos el sentimiento de que estamos violando nuestra propia naturaleza, como él viola la suya. *Macbeth* es una más de las pasmosas originalidades de Shakespeare, el primer drama expresionista (Bloom, 2002: 622).

Tanto en las tragedias de Shakespeare con en estas obras del ciclo mítico de Valle-Inclán resulta muy difícil identificarse con los personajes entre los que no parece existir la ética o la moral, y que no son enjuiciados, pues lo que buscan ambos dramaturgos es mostrar la esencia del hombre, sus instintos y pasiones. En ambos autores se puede apreciar un compromiso con la realidad humana, a pesar del *distanciamiento*[93] del autor, distanciamiento por otra parte que también está presente en Shakespeare como reconoce Valle-Inclán en una entrevista a Rivas Cherif en *La internacional,* 3 de septiembre de 1920:

> … Molière es admirable, dice Valle-Inclán, ¡Lástima que haya en él siempre algo de dómine, en vez de la olímpica serenidad, el *desapasionamiento* de Shakespeare ante los caracteres de sus farsas (Hormigón, 2007: 56).

En *Divinas palabras,* tragicomedia de aldea, los personajes muestran sus bajos instintos en un mundo de miserias donde sólo los más pícaros salen adelante. Este mundo picaresco, que

[93] Hay que diferenciar aquí ente distanciamiento (divorcio entre autor y personaje pero que implica una pertenencia anterior) y alejamiento (como sería respecto al títere deshumanizado de Zaratrusta, una marioneta inventada). *Vid.* al respecto el estudio de Cardona y Zahareas (1970).

ha sido apuntado por la crítica (Dapena, 1988; Jerez Farrán, 1988; Iglesias Feijoo, 1991b), condicionan a los personajes que ya no aparecerán tan inocentes como en obras anteriores.

La obra comienza en la explanada enfrente de la iglesia de un pueblo, adonde acude un *farandul* que se dirigía con su *coima* y su perro a las ferias de Viana. Allí se produce el primer choque entre los dos personajes-clave: Don Pedro Gailo, un sacristán de aldea y Séptimo Miau, un feriante. Ambos personajes simbolizan mundos contrapuestos que se contraponen a lo largo de la obra: el mundo sedentario y el mundo errante. El primero representa el conservadurismo de un pueblo rural, el segundo es la libertad de quien vive en los caminos. Más adelante un suceso marca el transcurso de la obra: la muerte de la mendiga Juana la Reina, hermana del sacristán que deja como única herencia un carretón con su hijo Laureano. Ello será una fuente de conflicto entre los familiares, concretamente entre Marica del Reino y Mari-Gaila, que luchan por hacerse con el carretón como medio para pedir limosna. De por medio Rosa la Tatula hace de alcahueta con el objetivo de que se encuentren la mujer del sacristán con el feriante. Al final de la obra, Mari-Gaila es descubierta en acto de adulterio con Séptimo, y los vecinos, enfervorizados, llevan a la mujer, expuesta desnuda en un carro, a la iglesia donde se halla su marido, el sacristán, que recita las *divinas palabras* en latín, calmando así a los violentos vecinos.

A partir de aquí se puede observar una serie de personajes con gran carga simbólica y que, siguiendo a Umpierre (1971)[94], protagonizan la obra: Pedro Gailo, Mari Gaila, Séptimo

[94] Para Umpierre (1971), Pedro Gailo es el representante de la sociedad *cerrada* bergsoniana, de carácter conservador y autoritario, y cuya moral y religión son también *cerradas*. En estas sociedades el ciudadano está cohibido y son las convenciones y el conformismos quienes dictan la forma de actuar. Por otra parte, Séptimo Miau es un personaje luciferino e intelectual, cuya relación física y sexual con Mari-Gaila se alude por medio de la mitología; Mari Gaila simbolizaría el instinto dionisíaco puro; y Laureano, el personaje más singular de la obra y pieza-eje pues todos los que giran alrededor de él.
Entre los personajes secundarios, estarían Simoniña, con función de contraste frente a su hermosa madre; Rosa la Tatula, mendiga que pertenece al antiguo linaje literaria de las viejas recaderas y alcahuetas; Miguelón el Padronés, diablillo menor; y Marica del Reino y Benita del Reino, representantes de la moral de la sociedad española: la primera antepone el orgullo y el egoísmo a cualquier sentimiento, y la segunda, menos maligna, es un tipo social común.

Miau y el niño hidrocéfalo, a los que haría que añadir otros como Rosa la Tatula, cuya inteligencia y egoísmo hacen de ella un importante personaje secundario. Sin embargo son dos los personajes que rompen con el arquetipo al que pertenecen los que podrían entrar en la lista de esos personajes vistos "en pie" por su autor: el Ciego de Gondar cuya personalidad de "hombre lujurioso, sagaz y avispado" (Salper, 1988: 185) recuerda al Falstaff de Shakespeare, Pedro Gailo, un sacristán de aldea, hombre recto y seguro que, como le ocurría a Otelo, se derrumba tras el adulterio de su mujer transformándose en un personaje cruel y violento, y Mari Gaila, una mujer que presenta dos caras: la mujer vitalista y sensual que recorre las ferias en busca de nuevos mundos y la oscura y egoísta mujer del sacristán.

2.6.1. *El Ciego de Gondar*, el gran enredador.

El Ciego de Gondar es uno de los personajes con más protagonismo en el teatro de Valle-Inclán, apareciendo en "A media noche", *Sonata de primavera, Flor de santidad* o *El marqué de Bradomín* y reapareciendo en *Romance de lobos, El embrujado* y *Divinas palabras.*

En *El embrujado* es uno de los protagonistas haciendo de unión entre los distintos grupos de campesinos y mendigos, constantemente en movimiento y deambulando de pueblo en pueblo cantando coplas. Su inteligencia y su percepción de la vida hace de este personaje un ser inteligente y misterioso que se asemeja a Fuso Negro y que "ve claramente" (Salper, 1988: 188).

En *Divinas palabras* se complementa la personalidad con su dotes para la agudeza y la labia así como sus artes de seducción, y su posición de marginado social que nada tiene que perder:

> Su cinismo es aquél propio de un tullido que, como el primer amo de Lazarillo, ha debido agudizar su ingenio a fin de sobrevivir. Su actitud es asimismo el resultado de ciertas condiciones sociales: forzado a recurrir a la

> trampa y el engaño para suplir sus necesidades más elementales, el Ciego de Gondar se hace cínico y escéptico (Salper, 1988: 189).

Su última intervención será en *Cara de plata* como ciego de ferias pero que representa mucho más que un simple personaje tradicional, y es sin duda el jefe de ese inframundo de mendigos, combinando su figura tradicional del cantor del romance con otra intuitiva, "capaz de percibir más allá de las falsas apariencias hasta alcanzar una comprensión más profunda de los seres humanos y la sociedad" (Salper, 1988: 191).

Personaje del mundo errante que vive el presente, con cierto aire entre filósofo y sarcástico, coincide con la imagen que *Falstaff* da en una versión realizada por el director y autor Andrés Lima en el 2011 sobre este personaje que aparece en *Ricardo II, Enrique V, Las alegres comadres de Windsor* y sobre todo en las dos partes de *Enrique IV*:

> ¿Y dónde están ahora los Falstaff?. Lima entiende que en parte son esos seres marginales que vemos en plazas, como la de Lavapiés, donde se representa el montaje, tapados con cartones y bebiendo vino en *tetrabricks:* "Pero si estuviéramos en otra época diría que está emparentado con la bohemia, es un filósofo callejero, como lo fue tiempo atrás Max Estrella, Sócrates o Montaigne", y añade, pero también es una especie de bufón (Torres, 2011).

Este carácter de hombre despreocupado y vividor que apunta Lima también se da en el Ciego de Gondar, incluso se puede ver en él otros rasgos como el dominio del lenguaje, el ansia de libertad, el placer de vivir, o el ingenio para el engaño. Harold Bloom destaca en Falstaff su carácter humano, a pesar de que la crítica vean en él un personaje exclusivamente literario:

> Aunque la mayoría de los estudiosos de Shakespeare en el mundo académico anglófono se niegan a enfrentarse al hecho de que Shakespeare puebla un mundo, ése sigue siendo su atractivo para casi todos los que asisten a las representaciones de las obras o siguen leyéndolas. Y aunque es verdad que las personas de Shakespeare son sólo imágenes o complejas metáforas, el placer que sacamos de Shakespeare proviene primariamente de la ilusión convincente de que esas sombras las arrojan una entidades sustantivas como nosotros mismos (Bloom, 2002: 342).

En *Romance de lobos* aparecía en la última escena de la Jornada I acompañando al Caballero junto con otros mendigos a casa de doña María. Los comentarios de sus compañeros ya dejan ver a un hombre con muchas artes para el engaño (*RL,* I, 6). Siempre con su zanfona y un lazarillo, recuerda al ciego de las romerías tan característico del rural gallego. En su conversación con la vieja Andreíña se aprecia la picaresca de este viejo mendigo y su ingenio para engatusar a las gentes. Su lenguaje sutil le permite sacar información a los demás personajes :

> *La vieja criada llega adonde el ciego, y aparta con su diestra de bruja al lazarillo,* empujándole *hacia el hogar donde se agrupa la hueste mendicante. El Ciego de Gondar y la vieja se enredan en una plática que comienza en alta voz y acaba en susurro de secreto.*
> EL CIEGO DE GONDAR: Bien de mi corazón, allega si quieres, y si non non, que por el mundo sobran mujeres.
> ANDREÍÑA: ¡Valiente prosero!
> EL CIEGO DE GONDAR: Allega tu pico, paloma real, allega tu pico, que no soy gavilán.
> ANDREÍÑA: Acaba de una vez, que se me va la lumbre.
> EL CIEGO DE GONDAR: Hermana Rebola, sopla en el lar. Nos, tras de la puerta, hemos de amasar, meter y sacar y dar de barriga. No riades, rapaces, que no hay picardía.
> *Celebran los mendigos aquellas clásicas burlas, y en tanto las glosan, la criada y el ciego hablan bajando la voz.*
> ANDREÍÑA: ¿Qué hay?
> EL CIEGO DE GONDAR: Agora verás. Topábame sentado al abrigo de la capilla, en la misma puerta, y oigo golpes por la banda de dentro, respondo batiendo con el zueco, y escucho la voz de Don Farruquiño.
> ANDREÍÑA: ¿Tú dices verdad? (RL, II, 3).

Una vez que este gran embaucador consigue lo que quiere, se traslada a otras conversaciones gracias a la información que siempre interesa a las demás gentes, a la vez que se divierte dando rienda suelta a sus malicias. Así en la siguiente obra, *El Embrujado,* el viejo ciego sigue mostrando su astucia y dominio del lenguaje, si bien su función de intermediario buscando y trasladando información de unos a otros hace que se agudice su ingenio para enredar a los vecinos y sacar provecho de cada situación. Cobarde y mentiroso, ante la presión

de don Pedro Bolaño que quiere saber el autor de las coplas, y amedrentado por la bruja Galana como el resto de los vecinos, pero que sabe salir airoso de cada situación y buscar siempre cómo disfrutar de cada momento.

En *El Embrujado,* el Ciego ha sido enviado por Isoldina para que cante una coplas que haga dudar a Pedro Bolaño sobre la legitimidad de su nieto. Enseguida hace reír a las hilanderas con su facilidad de palabra, y responde a las burlas de éstas, pero éstas conocen la astucia de este viejo que siempre esconde algo, en este caso las coplas que le ha mandado cantar Isoldina, con el objetivo de crear desconfianzas en don Pedro. El Ciego no dice quien le dicta *las prosas* pues sabe que guardar los secretos es lo que le da de comer y sólo, cuando ve que don Pedro se derrumba, comienza a confesar, en un lenguaje sutil poco verosímil en este mendigo:

> EL CIEGO: ¡Señor Don Pedro, para qué decirle aquello que sobradamente sabe!
> DON PEDRO: Dilo!
> EL CIEGO: ¡Fue Caín contra Abel! El otro pobre no fue nunca contra su hermano.
> DON PEDRO: ¡Dilo!
> EL CIEGO: En una rama está retorcida la serpiente. La piedra de una centella le aplaste la cabeza. ¡Espantarla con la higa, el amo y los criados de esta casa! ¡Espantarla con la higa! ¡Salte de aquí, Demonio Cabrón! ¡Deja tu puesto a la paloma blanca que viene por el camino para posarse entre nos! ¡En el pico, pintado de rosa, trae un ramo de oliva!
> LA NAVORA: ¡Qué agudo! ¡Cómo adivinó que llegaba Doña Isoldina! (*E,* I).

El uso del símbolo de la paloma en referencia a Isoldina anuncia la aparición de la joven y a la vez confiesa el nombre de quien arguye la trama. Al ciego no le queda otra que pasarse por loco, pero no engaña a don Pedro con su sobreactuación, así que este cobarde Ciego acaba acusando a Isoldina que le había hecho el encargo de cantar las coplas. Por otra parte acude a la Galana para prevenirla que tenga cuidado con Isoldina. El viejo Electus no está por tanto en

consonancia con nadie y sus malas artes de "gran enredador" (*E,* I) son conocidas por todos los vecinos por su facilitad de palabra, y sus reflexiones sobre la vida de los mendigos:

> Quien todos los días halla que comer en la cocina de un amo, no sabe lo que son trabajos. ¡Eso solamente lo sabe la criatura que está tullida de las piernas o manca de los brazos (…) El pobre de pedir nunca ve cosa ninguna. No sabe ni de asesinos ni de ladrones. Para llenar las alforjas hay que ser callado como la tierra. Los pecados de un pobre de pedir no son como los de un rico caballero. El pobre de pedir puede hacer muchas cosas malas sin condenar su alma (...) Al verdadero pobre de pedir hay que enterrarlo de limosnas, y como pasa tantos trabajos, aun cuando haga alguna cosa mala, no se condena como los ricos. ¿Sabéis vosotros quién está más a pique de condenarse? ¡El rey! (*E,* I).

Al igual que Falstaff con Shakespeare, el Ciego de Gondar sirve de portador la de forma de pensar de Valle-Inclán, tanto en lo que se refiere al dominio del lenguaje como a su ideal de sociedad que se aproxima a una visión aristocrática en defensa de la práctica de la caridad y predica los principios cristianos como hacía el *Pobre de San Lázaro* en las *Comedias bárbaras.* En este sentido Harold Bloom comentaba sobre Shakespeare:

> La personalidad de Shakespeare sigue siendo un enigma: algunos contemporáneos los consideraron caluroso y abierto, aunque un poco despiadado en sus tratos financieros. Otros, sin embargo, lo encontraban esquivo, incluso un poco frío. Tal vez pasó de una clase de persona a otra en el cuarto de siglo de su carrera. Shakespeare sin duda nunca hizo el papel de Falstaff en el escenario, como tampoco el de Hamlet. Tal vez hizo el del rey Enrique IV, o el de uno de los viejos rebeldes. Pero la plena exuberancia de su lenguaje, su personalidad festiva, está tan presente en la prosa de Falstaff como en el verso de Hamlet. Si uno ama el lenguaje, ama a Falstaff, y Shakespeare palpablemente amaba el lenguaje (Bloom, 2002: 351).

El Ciego de Gondar sabe cuando tiene que estar callado y cuando sus ganas de juerga le permite "publicar las nuevas por los caminos" (*E*, I). No hay personaje como él que se sepa ajustar a todo tipo de situaciones, y a disfrutar de la vida, filosofía que intenta explicar al pobre Anxelo para que se deje de moralinas y se aproveche de su situación con la Galana o acuda a los molinos a divertirse con las *mozas.* Al final de la obra, tras prevenir a la Galana sobre

Isoldina acude a casa de don Pedro para anunciarle la muerte del niño con la única petición de que "no descubran al Ciego" .

Menos protagonismo tendrá este *Ciego* en la siguiente obra, *Divinas palabras,* donde una sociedad ahora más cruel hará de él un hombre menos inocente si cabe, y a la vez más inclinado a los placeres de la vida. En el siguiente diálogo con Mari-Gaila se puede apreciar el ingenio de este viejo para engatusar a la sensual campesina:

> EL CIEGO DE GONDAR: Se busca una buena compañía, y se hace el camino por jornadas. Para sacar del carretón su por qué, las ferias de la montaña. Esas son ferias de mucho bien de Dios.
> MARI-GAILA: Adonde este año no falto es a San Campio de la Arnoya.
> EL CIEGO DE GONDAR: Y verás tu provecho, si te pones en un acuerdo conmigo.
> MARI-GAILA: De acuerdo ya estamos, salvo que tú llamas acuerdo al dormir juntos, y eso de mí no lo esperes.
> LA TATULA: ¡Amén de Dios, si el pecado no puede con vosotros!
> MARI-GAILA: Con mi carne de rosas, que este cativo ya me está palpando. ¡Aparta la mano, centellón!
> EL CIEGO DE GONDAR: ¡No escapes, Mari-Gaila!
> MARI-GAILA: Cachea si tienes un mixto.
> EL CIEGO DE GONDAR: ¿Quieres hacerte la calderada?
> MARI-GAILA: ¡Mucho penetras!
> EL CIEGO DE GONDAR
> Me llegaron vientos de sardinas. ¿Y si juntáramos el compango, Mari-Gaila?
> MARI-GAILA: De mi banda, solamente puedo poner cuatro arenques que me dieron en una puerta. Es comida que reclama bebida.
> EL CIEGO DE GONDAR: Tiéntame las alforjas, que algo bueno viene en ellas (*DDPP,* I, 2).

El lenguaje simbólico con referencias a la sardinas o el juego de palabras como el de las *alforjas* está lleno de connotaciones eróticas que muestran la personalidad más ingeniosa pero también más lascivia de este viejo que se atreve a proponerle a la mujer que se vaya con él a correr ferias. Una evolución respecto a *El embrujado* que Greenfield describe con las siguientes palabras:

> El ciego Electus ha cambiado algo desde que apareció en las obras gallegas tempranas, y se comienza a parecer más al ciego lascivo de *Divinas*

> *palabras*. Ya no está dotado del agudo pero inofensivo ingenio que manifestó en *El Marqués de Bradomín* y *Águila de Blasón*, ni tampoco nos trae como antes recuerdos de juglares medievales (Greenfield, 1972: 138).

Su risa se ha vuelto ahora *socarrona* y su astucia le permite librarse de la Guardia civil que vienen buscando a Séptimo. Junto el Padronés sabe de los secretos que se tiene entre manos el feriante pero no suelta prenda, guardando la valiosa información para cuando le haga falta. Siempre rodeado de feriantes y de mozas, con una taza de vino entre las manos y con su risa *jocunda,* invita a Mari-Gaila a echar un trago para aprovecharse de ella:

> EL CIEGO DE GONDAR: ¿Quieres catar ahora un blanco que hay de Amandi? ¡Sabe a fresas!
> MARI-GAILA: ¡Buena vida te das!
> EL CIEGO DE GONDAR: Si quieres catarlo, entra.
> MARI-GAILA: ¿Y si da en mareárseme la chola?
> EL CIEGO DE GONDAR: Nos subimos a dormir al sobrado.
> MARI-GAILA: ¡Condenada tema! ¿Cómo estás tú sin una buena rapaza?
> EL CIEGO DE GONDAR: Las rapazas solamente valen para sí. Un ciego requiere mujer lograda.
> EL COMPADRE MIAU: ¡Más parece al contrario! Como no ve, no puede apreciar hermosura, y cuando palpe, querrá encontrar las mollas prietas.
> EL CIEGO DE GONDAR: ¿Tú cómo las tienes, Mari-Gaila? (*DDPP,* II, 3).

Es la última intervención de este ciego de romerías, en el que Valle-Inclán ha sabido captar su personalidad astuta, mundana y extrovertida que no le impide disfrutar como nadie de este mundo cruel y egoísta que es la aldea de *Divinas palabras.*

2.6.2. Pedro Gailo, el sacristán cornudo.

Hay quien observa en este sacristán ciertos parecidos con personajes históricos de la época (Bermejo Marcos, 1971: 158), otros críticos resaltan su carácter simbólico, representante de las sociedades *cerradas* bergsonianas y de los valores cristianos (Umpierre, 1971); para John Crispin Pedro Gailo es un personaje ridículo próximo al esperpento (Crispin, 1988: 189-201) como se muestra en su continuo gesto melodramático al abrir los brazos. Por su parte,

Greenfield lo describe como "una mezcla de lo humano y lo fantochesco" si bien, añade, este personaje le interesa más a Valle-Inclán "como hombre que como fantoche" (Greenfield, 1990: 156). Para este crítico el personaje evoca poca compasión en el espectador cuando es el hazmerreír del pueblo, o cuando desempeña sus funciones eclesiásticas y sobre todo cuando trata el tema de la honra.

En el prólogo de *Los cuernos de Don Friolera* (1921), Valle-Inclán comentaba la combinación entre lo trágico y lo grotesco como una consecuencia del distanciamiento afectivo hacia sus personajes, que se acercaba más a muñecos que a hombres:

> El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: se desdobla en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica (*Los cuernos de don Friolera,* prólogo).

Con *Divinas palabras,* Valle-Inclán trata el tema de los celos de la misma forma que hará con sus esperpentos, desde una perspectiva burlesca y deformada que no pretende reforzar el conflicto dramático como lo hará Shakespeare, pero tampoco puede ocultar la tragedia que encierra en este personaje. Desde las primeras escenas de la obra, Pedro Gailo se nos muestra como un hombre amedrentado y descuidado, un pobre hombre, cuya única labor parece ser ayudar a los preparativos de bodas, entierros y bautizos, o limpiar la iglesia. Su sotana fúnebre y su gesto huraño van acorde a su forma de hablar, utilizando "oraciones deshilvanadas" y mostrándose continuamente vanidoso antes sus vecinos a los que califica de "torcida gente" (*DDPP,* I, 1) como es el caso del feriante *Lucero.* Este feriante será quien cometa adulterio con su mujer, un hombre opuesto al sacristán, en cuanto que es un hombre de mundo pero que también tiene algo de filósofo.

Frente al Otelo de Shakespeare Pedro Gailo es un ser acobardado concretamente frente a las mujeres que incluso llegan a desquiciarlo hasta estar a punto de cometer un crimen. Estas dos mujeres son su hermana y su esposa que enseguida se enzarzan en una lucha encarnizada por conseguir el carretón del niño. Su mujer lo llama *bragazas* y su hermana le reprocha la pasividad ante las burlas de todo el pueblo. La presión de ambas mujeres va rompiendo el equilibrio emocional de este sacristán que se sabe pusilánime. Su mujer tiene mucho más carácter y su hermana es más inteligente. Pedro Gailo acaba desquiciado huyendo por el camino de aldea como un muñeco de "brazos negros, largos y flacos" (*DDPP,* II, 4) que clama venganza a su deshonra. En la escena sexta de la Jornada II, el sacristán vuelve a su casa, se emborracha y maldice a su mujer que no está en casa y en su delirio descargar la ira contra su propia hija a la que amenaza, maltrata y, al final, pretende violar. Se cree poseído por el demonio hasta que todo vuelve a su cauce cuando aparece su mujer a quien no se atreve a reprocharle nada.

En la primera escena de la J. III el sacristán se ve superado por la situación y le confiesa a la Tatula que se siente hechizado por su mujer. Esta relación se escenifica con otra que María-Gaila recuerda a la bruja Galana cuando hechizaba a los hombres:

> MARI-GAILA: Bebe en mi copa.
> PEDRO GAILO: Quería descargar mi conciencia.
> MARI-GAILA: ¿Me haces ese feo?
> PEDRO GAILO: ¡Tengo sobre mi alma una negra culpa!
> MARI-GAILA: Bebe, que yo te lo ofrezco
> PEDRO GAILO: Mi alma no te pertenece (*DDPP,* III, 1).

También Otelo cree que ha sido *hechizado* (*Otelo, V,* 2). Y la tortura que está sufriendo Pedro Gailo es la misma que la que sufre *Otelo* que acaba pegando y matando a su mujer, tras el tremendo suplicio que le ha hecho pasar el malvado Yago. Aquí la instigadora es Marica del Reino quien manipula a su hermano hasta el punto de hacerle prometer que se suicidaría, como

haría el protagonista de la obra de Shakespeare y como acabaría intentándolo Pedro Gailo. Por otra parte tanto en el sacristán de Valle-Inclán como el moro de Sahkespeares, la vanidad es el reflejo del miedo a las mujeres:

> Otelo es la más hiriente representación shakesperiana de la vanidad y el miedo masculinos ante la sexualidad femenina, y por ende de la ecuación masculina que hace del miedo a los cuernos y del miedo a la oralidad una misma amenaza (Bloom, 2002: 528)

Al igual que Otelo, tampoco Pedro-Gailo mostraba el menor interés por su mujer hasta que esta se va de feria en feria. En el caso de Shakespeare Harold Bloom añade lo siguiente:

> ... nada de lo que dice el capitán general moro refleja un auténtico deseo hacia Desdémona. Esto ayuda indudablemente a explicar su rabia asesina, una vez que Yago lo ha empujado a los celos... (Bloom, 2002: 537, 538).

Pedro Gailo está cerca del esperpento, pero aún no ha llegado a él. Sin embargo don Friolera sí que es un pelele, un ser *minúsculo* si bien no se puede comparar con la grandeza de Otelo, com reconoce el propio Valle-Inclán:

> —... La vida, sus hechos, sus tristezas; sus amores, es siempre la misma, fatalmente..., lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes, esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Antes, el Destino cargaba sobre los hombros —altivez y dolor— de Edipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, su grandeza, su dolor... Pero los hombros que lo sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. En *Los cuernos de don Friolera*, el dolor de éste es el mismo de Otelo y, sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en *Luces de Bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella... (Montero Alonso, 1925: 6,7) [Anexo II].

Y es precisamente en esta visión que tiene el autor respecto al personaje en donde radica la principal diferencia con Shakespeare pues, según el propio Valle, los celos de Otelo son muy

humanos, mientras que la tragedia de don Friolera se difumina en una mirada "fría y antipática" (Senabre, 1990: 122, 123)[95] de su autor. Greelfield explica así la parodia:

> Don Friolera es el moro de Venecia llevado a pasearse en el callejón del Gato, no por Valle-Inclán sino por la tradición literaria de España, la que ha preferido, según el mismo don Ramón, la fría y antipática crueldad de un pundonor dogmático a la ciega grandeza de las fuerzas naturales con la que Shakespeare pinta la violencia de Otelo y los celos (Greenfield, 1990: 219).

Efectivamente, los celos de Otelo son producto de la desconfianza provocada por las manipualciones del malvado Yago que le hace pensar que su mujer es infiel. En *Divinas palabras* la infidelidad ocurre de verdad y el sacristán no está enamorado en absoluto de su mujer, pues sólo parace preocuparle los decires de los vecinos. Pero para ambos la traición de sus respectivas mujeres parecen imprevistas, y sobre todo, rompen con sus formas de vida tan bien asentadas. Esto es una muestra más del carácter vanidoso de estos personajes, en el caso del sacristán Pedro Gailo, se puede observar esta prepotencia en la escena tercera de la última Jornada, cuando éste se enfrenta a Séptimo:

> PEDRO GAILO: El demonio se rebeló por querer ver demasiado.
> SÉPTIMO MIAU: El Demonio se rebeló por querer saber.
> PEDRO GAILO: Ver y saber son frutos de la misma rama. El Demonio quiso tener un ojo en cada sin fin, ver el pasado y el no logrado.
> SÉPTIMO MIAU: Pues se salió con la suya.
> PEDRO GAILO: La suya era ser tanto como Dios, y cegó ante la hora que nunca pasa. ¡Con las tres miradas ya era Dios!
> SÉPTIMO MIAU: Tiene usted mucho saber, compadre.
> PEDRO GAILO: Estudio en los libros (*DDPP,* III, 3).

Pedro Gailo antes referente de la moralidad ahora se convierte en el hazmerreír de sus vecinos que llevan a su mujer en un carro expuesta como adúltera, y al igual que Otelo, la única salida al drama es el suicidio. Sin embargo el final va a ser muy diferente. Frente a Otelo que

[95] En el prólogo de *Los cuernos de don Friolera* (1921), Don Estrafalario habla sobre la crueldad de las obras de Shakespeare, de su grandeza unida a las fuerzas naturales frente a la crueldad de la literatura española reflejada en los Autos de Fe y compara a su personaje el Compadre Fidel con el Yago del Otelo shakesperiano. Así mientras los personajes de Shakespeare son del "mismo barro humano", el Bululú de Valle-Inclán se halla por encima de los personajes, en una posición *demiúrgica.*

lleva a cabo su intención Pedro Gailo termina con un tremendo golpe al tirarse del campanario, y apedreado entre risas por un pueblo sin compasión. Otelo terminará sus días obsesionado por su error, por haber caído en la trampa de Yago y sin entender la naturaleza humana de éste. Por su parte el sacristán acabará también obsesionado pero en cuanto su función eclesiástica y en su enemigo Séptimo, símbolo de Satanás. Greenfield lo explica con las siguientes palabras:

> La deshumanización del cura resulata paradójicamente muy humana, pues en la silueta de la enjuta figura eclesiástica está la esencia de su carácter tal como lo concibe el dramaturgo: obsesionado consigo mismo en cuanto sacerdote y obsesionado con su negro enemigo, Satanás (Greenfield, 1900: 179).

Para Pedro Gailo su gran enemigo es en primer lugar Séptimo Miau que le ha llevado ante esa situación, pero ahora son sus propios vecinos sus nuevos enemigos que quieren acaba con él. Del primer enemigo se libró cuando fue descubierto en adulterio, pero el segundo sólo lo consigue cuando dice aquellas mismas palabras en latín. Sin embargo todo ello no ha impedido ver su débil naturaleza y se ha dejado arrastrar por las malas lenguas de la misma forma que Otelo se dejó manipular por el Yago embaucador.

2.6.3. Mari-Gaila, la mujer vitalista.

Mari Gaila, junto a Rosa La Galana son consideradas para gran parte de la crítica como los personajes femeninos mejor caracterizados y que poseen gran individualidad. En este sentido Juan Trouillhet Manso apunta lo siguiente:

> Sin olvidar a sus grandes caracteres femeninos, como son las idealizadas pastoras Ginebra y Adega, la romántica Marquesa Rosalinda, la inquietante Rosa la Galana, la desenfada y andariega Mari Gaila o la enamorada Mari-Justina. Todos estos personajes poseen una fuerte individualidad, que los distingue claramente de los demás (Trouillhet, 2007a: en línea).

Para Gustavo Umpierre esta joven y bella campesina es una mujer vitalista y el único personaje que no sufre la deformación de su autor (Umpierre, 1971: 50); Antón Risco la sitúa

dentro del arquetipo que él denomina *Venus turbulenta* (Risco, 1977: 171)*,* una mujer sensual, malvada pero también símbolo de la mujer luchadora; por su parte John Crispin aunque reoconoce que Mari-Gaila tiene su orgullo y buen aspecto, destaca de ella su libertad e independencia más que su pasión erótica (Crispin, 1988)[96]. Pos último Greenfield mantiene que Valle-Inclán estiliza muchos a sus personajes con breves descripciones cortas y rápidas lo que provoca que se distancie de sus personajes, pero ello no oculta su profundización psicológica:

> La adúltera es, ente otras cosas, pomposa, recatada, biliosa o sensual, según las circunstancias. La esencia de la espontaneidad, cándida y a veces hasta ingenua, es también innatamente sagaz y oportunista, y nunca desperdicia sus palabras o actitudes (....) A la adúltera le falta todo sentido convencional de vergüenza. Para ella la acción más vergonzosa sería no ser fiel a sí misma, suprimir o no reconocer su irresistible y rudo *élan vital.* Es guapa, esbelta y sensual. Sabe muy bien que lo es, se vanagloria de serlo, y en ello se regocija. Ve a Séptimo, se siente atraída por él, y va en su busca sin preocuparla nada las consecuencias (Greenfield, 1990: 154, 155).

Desde su primera aparición, en la escena tercera de la Jornada I, el autor resalta la belleza y vitalidad de *Mari-Gaila, "*blanca y rubia, risueña de ojos, armónica en los ritmos del cuerpo y de la voz*"* (*DDPP,* I, 3) en contraste con el carácter apagado de su hija. Su belleza va parejo a su carácter malévolo y egoísta como se puede ver en el trato que él y los demás personajes le dan al niño hidrocéfalo, más cruel aún que la de *El embrujado*:

> El horror lo motiva la explotación que sufre el niño por su propia madre y la que hacen todos los familiares cuando ésta muere. Esta explotación es mucho más repugnante que la de *El embrujado,* porque a la Galana la motiva una pasión que aunque no la disculpa, no la hace cobarde. Juana la Reina, como todos los personajes de *Divinas palabras*, es un ser miserable (Esturo Velarde, 1986: 135).

[96] Crispin contradice opiniones contrarias como la de David Ling, para quien *Divinas palabras* será el último intento por parte de Valle-Inclán de crear personajes humanos y de exaltar la vitalidad humana, destacando a Mari-Gaila como uno de los personajes más sensuales. Crispin adopta la posición de Risco, Jose G. Escribano y Greenfield para quienes en esta obra predomina lo irónico y el distanciamiento, si bienn para Greenfield este alejamiento de Valle es una ilusión.

En este mundo de miserias Mari-Gaila se entera que Juana la Reina está a punto de morir, su primera reacción será platicar un planto con la finalidad de hacerse con el carretón, pues sabe que "el llanto es un necesario preludio de la lucha por la herencia de la Reina" (Greenfield, 1990: 154). Mari-Gaila sabe engañar y niega que le interesa el *carretón* pues según ella supondría una nueva carga, pero enseguida añade que la familiar "más allegada" (*DDPP,* I, 3).

Conocedora de todos las leyes y normas que rigen esta sociedad rural, al igual que Rosa la Galana en *El embrujado*, Mari-Gaila sabe utilizar las leyes para conseguir sus objetivos y asegura que el carretón le corresponde a ella por ser su marido el hermano varón. Sabe que la lucha para conseguir sus objetivos no será fácil y no duda en enfrentarse con su cuñadas, incluso a llevarse al inocente por delante si hace falta. El primer enfrentamiento con su cuñada será mostrar quien siente más dolor por la pérdida de la cuñada que tenía un hijo que ahora todos quieren. *Mari-Gaila* por medio de un *planto* recuerda a la difunta y dice alegrarse de que deje esta vida de tanto dolor y sufrimiento, pero delante tiene a la hermana del sacristán que no va a consentir que se lleve el carretón tan fácilmente. Al final tiene que intervenir el juez pedáneo, que reparte el uso del carretón a partes iguales, lo que alegra enormemente a la mujer del sacristán, pues podrá andar por la ferias con la excusa de pedir dinero con el carretón. En el fondo Mari-Gaila desea salir de la vida que lleva, casada con un hombre apocado y sintiéndose constantemente vigilada y juzgada por los vecinos de aldea.

La siguiente escena (*DDPP,* II, 2) se desarrolla en el mundo de las ferias. Aquí Mari-Gaila es otra, su carácter "risueño" nada tiene que ver con la mujer de los *plantos.* Ahora luce "los ojos y los labios alegres de malicias", deseosa de saborear ese otro mundo de "cuerpos libres" que forman mendigos y feriantes. Así, poco a poco, se va soltando más ante estos feriantes, primero será con el ciego, con quien cruza diálogos muy picantes enseñando sus

"brazos desnudos y las trenzas recogidas" en un ambiente muy sensual de olores y colores. Es entonces cuando "escucha con un sonrisa quieta" una habanera que asocia con el farandul que aún no conoce pero que lleva "tres noches" soñando con él.

No tardará mucho la mujer del sacristán en hacer todo lo posible para "que la mire el farandul" (*DDPP,* II, 3). Todos alaban sus encantos, sus réplicas y sus ganas de vivir, e incluso hay quien la compara con *Carolina Otero,* personaje real cuyo verdadero nombre era Agustina Otero y que había cambiado la miseria de la aldea por la fama y riqueza de París. Un personaje real del que según Paz Andrade parte Valle-Inclán para crear su personaje:

> Desde la condición social de la mendicidad, por lugares, caminos y romerías, tempranamente ejercida por Agustina Otero, hasta la libre condición de entrega amorosa que practicó mientras pudo, fueron utilizados en la ideación del Mary-Gaila. El barro humano de la primera se ha convertido en barro mítico al nacer, por transfiguración poética, de la segunda (Paz Andrade, 1981: 74, 75).

Enseguida todos ven en ella el potencial de una mujer que podría llegar adonde quisiera si, como comenta el *farandul,* tuviese alguien que supiesen conducirla. Mari-Gaila no es un mujer dócil, no sólo se atreve a salir por las ferias enseñando sus encantos, y no dudaría en enfrentarse a su marido si viniese al caso. Mari-Gaila está decida a buscar su aventura y acaba sucumbiendo a los encantos del *farandul* con el que se encuentra en la playa (*DDPP,* II, 5). Su primera reacción es de recato, no quiere ser vista e incluso se muestra esquiva, pero a medida que pasa el tiempo con su *farandul* se va dejando querer y llevar por su amante. Valle-Inclán utiliza aquí los mismo ritos para el hechizo que se producían en otras obras como los que usaba Rosa Galáns, y así Séptimo aparece caracterizado como un ser demoníaco que utiliza todo tipo de artimañas por conseguir a la mujer. Pero este feriante que parece un hombre de mundo resulta ser un cobarde que le pega a su compañera o que huye al ser descubierto junto a *Mari-Gaila*.

Mientras la mujer del sacristán y el feriante están disfrutando en la playa de su primer encuentro, la Tatula y Miguelín emborrachan al niño en una de las escenas más crueles de la obra. En ambiente shakesperiano se respira en esta escena cuyo origen no está en algo mágico como la Santa Compaña, sino en "la mente pérfida de la Tatula" (Esturo Velarde, 1986: 142).

Cuando vuelve Mari-Gaila, que se había hecho responsable del carretón, recibe con frialdad la noticia de la muerte del niño y sólo le preocupa que tendrá que "caminar toda la noche con el muerto en el carro" (*DDPP,* II, 7). Será en este trayecto donde se produzca una de las escenas más comentadas por la crítica y que reflejan el estado de ánimo de excitación sexual de Mari-Gaila (Jerez Ferrán, 1989: 134) tras cometer adulterio y beber unas copas en la taberna de *Ludovina*.

Una vez en su casa, en la siguiente escena, Mari-Gaila se transforma en una mujer déspota y cruel que no quiere a su marido ni a su hija y que no muestra ningún atisbo de mala conciencia, incluso llega a reprochar a su marido la tardanza en abrirle la puerta. Una vez dentro y ya con su hija, que acaba de ser amenazada de muerte por su padre enloquecido, la consuela mostrándole una monedas para luego enviarla sola y de noche a casa de Marica del Reino. La mujer antes sensual y melosa, se transforma en simbiosis con su marido en una pareja de "sombras taciturnas" que deambulan por la casa, mientras fuera se oyen la coplas burlonas que los vecinos hacen de ellos. Mari-Gaila, al igual que hacía La Galana con Anxelo en *El embrujado,* manipula a su antojo a su hombre que cae hechizado tras el ritual ya conocido:

> MARI-GAILA: ¡Bebe!
> PEDRO GAILO: Quería recibir a Dios.
> MARI-GAILA: Bebe en mi copa.
> PEDRO GAILO: Quería descargar mi conciencia.
> MARI-GAILA: ¿Me haces ese feo?
> PEDRO GAILO: ¡Tengo sobre mi alma una negra culpa!
> MARI-GAILA: Bebe, que yo te lo ofrezco.

PEDRO GAILO: Mi alma no te pertenece.
MARI-GAILA: Bebe sin escrúpulo (*DDPP,* III, 1).

Pero Mari-Gaila nunca descansa y mientras ordena a su marido tocar las campanas de la iglesia, se dedica a hablar con *La Tatula* sobre su *farandul,* mostrando de nuevo aquel carácter más vivo y sensual, celosa de su amante y ávida de encontrarse con él, hasta tal punto que piensa en dejar la vida que lleva para lanzarse a los caminos. Es en estos momentos cuando Mari-Gaila se siente deseada, mucho más bella y agraciada que su propia hija que ahora pide limosna frente a la iglesia. La diferencia entre madre e hija se hace cada vez más patente, no sólo por la habilidad en conseguir dinero sino también en cuanto a la personalidad de ambas, como exclama el farandul: "¡Veinte años y no vale una risa de la madre!" (*DDPP,* III, 3).

En las últimas escenas ocurre la tragedia final. En el campo donde trabajan los campesinos, descubren el adulterio de Mari-Gaila con Séptimo. La mujer del sacristán acaba de saltarse las normas convencionales del pueblo, en el campo y a la luz del día*,* lo que provoca la reacción violenta de los campesinos. La mujer intenta salir de allí incluso seduciendo al campesino pero es de nuevo acorralada, hasta que la suben a un carro expuesta al pueblo media desnuda y sangrando, cuando oye las divinas palabras de su marido ante el pueblo enfurecido. Y es entonces cuando tiene una nueva visión, pero ahora no es el lascivo Macho Cabrío sino la cabeza del niño muerto, imagen de la inocencia y del arrepentimiento de quien ha sufrido todo ese escarnio. Como ocurría con las tragedias de Shakespeare el mundo de las apariciones tiene como función mostrar el subconsciente del personaje, pero en este caso no se sabe hasta qué punto supone esto el arrepentimiento de la mujer, o una ironía con el que el autor parece abandonar la tragedia, dejando paso a García Lorca, en cuyo final de *Bodas de sangre* pone estas palabras en boca de la Novia*:*

NOVIA: ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! *(Con angustia)* Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y

por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niñito de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!. Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (*Bodas,* III).

CAPÍTULO III.

El *teatro mítico* de Valle-Inclán y las tragedias de García Lorca: dos mundos paralelos.

3.1. La recreación del mundo social.

En una entrevista en el diario *La Mañana* en 1933, García Lorca dice lo siguiente sobre Valle-Inclán:

> — ¿Qué le parece Valle Inclán como poeta?
> — Detestable. Como poeta y como prosista. Salvando el Valle Inclán de "Los Esperpentos", ése sí, maravilloso y genial, todo lo demás de su obra es malísimo. Como poeta un mal discípulo de Rubén Darío, el grande. Un poco de forma, de color, de humo... pero nada más. Y como cantor de Galicia, algo pésimo, algo tan malo y falso como los Quintero en Andalucía. Si se fijan ustedes, toda la Galicia de Valle Inclán como toda la Andalucía de los Quintero, es una Galicia de primeros términos... la niebla, el aullido del lobo...
> Además, y esto es para indignar a cualquiera, ahora nos ha venido fascista de Italia. Algo así como para arrastrarle de las barbas... (Martín, 1974: 98).

Ricardo Doménech (1992: 333, 334) explica que García Lorca dice esto de Valle-Inclán por su enfado ante las manifestaciones profascistas de dramaturgo gallego. Más adelante Valle-Inclán va modificando sus declaraciones al respecto y García Lorca sabía muy bien que Valle-Inclán nada tenía que ver con la Andalucía de los Quintero, sino con la suya propia.

3.1.1. La sociedad rural.

Tanto el *ciclo mítico* de Valle-Inclán, como en el las tragedias de García Lorca, los autores recrean literariamente un espacio rural que ellos había conocido en su infancia. A partir de su estructura social, los escenarios, los paisajes, configuran "una imagen del hombre y del mundo" (Ruiz Ramón, 2001: 95) que ya no es real, sino que ha sido mitificada. En Valle-Inclán el mundo social en donde se desenvuelven las *Comedias* refleja en gran parte la Galicia del siglo XIX, pero también hay muchas referencias, personajes y reglas sociales que nos llevan a una Galicia feudal de la Edad Media. El resto de las obras, como en las tres tragedias, el mundo social es muy semejante y gran parte de lo que se puede decir del ciclo mítico, se puede aplicar

a las tragedias. Estas sociedades siguen unas reglas muy estrictas, tanto en la vida social, como en las relaciones entre los personajes, la moral convencional y la religión son dogmáticas, constituyendo lo que Bergson denominaba "sociedades cerradas" (Umpierre, 1971: 13).

Ejemplo de ello es *Divinas palabras* en la que aparecen dos mundos: el aldeano obsesionado con los peligros que traen los nuevos tiempos y arraigado a la vida de aldea de la que se hace copartícipe, y por otra parte el mundo errante representado por Séptimo Miau que van de feria en feria sin un asentamiento fijo. Si los primeros personajes están apegados a la tierra y son cohibidos y conformistas, los segundos son hombres de mundo, que acaban rompiendo las reglas convencionales de una sociedad. Sería el caso de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*. Los personajes de uno y otro mundo participan de sus costumbres y creencias populares conservadas a lo largo de los tiempos. Doménech indicaba este paralelismo entre ambos dramaturgos:

> ... *Bodas de sangre* y *Yerma*, tragedias neosimbolistas, nos trasladan a una sociedad arcaica, lejana. Al cabo de este recorrido, los temas y problemas que han ido surgiendo nos demuestran que - como sucede con Valle-Inclán, y al revés que otros dramaturgos simbolistas- esa distancia no es absoluta. Incluso, de cuando en cuando, se nos antoja un procedimiento magnífico para comprender mejor temas y problemas sociales coetáneos, al proyectar estos en un horizonte más universal (Doménech, 2008, 77).

Los personajes de las tragedias de Lorca sobreviven en ese ambiente de pobreza, como ocurrían en la Galicia de Valle-Inclán[97], y en ambos teatros también se puede apreciar una dicotomía de este mundo rural que influye directamente en la economía y mentalidad de sus gentes: el interior y la costa. Ejemplo de ello en el *ciclo mítico* eran las ferias de Viana, pueblo marinero, que aparecen en las *Comedias* y en *Divinas palabras* cuya riqueza se refleja en la llegada de chalanes y pastores para hacer negocios, el colorismo de las descripciones o la

[97] Valle-Inclán refleja ese contexto socio-histórico real de la Galicia decimonónica que tras una fuerte crisis hizo que los campesinos y criados tuviesen que mendigar por las calles, a la vez que critica los vicios de la sociedad estamental que el conoció, la del Antiguo Régimen, cuya hidalguía va a pasar a manos de los hijos que malgastan las herencias y que convierten a los campesinos y criados en mendigos.

alegría de los feriantes que pretende vender de todo. Frente a ello, está el mundo cerrado y pobre que se vive, por ejemplo, en *El embrujado,* o muchos de los personajes de estas obras, como son los mendigos. También en las tragedias de Lorca se aprecia este contraste, si bien la sociedad en estas obras la forman agricultores y pastores que tienen que trabajar mucho, pero que no llegan a las cotas de pobreza que aparece en el teatro de Valle-Inclán. En *Bodas de sangre* se habla de esa oposición entre el interior y la costa, siendo esta última la que se describe también con mayor alegría:

> NOVIA: ¿Se queda usted aquí esta noche?
> MADRE: No. Mi casa está sola.
> NOVIA: ¡Debía usted quedarse!
> PADRE: *(a la madre)* Mira el baile que tienen formado. Bailes de allá de la orilla del mar (*Bodas*, II, 2).

También en *La casa de Bernarda Alba,* María Josefa, la madre de Bernarda, siempre aparece encerrada en casa buscando constantemente la libertad que ella sitúa cerca del mar*:*

> MARÍA JOSEFA: Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres.
> BERNARDA: ¡Calle usted, madre!
> MARÍA JOSEFA: No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría! (*La casa*, I).

Valle-Inclán había nacido en la ría de Arousa, con lo que este mundo se le hace muy cercano, sin embargo en sus obras hay mucho de este mundo interior mucho más atrasado económicamente. Ello influye en la caracterización de los personajes, así en *El embrujado*, Anxelo sabe que tiene que estar todo el día trabajando alejado de la vida que le proponen los vecinos para enriquecerse a costa de la Galana o de la que viene los ciegos cantando de feria en feria. También en *Bodas de sangre* las gentes de aldea saben lo difícil que es ganarse la vida, y auguran un futuro muy complicado:

MUJER: ¡Que seas feliz con mi prima!
NOVIO: Tengo seguridad.
MUJER: Aquí los dos; sin salir nunca y a levantar la casa. ¡Ojalá yo viviera también así de lejos!
NOVIO: ¿Por qué no compráis tierras? El monte es barato y los hijos se crían mejor.
MUJER: No tenemos dinero. ¡Y con el camino que llevamos! (*Bodas*, II, 2).

Compárese este palabras con las de Anxelo, cuya forma de vida se limita a trabajar la tierra, atemorizado por aquello que no conoce :

LA MOZA DEL CIEGO: Cantar y reír nunca fue pecado.
ANXELO: Eso dice el Demonio. Pero para reír y cantar hay que holgar y dejar la tierra sin cavar. Y del no sembrar viene el no tener pan, y el robar y el matar (*E,* II).

Los personajes de Lorca parecen actuar con una moral de la que carece muchos de los mendigos y feriantes de Valle-Inclán que suelen ir de pueblo en pueblo pidiendo limosnas. Son en los personajes valleinclanescos asentados en la aldea donde se aprecia los paralelismos con la sociedad reflejada en *Bodas de sangre;* se trata de personajes como la vieja criada La Roja en las *Comedias*, las hilanderas y Anxelo de *El Embrujado,* o Pedro Gailo y su hermana en *Divinas palabras,* para quienes lo importante es vivir en paz y seguridad. El en teatro de Lorca se pide que el Novio sea "fértil" y la Novia "ancha", y los padres son los que determinan las cláusulas del contrato para casar a ambos, pues se trata de una sociedad patriarcal, donde el hombre tiene que trabajar y la mujer quedarse en casa esperando, de ahí que la Madre le diga a la Novia:

LA MADRE: ...¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?
NOVIA (*seria*): Lo sé.
MADRE: Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho por todo lo demás (*Bodas,* I, 3).

La miseria reina es estas obras y se observa en multitud de situaciones y diálogos: mendigos que piden, feriantes que roban, niños que se mueren de hambre o huérfanos que no tienen donde cobijarse. Un ejemplo de ello es la conversación mantenida entre El Caballero y Paula la Reina en *Romance de lobos.* La mendiga está dándole pecho a su hijo y cantándole una nana cuando aparece el Caballero *:*

> EL CABALLERO ¿Por qué no le retuerces el cuello a esa criatura, Paula? ¿No ves cómo llora?
> PAULA LA REINA ¡Hijo de mis entrañas?
> EL CABALLERO ¿Qué derecho tienes para darle tu miseria? Guarda tus pechos, y déjalo morir. ¿Ves cómo llora de hambre? Pues así habrá de llorar toda la vida. ¿No te da lástima, mujer? Retuércele el cuello para que deje de sufrir, y da libertad a su alma de ángel... ¡Ojalá nos retorciesen el cuello a todos cuando nacemos! ¡Ojalá yo se lo hubiese retorcido a mis hijos!... ¿Han estado aquí esos sepultureros, Andreíña? (*RL,* II, 3).

Esta escena refleja con enorme crueldad la miseria en la que vive en campesino y que se repite en el diálogo entre Doña Isoldina y el Rapacín en *El embrujado* donde el hecho de trabajar la tierra no produce ningún fruto*:*

> EL RAPACÍN: Dice mi madre que si le emprestan un puño de harina maiza para hacer unas papas, pues ella no tiene con qué darnos cena.
> DOÑA ISOLDINA: ¡Pobres almas! Son cinco, y la madre ella sola a trabajar. ¿Qué hace tu madre?
> EL RAPACÍN: Pues no hace nada. Cava la tierra (*E,* III).

A pesar de la miseria en la que viven estas gentes, ven la vida como sufrimiento, idea que expresan continuamente, como es el caso de los continuos discursos de El pobre de San Lázaro en las *Comedias,* defendiendo la vida como lugar de paso: "El mundo es una cárcel escura por donde van las almas hasta que se hacen luz" (*RL,* II, 3). También las palabras de Anxelo cuando hablaba del sufrimiento frente a la alegría de los mendigos, o el discurso de Pedro Gailo sobre las "torcidas gentes". En *Yerma* también esta mentalidad de trabajo y sufrimiento es la que muestra el marido de Yerma cuando habla con sus hermanas:

> JUAN: ¿Dices que salió hace poco? *(La hermana mayor contesta con la cabeza.)* Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que me gusta que salga sola. *(Pausa)* Puedes poner la mesa. *(Sale la hermana menor.)* Bien ganado tengo el pan que como. *(A su hermana.)* Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto... (*Yerma,* II, 2).

Pero al lado de esta mentalidad triste y sórdida de muchos campesinos, también se halla una más picaresca y vital de otros tantos, principalmente mujeres: las muchachas de *Bodas de sangre,* las lavanderas de *Yerma* o la criada de *La casa de Bernarda Alba.* En el teatro de Valle-Inclán abundan las campesinas jóvenes y sensuales, y escenas como las vividas en los molinos o *lareiras*, espacio idóneo para este tipo de situaciones. Los ejemplos en este sentido son muy numerosos, y los diálogos pícaros de don Galán con los demás criados en donde las referencias al "carozo"[98] lo dicen todo:

> EL RAPAZ DE LAS VACAS: ¡Tengo dolidas las manos! ¿Desgrana bien ese carozo, Rebola?
> LA REBOLA: Hace él solo la labor.
> EL RAPAZ DE LAS VACAS: Yo no atopo uno bueno.
> LA REBOLA: Éste lo tuve en el lar, por mor que endureciese.
> DON GALÁN: Si me lo regalas, te doy palabra de casamiento.
> ANDREÍÑA: ¿Y ha de ser ella quien te dé el carozo?
> EL RAPAZ DE LAS VACAS: ¡Nunca tal vi, ser la mujer quien lleve el carozo! (*RL,* III, 2).

Un espacio que se identifica con esta diversión picaresca es el molino. Ya aparecía en *Águila de blasón* cuando los viejos "apalpaban" a las jóvenes campesinas mientras la Curadera cuidaba de Liberata. En *El embrujado,* también abundan los ejemplos:

> EL CIEGO.-¡Día de feria, foliada en el molino, con unas mozas!...
> Yo no las vi, pero las apalpé.
> LA MOZA DEL CIEGO.-A lo mejor apalpaste a una vieja.
> EL CIEGO.-Era muy dura (*E,* II).

[98] *Carozo* es el corazón de la mazorca, tanto en castellano como en gallego. Su figura puede sugerir la imagen de un sexo masculino.

Las foliadas[99] aparecen con frecuencia en este teatro. En *Cara de plata* la sensual Pichona "ríe con lumbres en el rostro, y ajusta sobre los hombros la pañoleta" (*CP*, II, 5), ante las demandas de su amante, Cara de Plata. El ambiente dionisíaco de estas escenas se intensifican con los cantos populares "risas de foliadas, panderos, brincos y aturujos repenicados" (*CP,* II, 7) que dan entrada a las escenas de amor y sexo.

En *La casa de Bernarda Alba* García Lorca que para gran parte de la crítica describe con mayor realismo la sociedad rural andaluza, frente a *Bodas de sangre* y *Yerma* que se mueven entre lo realista y lo surrealista (Klein, 1986: 283), desemboca en una mayor crítica social, que comienza en los personajes de "sexualidad reprimida" ante la autoridad de Bernarda Alba como se observa a lo largo de los diálogos entre las hijas. Martirio dice que es mejor "no ver a un hombre nunca" concluye diciendo: "A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer". Frente a esta represión, las mujeres de la *La casa de Bernarda Alba* hablan de los hombres y de las tretas para conseguir acercarse a ellos, generalmente tras las rejas. Allí Angustias cuenta sus conversaciones con los hombres y como le "salía el corazón por la boca". Son las primeras experiencias, pero La Poncia sabe más y su comentarios producen la risa de las jóvenes:

> LA PONCIA: Esas cosas pasan entre personas ya un poco instruidas, que hablan y dicen y mueven la mano... La primera vez que mi marido Evaristo el Colorín vino a mi ventana... ¡Ja, ja, ja!
> AMELIA: ¿Qué pasó?
> LA PONCIA: Era muy oscuro. Lo vi acercarse y, al llegar, me dijo: "Buenas noches." "Buenas noches", le dije yo, y nos quedamos callados más de media hora. Me corría el sudor por todo el cuerpo. Entonces Evaristo se acercó, se acercó que se quería meter por los hierros, y dijo con voz muy baja: "¡Ven que te tiente!"
> *(Ríen todas. Amelia se levanta corriendo y espía por una puerta.)* (*La casa,* II).

[99] El término *foliada* es una palabra gallega que hace referencia un baile o diversión ruidosa.

El temor a la madre hace que estas mujeres reprimidas hablen siempre a sus espaladas. En ambos teatros se puede apreciar el contraste entre estos personajes autoritarios y los sumisos. En ambos grupos hay hombres y mujeres: así los dominantes *Don Juan Manuel, La Galana, Mari-Gaila, o Bernarda,* dominan respectivamente a *Sabelita, Anxelo, Pedro Gailo o* algunas de las hijas de Bernarda Alba. Esta sumisión suele tener consecuencias trágicas como en el caso de *La casa de Bernarda Alba,* entre la madre y Adela, o en las *Comedias* entre Juan Manuel y Sabelita. Se trata de una sociedad patriarcal, aunque se ejercida muchas veces por la mujer, como se refleja en multitud de comentarios de carácter machista, como el que hace La Poncia sobre su propio marido:

> LA PONCIA: Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa, le dio por criar colorines hasta que murió. A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón (*La casa*, II).

O la conversación que mantiene Bernarda con sus hijas:

> BERNARDA: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.
> ANGUSTIAS: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas.
> BERNARDA: No procures descubrirlas, no le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás.
> ANGUSTIAS: Debía estar contenta y no lo estoy.
> BERNARDA: Eso es lo mismo.
> ANGUSTIAS: Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños.
> BERNARDA: Eso son cosas de debilidad. (*La casa*, III).

Otro de los aspectos en los que parecen coincidir la sociedad de ambos teatros es la mentalidad antiburguesa y la poca presencia que tiene la burguesía en estas obras. Así por ejemplo en *Águila de blasón,* la caracterización de Cara de plata entra en el arquetipo de Hidalgo antiburgués, como ocurría con don Juan Manuel:

> Se llama don Miguel, y, por la hermosura de su rostro, en la villa y toda su tierra le dicen Cara de Plata. Jugador y mujeriego, vive todavía en mayor pobreza que sus hermanos, y tan cargado de deudas, que, para huir la persecución de sus acreedores, anda siempre a caballo…(*AB,* III, 3).

Es verdad que hay ciertas situaciones y ambientes de carácter burgués pero éstos son pocos, como puede ser la veladas dentro del pazo donde Rosita María y doña Rosita meriendan con Sabelita, o los diálogos de Benita la costurera en el pazo de doña María. Estos personajes con poco protagonismo se alejan del mundo campesino y también del Hidalgo, en este sentido uno de los caracteres de la personalidad más llamativos es el de doña María en *Águila de blasón,* arquetipo de mujer hidalga pero con ciertos rasgos burgueses como la sobreprotección de los hijos o su pasión amorosa por su marido, que alterna con los "fueros de mujer hidalga" con que es descrita en otras escenas. Tanto en Valle-Inclán como en Lorca es conocido sus ideas antiburguesas no sólo en sus obras sino en su crítica al público aburguesado, como es el caso de *La zapatera prodigiosa* o *El retablillo de Don Cristóbal* y más concretamente *El público*. Sobre García Lorca, Manuel Cabello hace al respecto el siguiente comentario:

> ... el autor granadino despreciaba al público burgués y el tipo de teatro que era del gusto de estas clases dominantes que era básicamente o bien un teatro diálogo que había perdido cualquier profundidad o bien comedias burguesas que, según él, pintaban al hombre como no era... (Cabello Pino, 2006: 137).

En el caso de Lorca, si bien *La casa de Bernarda Alba* se desarrolla en un espacio de salón, en sus tragedias predominan el ambiente campesino y la mentalidad rural. Ambos teatros huyen del presente burgués, y en el caso de Valle-Inclán se refugia en ideologías como el carlismo o el anarquismo que responden a una sociedad agraria de estructura cerrada (Maravall, 1966: 254). La ideología de Valle-Inclán se reflejará en sus obras:

> Valle se movía instado por un afán de justicia absoluta, una justicia que no adoptaba de ninguna ley exterior, sino que era su propia ley, basada en el *desprecio* de los órdenes legal y social, corrompidos según él. Como con certera frase argumenta Azaña: "Valle hubiera querido someter el mundo al orden

> inestable de su fantasía poética, solamente para que fuese más bello y, de resultas, un poco más justo". Funcionaba sobre todo por impulsos de reacción y de rechazo, antes que por principios preestablecidos…(Alberca y González, 2002: 20).

Otros de los aspectos a considera en estos mundos sociales, el la religiosidad de sus gentes. Las referencias a todo tipo de santos, creencias y expresiones religiosas son muy numerosas en ambos teatros. Es verdad que Valle-Inclán se muestra más crítico, y sobre todo más irónica a la hora de tratar este tema. En el caso del autor gallego, por otra parte, se puede observar la confrontación entre la iglesia de las parroquias que manejan los sacristanes como Pedro Gailo Blas de Míguez, y la Iglesia que viene de fuera representada por Fray Jerónimo de Argensola, al comienzo de *Águila de blasón.* La Iglesia de las parroquias en la Galicia rural es una institución más allegada al pueblo donde se permitía las costumbres como el *planto* que no permitía la Iglesia de Castilla, o donde era habitual saltarse ciertas normas como que los curas no podían tener hijos. Ello se ver reflejado en *Romance de lobos* donde el Caballero hace el siguiente comentario a su hijo don Farruquiño, el seminarista:

> DON FARRUQUIÑO: Dios Nuestro Señor ha elegido mi cabeza inocente para que sobre ella caigan las culpas de otros.
> EL CABALLERO: A mí no puedes engañarme... Llega y ayúdame a levantar la sepultura... No tardaré en morir, y si tardase os faltaría paciencia para esperar... Porque no acabéis en la horca he pensado repartiros mis bienes. Me heredaréis en vida... Llega y ayúdame... Si tienes hijos, ellos me vengarán... Los votos no te impedirán tenerlos. Llega para que podamos levantar la losa (*RL*, II, 4).

Los ejemplos sobre el tratamiento irónico de este tema son innumerables, aspecto que también se puede ver, aunque en menor medida, en las tragedias de Lorca. La Poncia utiliza el término coloquial de "Gori-gori" que hace referencia a los cantos en los entierros, que son tomados como actos de mucho respeto, de hecho es en uno de esos responsos donde "se desmayó la Magdalena". También en *Águila de blasón* la homilía del fraile atemoriza a las

gentes e incluso hace que también se desmaye Sabelita y tenga que salir de la iglesia. En la descripción que hace La Poncia de esta escena se apreciar su ironía:

> LA PONCIA: El último responso. Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. En el "Pater noster" subió, subió, subió la voz que parecía un cántaro llenándose de agua poco a poco. ¡Claro es que al final dio un gallo, pero da gloria oírlo! Ahora que nadie como el antiguo sacristán, Tronchapinos. En la misa de mi madre, que esté en gloria, cantó. Retumbaban las paredes, y cuando decía amén era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. *(Imitándolo)* ¡Ameeeén! *(Se echa a toser).*

En la obra de Valle-Inclán la ironía pasa a sarcasmo, incluso la parodia del rito religioso:

> *Don Galán se arrodilla, y hace la señal de la cruz con esa torpeza indecisa y sonámbula que tiene los movimientos de los borrachos. La imagen del bufón aparece en el fondo de un espejo...* (*AB*, IV, 8).

La degradación de esta institución se muestra en la caracterización de los representantes de esta Iglesia, como son don Farruquiño, los sacristanes Pedro Gailo y Míguez o el esperpéntico Abad de Lantañón.

3.1.2. Conexiones con la realidad.

Si en Valle-Inclán las obras del ciclo mítico se pueden relacionar con escenarios concretos de la Galicia que conoció Valle-Inclán y cuyos topónimos aparecen continuamente en todas estas obras, como Pondal, Brandeso o Viana del Prior, siendo esta última una de sus grandes invenciones (Smither, 1986: 119- 122). Lugares como en pazo de Lantañón, lugar que existe cerca del río Umia, o el pazo de Flávia, en referencia a Iria Flavia, muy común en Galicia son ejemplos de la utilización de topónimos gallegos para recrear este mundo social

En García Lorca estas tres tragedias se pueden localizar en lugares reales: Níjar, en donde hubo un crimen parecido al que se relata en *Bodas de sangre*; Moclín cuya romería que

se recrea en *Yerma*; y Asquerosa, en donde vivía una extraña familia, Francisca Alba y sus hijas (Josephs y Caballero, 1989: 58)

Ambos autores no sólo parten un espacio real sino que también lo hacen de sucesos concretos, como son los crímenes. Un ejemplo de esto sería en Valle-Inclán el caso del crimen contado por un ciego en *El embrujado* y en Lorca el crimen de Níjar que da origen a *Bodas de sangre.* La obra de Valle-Inclán comienza con un cantar de ciego que había oído Valle-Inclán en una romería. Lavaud trata con toda clase de detalles este tema en tres apartados: el crimen de Rivadumia, la romería de Bayón, y el romance "Horrible crimen" (Lavaud. J-M, 1992) en donde mantiene que Valle-Inclán había oído ese cantar que luego trasladó a su obra *El embrujado*, si bien la biografía reciente de Manuel Alberca explica que fue posterior a la redacción del texto:

> ... es absurdo relacionar la obra de *El embrujado* con el crimen del Saltón, pues ni tiene nada que ver con el argumento, ni fue el único crimen acaecido en el entorno de la romería (...) Poco pudo pudieron influir estos sucesos en la obra, pues la había empezado a escribir en Madrid y había continuado después en Reparacea en las semanas de agosto que la familia estuvo en el hotel (Manuel Alberca, 2015: 318).

En cualquier caso, oído o no con anterioridad, era muy normal que los ciegos cantasen en las romerías gallegas todo tipo de crímenes, lo que sin duda podría dar lugar a esta y otras historias. Respecto al suceso real, el romance del ciego se basa en un crimen que había ocurrido en la parroquia de Leiro (Rivadumia) y la víctima había sido Ramón Cores Saltón, asesinado por su esposa e hijas. Según relata Josefina Blanco en una carta escrita el 12 de junio de 1953, Valle-Inclán oyó estas coplas en boca de un ciego en Baión, en la romería de San Simón que se celebra el 28 de octubre. El ciego iba con su clásico cartelón donde va señalando todas las escenas del crimen. Al llegar a casa, Valle-Inclán se sentó a escribir y más tarde “en Cambados, las dio forma y fin” (Lavaud. J-M, 1992: 305). Efectivamente, Valle-Inclán conocía muy bien a

esos ciegos que recorrían las aldeas gallegas contando y cantando sucesos que llamasen la atención de los vecinos para conseguir así algo de limosna. El autor gallego utiliza un crimen como origen del conflicto pero también como un recurso dramático pues el cantar de ciego le sirve al autor para construir los cimientos de su obra. El objetivo último que se persigue con estas coplas malintencionadas de El Ciego de Gondar es poner en duda que el hijo de Rosa la Galana tenga la misma sangre que el rico labrador con lo que saldrían favorecidos los familiares, Isolda e Isoldina, que enviaron al ciego a tal cometido.

Al igual que en las obras de Valle-Inclán, Lorca también parte de sucesos concretos para crear sus obras dramáticas que bien pudieron tomarse de la realidad, y que como el autor gallego conserva muchos datos que coinciden con lo que aparecían en los periódicos. En el caso de *Bodas de Sangre* se inspira en un crimen ocurrido en Almería, concretamente del crimen de Níjar, pero como ocurría en Valle-Inclán, estos sucesos son utilizados dramáticamente sin que llegue a responder a un acto o localización concreta.

Lo mismo ocurre con el lenguaje. Ambos autores transforman la lengua que ellos conocen muy bien desde niños. En el caso de Lorca, Doménech comenta que "rehúye también por su puesto imitar la fonética andaluza en los diálogos o en los nombres" (Doménech, 2008: 65, 66), si bien no se puede negar que en esos diálogos podemos encontrar mucho de su esencia. En este sentido es necesario hacer aquí un inciso sobre la presencia del gallego en las obras de Valle-Inclán, lengua que apenas aparece salvo alguna cantiga como la que canta Liberata en *Águila de blasón* antes de ser violada:

> ¡Vexo Cangas, vexo Vigo,
> tamén vexo Redondela!...
> ¡Vexo a Ponte de San Payo,
> camiño da miña terra! (AB, II, 3).

Cantiga que el autor recrea a partir de una conocida copla popular gallega:

Vexo Vigo, vexo Cangas
tamén vexo Redondela,
vexo a Ponte de San Paio,
camiño da miña terra[100] .

Pero si bien no es el gallego, lo que se puede ver en estas obras, sí que se puede apreciar en estas obras un mismo ritmo e incluso el uso de muchas estructura sintácticas y léxicas. Este tema trae consigo muchas opiniones contrarias: parte de la crítica defiende su semejanza con el gallego escritores como Castelao, Bouza Brey o Méndez Ferrín, y muchos críticos como son Rafael Soto, Carballo Calero, Rubia Barcia, González López, Díaz Plaja, Amado Alonso, o María del Carmen Porrúa. De entre ellos, Amor y Vázquez (1958), Francisco Fernández del Riego (1954) mantienen que el ritmo y la musicalidad que se desprende de la lectura de estas obras son características del gallego, incluso Bouza Brey revela las siguientes declaraciones del propio Valle-Inclán:

> Por entonces me hizo sobre su labor algunas declaraciones sorprendentes, tal y como que su obras de temas de Galicia las escribía precisamente en gallego y después las traducía, conservándole la sintaxis; que los personajes de *Águila de blasón* están directamente inspirados en los Barrio Domínguez, hijos del Marqués de Villagarcía... (Bouza Brey, 1966: 294).

Todo ello hace que para estudiosos de su obra como Jean-Marie Lavaud vea en el habla de estos personajes un fiel reflejo del campesino gallego del rural:

> Cuando por primera vez vi Galicia, fue en el 62, pero era un viaje de turismo. Luego para trabajar vine por los años 70 y para mi, la lengua de Valle-Inclán era una cosa literaria, puramente literaria. Habíamos alquilado una casa en Combarro y cada mañana, cuando íbamos al Museo de Pontevedra, nos saludaba una señora, una campesina, y nos hablaba como los personajes de Valle-Inclán y así vi que todo lo que escribía Valle-Inclán estaba arraigado profundamente a Galicia y que esos personajes que me parecían literarios, eran realmente personajes gallegos… (Lavaud 1989: 158).

[100] *Poesía popular galega,* Biblioteca 120 galega, Edit. La Voz de Galicia (2001: 66)

Por otra parte están los críticos para quienes en estas obras predomina el arcaísmo castellano o bien una lengua poco sincera que nada tiene que ver con la lengua gallega. Para Carballo Calero "Valle-Inclán jamás fue dominado por el sentimiento" poniendo siempre por encima su esteticismo lo que tiene como consecuencia el alejamiento de sus personajes (Carballo Calero, 1966: 319). Cerca de esta postura está Antón Risco para quien el lenguaje es una de las pruebas que demuestra la estilización de esta literatura, poniendo en boca de sus campesinos "expresiones populares y arcaizantes castellanas alejadas del gallego para poner de manifiesto ante el lector de lengua española en general, y no sólo gallego, la diferencia de clase" (Risco, 1995: 127, nota 27), con lo que Valle-Inclán toma léxico y expresiones del castellano antiguo que se asemejan al gallego con la intención de que el lector se imagine a estos personajes hablando gallego:

> En efecto, el lector ha de imaginar a ese pueblo hablando exclusivamente gallego —lo que el autor sugiere tan hábilmente a base de arcaísmos castellanos y de galleguismos esporádicos-- frente al castellano de los sojuzgadores. Es esta lengua, pues, la oficial de la administración, del Estado, la que impone una auténtica credibilidad. De ahí la necesaria sumisión del campesino a su tono, a su energía (como al aún más misterioso latín de la Iglesia), aunque no siempre entienda bien lo que vehicula. Basta su sonoridad tan prestigiosa. En cuanto a la que él habla, es apenas oída, ya que los amos la desprecian y ridiculizan; para éstos no es más que expresión de grosería e ignorancia. Se trata, pues, de dos culturas considerablemente alejadas en el fondo y entre las que la relación fundamental es la de dominio y sumisión (Risco, 1995: 31).

Ello permite explicar que personajes que utilizan muchos galleguismos[101] en sus diálogos, introduzcan ciertas expresiones impensables en estos campesinos. Sirva como ejemplo el diálogo que mantiene don Galán y Liberata en *Águila de blasón* en la que ésta última dice "Mira si alcanzo tus teologías" (*AB,* IV, 4). Esta estilización hacen imposible de encuadrar en

[101] Los galleguismo abundan en todo el diálogo, en expresiones: *¡Asús!* (*AB*, p. 261), léxico: *cuidas, magino, mercarme, canes, chantaría, escomezamos, deprendidas…* (*AB*, p. 259- 262), uso de perífrasis: *¡Que tengo de ser el ama!* (*AB*, *ed. cit.,* p. 258), *habías de tenerlos* (AB, *ed. cit.* 261), uso del artículo delante del posesivo: *por la mi bera* (AB, *ed. cit.,* p.261), infinitivo conjugado: *pasares* (*AB*, *ed. cit.,* p. 261), uso de preposiciones: *tras de la puerta* (*AB*, *ed. cit.* p. 262), usos del "e" epentético: *escuchare* (*AB*, *ed. cit.,* p. 262), uso del pronombre personal en posición enclítica: *Pareciome…* (*AB*, *ed. cit.,* p. 122). Frente a ellos los arcaísmo son muy inferiores en número.

un lugar concreto de Galicia, de la misma forma que Corina Reynolds observaba para el teatro irlandés de Synge:

> El lenguaje que usa Synge no es la mera transcripción del lenguaje hablado de ningún grupo concreto en Irlanda, ni siquiera del que se habla en lugar concreto. Utiliza frases que se oyen en Aran, o en Wicklow, o en Kerry, pero las une, las mezcla de tal manera que la riqueza de imagen más concentrada y las cadencias más repetitivas de lo que se podría encontrar en el lenguaje corriente (Reynolds 1983: 29).

Se puede concluir en este aspecto que más que la lengua en sí, el tono y el ritmo es lo que acerca más el habla de estos personaje al gallego, lo que provoca que los lectores gallegos tengan la impresión de leer y escuchar el gallego.

En cuanto al lenguaje en las obras de García Lorca, está lleno de simbolismos si bien no hay dialectalismos o vulgarismos. Muchas veces los personajes emplean imágenes plásticas que hacen que sea difícil de comprender en la caracterización de estos personajes. Sirva como ejemplo las palabras de la mujer al final de *Yerma:*

> YERMA: No me apartes y quiere conmigo.
> JUAN: ¡Quita!
> YERMA: Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo. ¡Mírame! *(Lo mira.)*
> JUAN: *(La mira y la aparta bruscamente.)* ¡Déjame ya de una vez!
> DOLORES: ¡Juan! *(*Yerma *cae al suelo)*
> YERMA: *(Alto.)* Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza. (*Bodas,* III,1)

Ello fue uno de los motivos del fracaso de estas obras de García Lorca en el extranjero. Es el caso de *Bodas de sangre,* representada en Nueva York en 1934, como comenta al respeto Josephs y Caballero, a partir de unas palabras de Antonina Rodrigo:

> Algunas de las crítica neoyorquinas fueron duras de verdad, quejándose del "lenguaje florido y artificioso de los campesinos que parecían exhibir un dominio de catálogos de horticultura", de lo lírico del

> lenguaje, de lo insólito de las costumbres... (Josephs y Caballero, 2014: 43)

Los ejemplos sobre este lenguaje poético son innumerables en *Bodas de sangre* y *Yerma.* En este sentido una de las imágenes que más se repiten en la primera son las imágenes florales, desde el comienzo de la obra:

> MADRE: Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era.
> NOVIO: Bueno.
> MADRE: Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados... (*Bodas,* I, 1).

Otra de las conexiones con la realidad, además de sucesos concretos y el lenguaje es la caracterización de muchos de los personajes que podrían parecer exagerados, u otros que tiene base real. Ambos autores supieron captar con gran precisión la psicología de los personajes, que han existido y que siguen existiendo, tomando el pueblo como fuente de inspiración. En este sentido los biógrafos de Valle-Inclán han documentado que muchos de sus personajes provienen de modelos reales más o menos allegados. Manuel Alberca y Cristóbal González hablan incluso de un desdoblamiento del propio autor:

> Según todos los indicios, Valle-Inclán encontró fuente de inspiración en los sucesos de su propia biografía, y convirtió a Pondal una alter ego singular y cambiante, pues, además de encarnar los rasgos del autor, acompaña con sus avatares los cambios de este. El personaje va creciendo a la par que la propia biografía del autor (…) se pretende confundir persona y personaje, haciendo de la propia persona un personaje e insinuando de manera confusa que ese personaje es y no es el autor. Se trataría de un caso de autoficción, tan característica de la actitud de Valle de mezclar hombre y máscara (Alberca y González, 2002: 67).

Es conocido el origen de la familia hidalga del autor "que la entroncaban con la hidalguía gallega" (Alberca y González, 2002: 34, 35), a lo que hay que añadir que en las primeras obras del *ciclo mítico*, Valle-Inclán pone mucho de su autobiografía en donde "debió

de reactivar el recuerdo de hechos sucedidos o protagonizados por antepasados suyos, que le habían contado en su infancia y juventud" (Alberca y González, 2002: 125) y mayorazgos que él mismo había conocido como le confiesa en una entrevista a Estévez Ortega en donde reconoce que muchos de esos mayorazgos aparecen en sus comedias con lo que las califica de "cierto valor histórico" (Ortega, 1927: 21) [Anexo II]. A partir de estos familiares, Valle-Inclán recrea unos personajes con los que a veces se llega a identificar. Es el caso del Marqués de Bradomín, a partir del cual Valle-Inclán proyecta una imagen literaria de si mismo, como observa Antón Risco:

> … hemos de repetir que no se busque en tal módulo, de ningún modo, un retrato de la persona misma de don Ramón del Valle-Inclán. Sólo la imagen parcial y deformada de sí mismo que se proyecta en su escritura literaria, como sujeto de ésta. Es como en ella aparece, voluntaria o involuntariamente. Nos cuesta mucho creer, por ejemplo, que don Ramón, en su fuero interno, anhelara confundirse de veras con un individuo tan extremado en su cinismo como Bradomín, aunque luego repitiera alguno de sus gestos en la calle, en el Ateneo o en el café. En ambos casos se dirigiría a un público, y por lo que parece, se trataba de un hombre que escribía y vivía enmascarándose. Acaso un psiquiatra lograra arrancarle la careta... (Risco, 1977: 58, 59).

Valle-Inclán conoció a muchos de estos personajes cercanos a la Hidalguía como también al campesino gallego con el que convivía de pequeño. En este tema hay que anotar que la idea de Valle-Inclán sobre los campesinos gallegos pasa por varias fases en lo que se refiere a distintas declaraciones, comenzando por una carta dirigida a Arsenio López Decoud, en marzo de 1911, que los califica como "aldeanos que solo hablan dialecto" (Hormigón, 2006a: 92). Es verdad que no se puede tomar a pie de la letra esta ni ninguna otra declaración de este autor, pues se llegaría a una innumerable serie de contradicciones, dependiendo de su estado de ánimo, o de a quien le dirija su carta. Sin embargo se puede apreciar ciertas coincidencias en los calificativos que Valle-Inclán utiliza para describir al aldeano gallego. Así, en 1922, en el

prólogo, que no se publicó, al libro *España, Patria de Colón* (1922) de Prudencio Otero lo calificaba al gallego como ser desconfiado y envidioso:

> … algunas notas de este libro, se me antojan más ingeniosas que veraces. Lo indudable, es el alma gallega que lleva en su almario, el Almirante: Era solapado y tenaz: Amigo del dinero, y cruel en el mando: Receloso y envidioso. ¡Y tan desconfiado, que dondequiera sospecha traiciones! Su iluminismo práctico, parece de entre Miño y Sil. El Almirante Cristóbal Colón era el alcaloide del espíritu gallego (Hormigón, 2006a: 273).

Sin embargo, ya al final de su vida, en una conferencia publicada en *El Pueblo Gallego*, Vigo el 30 de junio de 1935, Valle-Inclán califica a los gallegos como astutos y diplomáticos, y añade que muchos de los juicios peyorativos que hay sobre los gallegos viene como consecuencia de la envidia de los demás:

> El gallego posee la sutileza, la argucia, la diplomacia; el saber oír al interlocutor, adivinar sus intenciones y ocultar las suyas. Esto despierta la natural predisposición al recelo y a la malquerencia en los otros grupos y granjea a los gallegos en todas partes un sentimiento caracterizado por la falta de estima (Valle-Inclán, 1995: 634).

Un ejemplo de esta personalidad solapada a la vez que diplomática es la que plasma Valle-Inclán en el personaje del molinero Pedro Rey, campesino cuyo carácter se opone al transparente aunque violento don Juan Manuel.

Más cercanos son don Farruquiño, que viene del nombre "Farruco" con el que se conocía al hermano pequeño, o Fuso Negro, que era el nombre como se conocía a un loco que decía haber visto la Santa Compaña. Hay que anotar aquí que Valle-Inclán quiso eliminar muchas de las evocación a recuerdos familiares que aparecía en la primera edición de *Águila de blasón* de 1907 como cuando le dice don Juan Manuel a Micaela la Roja: "Cuando yo nací ya estabas en esta casa de mis abuelos, y eres una conseja como aquellas que contabas de niño" (*AB,* 1907: 71), refiriéndose a la sirvienta de la infancia de Valle-Inclán que luego recordará en el prólogo de *Jardín Umbrío*:

> Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana: Murió siendo yo todavía niño: Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones… (*Jardín Umbrío,* 2002: 207).

No falta por otra parte, estudios críticos que relacionen a muchos personajes con otros reales de la época. Abunda los ejemplos en las *Comedias,* como Juan Quinto al que se hace referencia, al comienzo de *Águila de blasón*, al conocido bandolero gallego del siglo XIX y que aparece en esta y otras obras de Valle-Inclán. Por su parte Manuel Bermejo Marcos (1971) ha llegado a comparar a ciertos personajes de *Divinas palabras* con hombres de la historia del momento, con lo que Valle-Inclán intentaba denunciar la corrupción política de los gobernantes españoles así como a la sociedad española de la segunda década del siglo XX[102]. Otros estudios analizan a los personajes como símbolos de unas ideas políticas y sociales; es el caso de José Pérez Fernández (1976) que muestra las conexiones de *Divinas palabras* con el contexto histórico-social: así Pedro Gailo representa en convencionalismo y la España tradicional, el *compadre Miau* refleja el izquierdismo y el republicanismo de su autor, y la alcahuetería de Rosa la Tatula o el incesto que intenta cometer el sacristán es algo muy arraigado en la Galicia rural del siglo XIX.

Lorca también recrea personajes cuya personalidad podría parecer poco verosímil, es el caso de una mujer está hasta tal punto obsesionada por tener un hijo que acaba por enloquecer. Buero Vallejo cuenta la siguiente anécdota:

> Cuando se estrenó *Yerma*, una amiga mía mayor en años, sensible y cultivada, confesóme su emoción al oír, en boca de la protagonista, lamentaciones que ella había proferido. Había consistido su tragedia en la esterilidad de un largo matrimonio, felizmente remediada por una segunda unión, y no tenía palabras para encomiar la penetración lograda por Lorca en ese radical problema femenino (Buero Vallejo, 1973: 108).

[102] Para Bermejo Marcos, Juana la Reina sería Alfonso XII como se muestra en el apellido; el Sacristán representa a Canovas, el Compadre Miau representa a Sagasta, y el padronés Maricuela es un historiador.

En el caso de Valle-Inclán, los recuerdos familiares se plasman en sus obras. Un ejemplo es *Doña María,* la esposa del Caballero, caracterizada como "una señora de provincias del siglo XIX" (Porrúa, 1983: 143) pero que también destaca por su bondad y amor a su familia. En ella se puede apreciar la imagen que el propio autor tenía de su madrina, y que describe en *La lámpara maravillosa*:

> … Leía bajo el vuelo de palomas con el libro devoto abierto en la falda. Aún recuerdo cómo me sentí penetrado de la gracia de su mirar ideal y cándido (…) A los nuevo años me enamoré de mi Madrina. Y no he comprendido jamás cómo aquella sombra amable y bella que pasó tan deprisa por el mundo se me reveló en la tarde lejana con su encanto de azucena celeste, cuando tantas veces la había visto sin alcanzar nada de su perfume ni de su gracia. Pero desde aquel momento todos sus actos se me aparecieron llenos de un divino significado…(*La lámpara maravillosa:* 1961, 1962).

Y al igual que Valle-Inclán que recordaba a su madrina, García Lorca recurre muchas veces a personas que el joven autor conoció en su casa familiar, como recuerda su hermano Francisco:

> Esta María Josefa, que así se llamaba en la realidad, era la abuela de unas amigas nuestras y lejanísimas parientes, a cuya casa íbamos de niños. La anciana era víctima de una locura erótica que afloraba en un incongruente y continuo discurso, de ritmo acelerado, lleno de reiteraciones y expresado en una voz pequeña, preciosamente timbrada, según creo recordar (Francisco García Lorca, 1981: 377).

La descripción de este personaje real tiene sin dudas muchas conexiones con el personaje del mismo nombre de la obra. Más adelante añade sobre la Poncia:

> La Poncia de *La casa* y la criada de *Doña Rosita* son dos polos de criadas, que muestran con firmeza la capacidad creadora del autor hacia planos opuestos, operando, no obstante, sobre la misma realidad. Yo he conocido a las dos criadas; a la Poncia, con ese nombre, desde lejos; a la criada de *Doña Rosita,* en nuestra casa; tuvo un nombre: Dolores. Dios la bendiga (Francisco García Lorca, 1981: 392).

Compárese en este sentido con la descripción que hace Valle-Inclán de aquellas viejas casas que el conoció en su niñez y que tanto parecido se puede ver en la vieja criada la Roja de las *Comedias* :

> Nos reuníamos en la cocina: El ama, con el gato en la falda, asaba castañas, el clérigo leía su breviario, yo suspiraba sobre mi Nebrija. Llamaban a la puerta, en el regazo del ama avizorábase el gato, y entraba una vieja que acudía a la vela después de Cruces. Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos y todos tenían una evocación nocturna (…) Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de nuestros sentidos. Tenían un paisaje translucido. Eran relatos campesinos que confería en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega… (*La lámpara maravillosa, "*El quietismo estético*"* IX).

En *La casa de Bernarda Alba* se puede observar más ejemplos que documenta Francisco García Lorca (1981) como Antonio María Benavides (difunto marido de Bernarda Alba), Pepe el Romano que se basa en un personaje real llamdo Pepe de Romilla donde "Romilla la Nueva es un pueblo cercano a Valderrubio" (Josephs y Caballaro, 1989: 125, nota 7), o Paca la Roseta, que son también sacados de la realidad. E incluso historias como la que cuenta Martirio:

> MARTIRIO: Le tienen miedo a nuestra madre. Es la única que conoce la historia de su padre y el origen de sus tierras. Siempre que viene le tira puñaladas el asunto. Su padre mató en Cuba al marido de primera mujer para casarse con ella. Luego aquí la abandonó y se fue con otra que tenía una hija y luego tuvo relaciones con esta muchacha, la madre de Adelaida, y se casó con ella después de haber muerto loca la segunda mujer (*La casa,* I).

En este sentido el hermano de Federico García Lorca comenta sobre estos personajes e historias:

> Son reales en su mayoría los nombres de los personajes, alguna circunstancia menor, alguna subacción que ahora concurre a una unidad de propósito, aunque, en la realidad de donde procede, significaba otra cosa o apenas tenía significación. La invención opera sobre el medio concreto, cuya realidad se exalta y agudiza en términos también creadores, en sentido ultra-realista, diríamos (García Lorca, 1981: 376, 377).

Otro aspecto en que coinciden ambos teatros es que se sitúan en un periodo de tiempo que va de finales del siglo XIX a comienzos del XX[103], donde se producen una serie de cambios sociales que ambos autores plasman en su obras. Valle-Inclán realiza varios testimonios sobre este aspecto, uno de los más conocidos es el que revela a su amigo Rivas Cherif en una entrevista en 1924:

> En esta *Comedia Bárbara* (dividida en tres tomos: *Cara de Plata, Águila de blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio. He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz) y los que yo vi no lo verá nadie. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor –con todos sus vicios – eran los hidalgos, lo desaparecido (Rivas Cherif, 1924: 8 y 9).

En este sentido Maravall mantenía que "hay pocos escritores como Valle-Inclán en quienes se dé, pese ciertas apariencias en contrario, un reflejo más amplio y más vinculante de la sociedad sobre una obra literaria…" (Maravall, 1966: 225). En las *Comedias bárbaras,* el viejo *Montenegro* que representa a la Hidalguía gallega de la época, no se puede hacer cargo de sus propiedades dado que los foros son abolidos, con lo que las tierras pasan a propiedad de los campesinos. Se produce así un paso a una nueva estructura económica y social que se reflejará en *El embrujado*[104]*,* donde el protagonista será ahora un rico labrador que se ha hecho con la propiedad de las tierras que trabajaba y que representa el cambio de una sociedad estamental a

[103] En el caso de Valle-Inclán se puede apreciar dos tiempos, concretamente en sus *Comedias bárbaras,* siendo el mundo arcaico el que se puede incluir dentro del decimonónico gallego, como apunta Greenfield para quien las dos primeras *Comedias* reflejan "la Galicia del siglo XIX" (Greenfield, 1990: 61) si bien añade que dentro de esta Galicia decimonónica hay un transfondo medieval, como se puede apreciar en ciertos personajes como los bufones o barraganas, así como ciertos escenarios que muchas veces recuerdan a un castillo medieval.

[104] Esta nueva situación socioeconómica se reflejará en los diferentes grupos sociales de *El Embrujado* que empiezan a moverse para conseguir dinero y comida a cambio de prestar una serie de servicios. Las hilanderas cosen, los campesinos trabajan la tierra, los foreros explotan los *foros*, los chalanes comercializan con el ganado y los pocos mendigos que piden lo hacen para sobrevivir y seguir deambulando de feria en feria, sin ningún afán avaricioso o materialista. La pobreza de los campesinos sigue existiendo como en las *Comedias Bárbaras* y como en ellas seguirán mendigando de casa en casa pero ahora ofrecerán algo a cambio, contraprestaciones como *sacar los ganados o hilar la rueca*… (*E*: 372). Esta es la gran transformación socio-económica que se refleja en *El Embrujado* y es un campesino el dueño ahora de tierras y foros, lo que viene a contradecir la idea de don Juan Manuel al final de *Romances de Lobos* donde afirmaba que los campesinos por si solos nunca podrían salir de su miseria y que únicamente la caridad de la hidalguía los podría redimir.

una más burguesa. Don Pedro Bolaño representa a una nueva clase de propietarios[105] que se hacen con las tierras tras diferentes las desamortizaciones de finales del XIX y comienzos del XX, sustituyendo a los antiguos hidalgos y dueños de tierras. Al cambiar el nuevo amo, también lo hará la relación entre éste y los labriegos, y lo que antes era una relación de vasallaje ahora se basará en intercambio de intereses donde el dinero cobrará un papel primordial. En definitiva ya no estamos en la sociedad estamental de las *Comedias bárbaras* dominada por un hidalgo quien sometía a sus siervos con sus fueros y tributos, ahora el propietario de la tierra es un nuevo y rico agricultor que coincide con la Galicia real de principios del siglo:

> La burguesía está ya instalada, el dinero está en el poder; el modesto funcionario, el humilde artesano y el pequeño comerciante compran tierras y se hacen foreros y subforeros. El nuevo sistema social instaura nuevas relaciones basadas en el dinero y no en las relaciones de interdependencia consentida, en que la limosna y la caridad juegan un papel importante (Lavaud, 1992: 470).

De esta forma Don Pedro Bolaño vive en una "casa grande", y parece tener una buena relación con sus criados y campesinos[106]. Respecto a *Divinas palabras,* se puede ver en los bajos instintos de las gentes de aldea que viven en la miseria un reflejo de los violentos acontecimientos que se producirán en la España de los años treinta y que anuncian una violencia encarnizada que acabaría provocando la sublevación del 36 en las poblaciones rurales, mientras que las grandes ciudades (Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia) se mantenían

[105] A principios de siglo las tierras ya no eran administradas por la vieja hidalguía sino por labradores ricos que podían comprar las tierras, y que como nuevos propietarios, ya no basan su ayuda a los pobres y mendigos en forma de caridad, como hacían los hidalgos, sino ofreciendo trabajo o intercambios. Este buen quehacer de don Pedro no le impide que viva su tragedia particular tras morir asesinado el único hijo que tenía, y la duda de si su nieto es de su sangre o no.

[106] El hecho de que algunos personajes estén cercanos a la casa supone también una cercanía a la abundancia y a la riqueza, pero no por ello exentos de la pobreza que inunda esa sociedad rural. Son por una parte los familiares, la sobrina Isoldina y su madre doña Isolda, y por otra, criados como Malvín o Musquilda (zagala de las vacas) y gente que trabaja para el señor como son las hilanderas: Andrea la Navora (vieja caduca), Juana de Juno y Rosa de todos y cinco mujeres hilanderas.

leales a la República. Así ocurre en caso de Valle-Inclán, en palabras de José Antonio Maravall:

> Frente a un mundo arcaico – campesinos, rapsodas, guerreros, reyes -, fundado en el heroísmo, trata de constituirse un mundo moderno que se formaliza según un principio de organización administrativa. El final de ese proceso se alcanza en la gran tragedia nacional de la guerra civil, guerra para la que el Estado oficial arranca a los muchachos aldeanos de su natural comunidad: esos rapaces "que un destino cruel y humilde robaba a las feligresías llenas de paz y de candor antiguo." (El resplandor de la hoguera). (Maravall, 1966: 237).

No sólo en *Divinas palabras,* sino también en *El embrujado* late esta violencia en las gentes de aldea encerradas en sus aldeas, temerosas de todo lo que supusiese cambios y fácilmente manipulables. En línea Dru Dougherty anota lo siguiente sobre la matanza de campesinos en Casas Viejas (Cádiz) el 12 de enero de 1933 relacionándola con el estreno de *El embrujado* en Madrid de 1931:

> … los horrorosos sucesos de Castilblanco y Casas Viejas confirmaban el peligro – dramatizado en *El Embrujado* – de despertar las "pasiones elementales" y los "bajos instintos" de la España rural. Fueron los dos pueblos nombrados escenarios de crímenes bárbaros en 1931 y 1933… La brutalidad de las dos "tragedias de aldea" produjo una conmoción desagradable en todo el país, mas cabe suponer que no sorprendía a Valle-Inclán. Los actos de Castilblanco, en particular (ocurrido a pocas semanas de la escenificación de el Embrujado) volvieron oportunas su advertencias acerca de la violencia que acechaba en el campo (Dru Dougherty, 1986: 128).

Por su parte también el tiempo en que se desarrollan las tragedias de García Lorca se podría situar a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y respecto a la relación los violentos años treinta, sirva como ejemplo el siguiente fragmento de Francisco García Lorca sobre el estreno de una de estas obras de su hermano:

> El estreno de *Yerma* fue ya afectado por los aires de fronda que preludiaban la guerra civil. La representación pudo ser influida por incidentes políticos previos. Parece que había preparado una protesta a efectuar dentro del teatro, quizá no tanto contra Federico, como contra la primera actriz, Margarita, amiga personal de eminentes políticos republicanos y, especialmente, de Manuel Azaña... (García Lorca, 1981: 347).

Al igual que ocurría con *El embrujado, Yerma* resultó de difícil asimilación por parte del público y también representa la obra más trágica y pasional (Francisco García Lorca, 1981: 348) por la intensidad con que los personajes viven sus mundo interiores: Anxelo atormentado por los remordimientos y Yerma obsesionada por su maternidad.

Y al igual que *El embrujado* o *Divinas palabras, La casa de Bernarda Alba* podría decirse que previene los graves conflictos de la Guerra Civil española (Monleón, 1992, 378), sin embargo en todas ellas resalta el valor artístico:

> *La casa de Bernarda Alba* no predice nada, sino que hace un comentario sobre el odio y la represión de un impacto hondísimo y siempre vigente que sólo puede proceder del arte más puro, cuyo partidario es siempre el ser humano. Si *Bernarda Alba* tenía o tiene vigencia, no es porque Lorca haya querido escribir un drama político, sino porque ha acertado artísticamente (Josephs y Caballero, 1989: 89).

Pero estas conexiones con la realidad no quieren decir que estas obras sean realistas, pues la vida que llevan los mendigos de *Dinas palabras* o la de la familia de *La casa de Bernarda Alba* sería muy difícil de ver en Galicia o Andalucía. Lo que hace Valle-Inclán y también García Lorca, concretamente en su obra *Bodas de sangre,* es seleccionar esa realidad para llevarla a la literatura pero sin apartarse de lo verosímil. En este sentido, las palabras de Rubia Barcia sobre el teatro de Valle-Inclán se podría aplicar a ambos teatros:

> Desde un principio Valle Inclán se propone calar hondo en el alma regional y crear una realidad gallega – por procedimientos literarios – que a la postre será mucho más verídica y trascendental que la que la ofrecía la realidad cotidiana (Rubia Barcia, 1983: 105, 106).

3.2. La recreación del mundo mágico.

El mundo de los sobrenatural es tratado más en Valle-Inclán, concretamente en las denominadas en el "ciclo mítico" que en las tragedias de García Lorca. En ambos teatros los personajes conviven en un mundo rural cuyas de costumbres y creencias tejen un mundo mágico con mucha relación con lo real maravilloso.

3.2.1. El realismo mágico.

Creencias y costumbres que conforman la mitología popular gallega, como el lamento de las *plañideras* o la aparición de la Santa Compaña, que hoy en día están prácticamente desaparecidos, son hechos cotidianos y nada anormales para cualquier conocedor del mundo rural gallego. En este sentido este tipo de teatro rural se acerca a un estilo literario denominado "real maravilloso"[107], término propuesto por Alejo Carpentier refiriéndose a una realidad antropológica americana, que tendría posteriormente un gran éxito en la literatura hispanoamericana, y en donde lo mágico explica lo cotidiano, como ocurre en estas obras dramáticas de tema gallego, como bien observa Antón Risco:

> … en efecto, no hay duda de que existen comunidades indio-americanas y negro-americanas para las que los fenómenos que nosotros consideramos maravillosos contribuya a su cotidianidad y acaso con mucha más intensidad que en las más arcaizantes zonas europeas. Para mí esto resulta perfectamente aceptable pero esa idea se ha aplicado abusivamente a la literatura. Una cosa es que tales grupos vivan en el prodigio, en estrecha familiaridad con lo extranatural, y otra cosa es la transposición literaria de los mismo. Cuando se hace literatura, tales diferencias entre ambos continentes pueden quedar reducidas al mínimo, que es lo que ocurre con la Galicia valleinclaniana, es decir, interna a los textos, si se compara con tantas geografías latinoamericanas

[107] No han faltado críticos que hayan hecho notar los paralelismos de la literatura hispanoamericana con los esperpentos (Gladieu, 1986; Salgado, 1971; Hormigón, 2003), e incluso se ha considerado a *Tirano Banderas* como el inicio de la narrativa de dictadores que alcanzaría su *boom* literario años después.

> recreadas por la literatura y que se pretenden real-maravillosas. En su función estrictamente artística el parentesco es notable (Risco, 1994: 24).

Llegamos así a comparar la literatura de Valle-Inclán con la literatura que posteriormente representaría el *boom* de la literatura hispanoamericana, pero que ya antes, en los años 20, podíamos ver en la literatura expresionista alemana[108], si bien frente a autores tan destacados de esta corriente literaria denominada *real maravilloso,* en la que uno de sus máximos exponentes es Miguel Ángel Asturias, en Valle-Inclán se puede apreciar una total falta de intención moralizadora como ha anotado María A. Salgado:

> En la técnica y en la presentación se notan coincidencias con los "esperpentos" de Valle Inclán, tal vez debido al movimiento expresionista con el cual ambos escritores estuvieron en contacto a través de la literatura de vanguardia. Pero entre ambos escritores existe una diferencia básica. El escritor gallego ha perdido su fe en la humanidad y refleja su decepción haciendo pasar al hombre y su ambiente por el espejo cóncavo que dará su "verdadera" dimensión grotesca de fantoches. Además su propósito no es tanto moralizador como estético y literario. Por el contrario, Asturias incluye en su ataque tan sólo los aspectos negativos de la sociedad. Su propósito es ético, y moralizador, y corregir indica fe en el hombre. Otra seña de su mayor optimismo es que excluye de su sátira al pueblo, compuesto en Guatemala por el indio, el que preserva viva la tradición del pasado precolombino, es decir, la intra-historia americana desvirtuada por la llegada de la "corrupta" civilización europea (Salgado, 1971).

El uso de la mitología popular como medio para llegar a reflejar la esencia de un pueblo se hace imprescindible para entender a los personajes, a nivel individual y colectivo, como indica Antón Risco en su introducción a *Águila de blasón:*

[108] No hay que olvidar que este denominado *realismo mágico* tendría su origen a principios de siglo en Alemania y concretamente con el expresionismo que tanto se ha apreciado en estas obras de Valle-Inclán. El término fue utilizado por primera vez por un crítico de Arte alemán llamado Franz Roh (1890 – 1965) en su libro titulado, *Realismo Mágico: Post expresionismo. Problemas de la pintura más reciente* en 1925. En él analizaba la pintura postexpresionista de 1918 a 1925. La traducción al castellano la realizó Fernando Vela para la *Revista de Occidente* con el título *Realismo mágico* (Villate Rodríguez, 2000: en línea). Este término fue utilizado por Arturo Uslar Pietri para caracterizar en cuento venezolano en 1948 que fue la primera vez que se utilizó para la literatura latinoamericana (Leal, 1967: 230-235). En 1949, Alejo Carpentier publica *El reino de este mundo* donde utiliza el término "real maravilloso americano" para designar este fenómeno literario que es el reflejo de una realidad verdad histórica a pesar del mundo mágico en donde viven los personajes (Carpentier, 2004: 11,12). Pérez Venzelá explica que se busca la identidad americana a través de la mitología popular y que el realismo mágico, que también denomina real maravilloso, es una mezcla de la realidad cotidiana con esa otra realidad del "subconsciente colectivo" (Venzalá, 2002: en línea). El realismo mágico viene a ser así una nueva mitología griega, donde aparecen nuevos personajes míticos como el coronel Buendía en un espacio mítico que es Macondo.

> ... En éste (Valle-Inclán) se ve claramente el propósito de representar y entender a través de ella (la mitología) a ese mismo pueblo en su colectividad (...) Y he ahí justamente en lo que se parece más ésta parte de la literatura valleinclanesca a la de los cultivadores de lo real maravilloso latinoamericano: en ese intento de ahondar el en carácter de un pueblo aliando su intuición e imaginación literarias a la mitología del mismo... (Risco, 1994: 25).

En este sentido hay que recordar que al igual que Castelao, cuya obra recoge con enorme precisión y realismo el carácter y la psicología del pueblo gallego, Valle-Inclán es uno de los autores que mejor refleja el carácter y la personalidad de este pueblo. Ambos autores utilizan este material etnográfico en sus obras como base para reflejar una realidad algo que podría pasar desapercibida, como bien vuelve a observar Antón Risco al hablar del mundo literario de Castelao:

> ... ensinábanme a ver naquel meu mundo cotián, algo que eu non era quen de percibir entón. Anos máis tarde pasaríame algo semellante con literatura de Valle-Inclán, principalmente coas *Comedias bárbaras* (Risco, 1991: 142).

También García Lorca llega transciende la realidad de la que parte, con lo que no se puede hablar de realismo sino de "nuevas e ignoradas perspectivas de esa realidad" (Josephs y Caballero, 1989: 51, 52), en donde las premoniciones, el panteísmo[109], los elementos telúricos y oníricos son de vital importancia para entender estas obras.

3.2.2. Las apariciones.

El mundo mágico de Valle-Inclán se constituye a partir de creencias alimentadas por los cuentos aldeanos, y que condicionan la realidad cotidiana de su gentes como sostiene Éliane Lavaud:

[109] En el caso de Valle-Inclán, el panteísmo y la saudade que aparece en relación a la Santa Compaña son considerados "resueltamente gallegos" (Risco, 1977: 201).

> Este mundo se rige en parte por supersticiones, con saludadoras, brujas y fenómenos paranormales que formaban parte de la vida cotidiana de la Galicia popular y rural de finales del XIX y principios del XX (Lavaud, 2006: 84).

El mundo de las apariciones puede parecer algo exagerado para los no gallegos, sin embargo es una creencia muy extendida dentro de este mundo rural que actúan como seres vivos. Así lo explica el etnógrafo Vicente Risco:

> A idea de que as almas dos difuntos volven a iste mundo e manifféstanse ós vivos áchase fortemente entorgada na conciencia do pobo galego, en virtude, seguramente, dun herdamento que vén de tempos esquecidos. Non embargantes, a creencia tén arestora un carácter enteiramente cristián. As historias de aparecidos e os costumes relacionados coas ánimas dan a impresión como de si os mortos seguisen vivindo entre nós, si ben case sempre, en forma invisible (Risco, 1962: 417).

Entre estas creencias las dos más frecuenten en el *ciclo mítico* de Valle-Inclán son La Santa Compaña y las ánimas en pena. La diferencia fundamental radica que la primera son un conjunto de ánimas que suelen llevar una luz y anuncian la muerte de quien se le aparece o de un ser cercano, frente al ánima en pena que aparece de forma individual generalmente como reflejo del subconsciente de quien la ve.

3.2.2.1. La Santa Compaña.

Una de las principales creencias es la de La Santa Compaña o Hueste*, hoste* en gallego. Es una de las creencias más extendidas en la Galicia rural del siglo XIX, estudiada por gran cantidad de etnógrafos y antropólogos, entre ellos, Juan Rof Carballo, reconocido teórico de la medicina antropológica. Para Rof Carballo (1989: 66) la Santa Compaña es una fantasía inconsciente colectiva que se vive como algo más real que la propia realidad cotidiana. Antropólogos como Carmelo Lisón Tolosana (2004a) o Xosé Ramón Mariño Ferro (2000) han estudiado esta creencias como una de las que más presencia tiene entre las gentes del rural gallego. También uno de los etnógrafos más importante de Galicia, Vicente Risco, demuestra el arraigo de esta creencia en el pueblo gallego:

> A idea de que as almas dos difuntos volven a iste mundo e manifféstanse ós vivos áchase fortemente entorgada na conciencia do pobo galego, en virtude, seguramente, dun herdamento que vén de tempos esquecidos. Non embargantes, a creencia tén arestora un carácter enteiramente cristián. As historias de aparecidos e os costumes relacionados coas ánimas dan a impresión como de si os mortos seguisen vivindo entre nós, si ben case sempre, en forma invisible (Risco, 1962: 417).

En la introducción del libro de Rof Carballo, *Mito e realidade da Terra Nai* (1989)[110], García Sabell habla de la *patología antropológica* como base que serviría para explicar este mundo de las apariciones de un pueblo tremendamente unido a la tierra, y en donde las creencias populares están por encima de la razón. A diferencia del hombre intelectual (exceptuando el portugués, y algún pueblo céltico), el hombre gallego no se enfrenta al mundo para dominarlo sino para identificarse con la Naturaleza. Las explicaciones a estas creencias está pues en este apego a la tierra, que no se da por igual en toda la península:

> Castela, sobria, ascética, esquece o corpo e proscribe todo compracemento sensual, mentres que as rexións periféricas de España, as zonas verdes de beiramar, seguiron fieles á Terra (…) Pero sobre todo está aí en Galicia, onde a Terra non é algo que se lle rende culto senón algo que está identificado con nós ata forma unha unidade que, ó se crebar, doe, tal coma unha especie de morte da alma, en forma de morriña (Rof Carballo, 1989: 61).

En *Águila de blasón,* la primera obras de la Galicia dramatizada, Valle pone en boca de *La Pichona* el tópico de la aparición de la *Santa Compaña*[111] como anunciadora de la muerte de quien las ve o de alguien cercano:

> … A un curmano de mi madre que hizo la aventura de ir y traer un hueso se le apareció la Santa Compaña… ¡Y de allí a poco tiempo dio en ponerse amarillo como la cera y murió! (*AB,* IV, 5: 272).

[110] En este libro, Rof Carballo le dedica a la Santa Compaña un estudio en el capítulo "Encol da Santa Compaña", en donde explica la creencia de la Santa Compaña como la aparición de unas sombras al anochecer, las cuales son tomadas por los campesinos por almas en pena. Esa interpretación es una adaptación de una creencia anterior a cuando Galicia fue cristianizada, y esta muchedumbre en forma de procesión, característica de Galicia y quizá de algún área celta, nada tienen que ver con las representaciones míticas de seres demoníacos que cabalgan por los aires, sino con la nostalgia, y/o *saudade,* por los seres que ya no están y por la tierra.

[111] La primera vez que Valle-Inclán introduce el tema de la Santa Compaña es en el cuento titulado "Don Juan Manuel" publicado en Los lunes de *El imparcial* el 23 de septiembre de 1901, después se incorporó con en final modificado en *Sonatas de otoño,* hasta aparecer en *Águila de blasón*.

Esta función de la Santa Compaña como anunciadora de la muerte de un ser cercano aparece con bastante frecuencia en la literatura gallega[112], concretamente Rosalía de Castro expresa en unos versos, con miedo e ironía, esta función de esta procesación de ánimas:

> Co teu resprandor, compaña,
> vaite, non lle poñas medo
> si é que queres que alguén morra,
> eu sei dun san que contento
> por el déravo-la vida
> e irá convosco ós inferno
> ("Basta unha morte", *Follas Novas*).

No se puede ver en esta creencia una simple superstición de aldea surgida de inventiva caprichosa de gentes rudimentarias, sino que es el producto de la fantasía colectiva de un pueblo, que se concretiza en el desasosiego del que la ve y viene generalmente asociada con la idea de la muerte. Como consecuencias puede tener un simple susto, un aviso o incluso la muerte de quien la ve, como ocurría en los versos de Rosalía. El personaje de Fuso Negro, loco que hay "en todas las villas" (*RL,* III, 3), es la recreación de un mendigo "estrafalario" conocido por el propio Valle-Inclán con el nombre gallego de *Parafuso*[113]*,* cuya locura provenía, como le ocurrirá a otros personajes de Valle-Inclán[114], de haber visto la Santa Compaña. Carlos Valle, en sus *Escenas gallegas,* lo recuerda de la siguiente manera:

> "Cuando cierro los ojos y me lo represento con el choyo al hombro, tambaleándose a impulsos del alcohol, (…) La figura contrahecha, desaliñada y sucia, le daba un aspecto repulsivo, que solo podía contrarrestar con una labia verdosa y fluida llena siempre de sal y de interés".

---

[112] Castelao hacen mucho uso de esta costumbre es su literatura. La relación de Valle-Inclán con la literatura gallega ya ha sido muy estudiada por diferentes autores como por ejemplo Rubia Barcia (*Mascarón de proa*, Edicións do Castro, A Coruña, 1983), *o* Valentín Paz Andrade (*La anunciación de Valle.Inclán*, Madrid, Akal, 1967).

[113] *Parafuso,* que significa tornillo, teniendo aquí la palabra *fuso* la acepción de vueltas o *virajes,* metáfora que hace referencia a la locura del personaje..

[114] Son varios los personajes de estas obras del *ciclo mítico* que enloquecen tras tener una visión: don Pedrito cuando se le aparece su madre muerta, don Juan Manuel tras ver la Santa Campaña, o Anxelo al que se le aparece continuamente él anima en penda de su víctima.

> [...] El mal que padecía Parafuso – según él mismo confesó al grupo de señoritos: probablemente el grupo de amigos de Valle-Inclán- era el de haber sufrido un encuentro con la Santa Compaña (Charlín y Allegue, 2008: 55, 56).

Estas visiones se debe entre otras razones a la Naturaleza salvaje de Galicia, a la fuerza del viento y la lluvia que arrecia frecuentemente, y que hace que sus efectos de sombras y sonidos jueguen malas pasadas a sus habitantes. En *Águila de blasón,* en la primera escena de la Jornada II, Sabelita y la Roja, explicaban las causas de estas y otras visiones:

> LA ROJA: Las sombras de los árboles son muy aparentes, y cuando el alma está sobresaltada, los ojos está llenos de figuras y espantos. Yo alguna vez, pensando en almas del otro mundo ha sentido un aliento frío en la cara.
> SABELITA: Yo también… Y otras veces sentí que una puerta se abría detrás de mí, y que una sombra se inclinaba sobre mis hombros (*AB,* II, 1: 103).

En *Romance de lobos* esta aparición también viene precedida de fuertes condiciones meteorológicas, de tormenta y truenos, que hace que se oigan las voces de viento tocando las ventanas: "¡Toc- toc!... ¡Toc- toc!" y se sientan "manos invisibles" (*RL,* I, 2) por los corredores del pazo. La aparición viene asociada siempre con la muerte de un ser querido, que se anuncia o que se ha producido, de ahí los avisos de las voces, y la reacción agresiva de don Juan Manuel que se siente acorralado:

> OTRA VOZ: ¡Tu alma es negra como un tizón del Infierno, pecador!
> OTRA VOZ: ¡Piensa en la hora de la muerte, pecador!
> OTRA VOZ: ¡Siete diablos hierven aceite en una gran caldera para achicharrar tu cuerpo mortal, pecador!
> EL CABALLERO: ¿Quién me habla? ¿Sois voces del otro mundo? ¿Sois almas en pena, o sois hijos de puta? (*RL,* I, 1).

La Santa Compaña viene siempre acompañada de luces, en la oscuridad de la noche, escenario que en estas escenas aprovecha el autor para crear un ambiente lúgubre y de terror:

> *Retiembla un gran trueno en el aire, y el potro se encabrita, con amenaza de desarzonar al jinete. Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compaña.*

El Caballero siente erizarse los cabellos en su frente y disipados los vapores del mosto. Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura, las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia. La blanca procesión pasa como una niebla sobre los maizales.

UNA VOZ: ¡Sigue con nosotros, pecador!

OTRA VOZ: ¡Toma un cirio encendido, pecador!

OTRA VOZ: ¡Alumbra el camino del camposanto, pecador!

El Caballero siente el escalofrío de la muerte, viendo en su mano oscilar la llama de un cirio. La procesión de las ánimas le rodea, y un aire frío, aliento de sepultura, le arrastra en el giro de los blancos fantasmas que marchan al son de cadenas, salmodian en latín (*RL,* I, 1).

En estas escenas de *Romances de Lobos,* la *Santa Compaña* se presenta de una forma literaria en donde los protagonistas no son ánimas en pena sino por seres demoníacos y brujas trasformadas en murciélagos[116] que acaban llevando por los aires a don Juan Manuel. Pero esta recreación que hace Valle-Inclán de esta creencia cumple con su función psicológica tal como se recoge en los estudios antropológicos sobre el tema, que no es otra que reflejar el estado de ánimo, nerviosos o airado, de quien la ve, concretamente el de don Juan Manuel. Siguiendo el hilo argumental que Rof Carballo (1989: 63- 99), la aparición refleja un estado agresividad causada principalmente por falta de amor, o de afectividad, lo que le hace negar la realidad, y de la misma forma la muerte del ser querido. En el caso de don Juan Manuel, el ser querido es su mujer doña María que acaba de morir, hecho que el protagonista no quiere creer. Cuando la realidad se impone, entonces es reconocida pero por la capa consciente, no por la inconsciente que continúa negando el acontecimiento y pasa a adoptar los gestos y actitudes del ser desaparecido. Tras la aparición de la Santa Compaña, don Juan Manuel sufre una transformación, querrá santificarse, sabe que su mujer está muerta y a partir de aquí adoptará la misma postura que ella mantenía en vida: se mostrará caritativo, ayudará a los necesitados y pedirá perdón por sus pecados. Por otra parte, tras la muerte del ser querido, el protagonista se

[116] Para muchos antropólogos e historiadores, como Murguía o Menéndez Pelayo, estas idea de una procesión de ánimas que intenta incorporar a ella a quien se encuentre por el camino, es propia de los pueblos celtas y nada tienen que ver con "as representacións míticas de seres demoníacos que, cabalgando polos aires, asiste ós combates e arrebata as almas de héroes caídos" (Rof Carballo, 1989: 67).

envuelve en un proceso psicológico de dolor y melancolía que lo acompañará en toda la obra, rasgos que se recoge en la literatura y en los estudios de etnografía, como comenta Antón Risco:

> En mi libro *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, me refiero a la Compaña como una manifestación de la oscura nostalgia – contradictoria de deseo y horror - de la noche primordial: en ella alienta el recuerdo de todos los que fueron. Las referencias a esta creencia en la literatura y el ensayo gallegos son constantes (Risco, 1995: 66, nota 27).

Ahora, el viejo hidalgo ya no es aquel ser despótico y mujeriego de las obras anteriores, sino un nostálgico y angustiado hasta tal punto que comienza a enloquecer como muestran sus palabras de arrepentimiento ante el cadáver de su mujer:

> EL CABALLERO: No tengo más que uno... ¡Uno solo que llena toda mi vida!... Haré confesión pública... Llamad a los criados... Que acudan todos... ¡Criados de mi casa!... ¡Hermanos que llegasteis aquí conmigo!... ¿Dónde estáis? ¡Quiere hacer confesión ante vosotros Don Juan Manuel Montenegro! ¿Dónde estáis? ¡Llegad todos!
>
> *El hijo y el capellán se interrogan con una mirada. En sus ojos asoma el mismo pensamiento, y se dicen si no ha pasado sobre ellos, en aquellas palabras, una ráfaga de locura. Los criados y los mendigos van llegando de la cocina con un rumor lento, ojos de susto, gesto de misterio, y se detienen sobre el umbral de la puerta.*
>
> ALGUNAS VOCES ¡Ave María Purísima! (*RL*, II, 5).

Valle-Inclán recoge así, a partir de la recreación de esta creencia, la personalidad de este Caballero que acaba solo y abandonado por todos sus seres queridos.

3.2.2.2. Las ánimas en pena.

Además de la Santa Compaña, otra de las apariciones frencuentes en este ciclo de teatro es la del ánima en pena, que generalmente representa alguien recién fallecido cuya alma vaga por la tierra esperando ir al cielo o al infierno. En *Romance de lobos,* la familia de un recién ahogado cree ver el ánima de ésta a las puertas de su casa:

> LA MUJER: Dijo la voz que en la playa de Campelos... Allá voy por ver si le reconozco. Las cuatro criaturas despertáronse llorando al oír petar en la ventana... ¡Creían que era el ánima de su padre! Esta mañana, rayando el día, fui a la casa grande por tener un socorro para este camino tan largo. ¡Echáronme los canes!... ¡Malditos sean todos los ricos! (*RL,* III, 4).

Pero es en *El embrujado* donde Valle-Inclán recrea esta creencia de base real, no sólo en cuanto a la aparición del ánima en pena, sino también en la figura de la víctima o *endemoniado* a quien se le aparece para atormentarlo. El antropólogo Lisón Tolosana estudia la figura del hombre endemoniado, otra creencia de gran arraigo en Galicia y casi de forma exclusiva respecto al resto de España, y mantiene que su arraigo no es porque haya más endemoniados sino porque es la comunidad que más se presta, dado el carácter de un pueblo propenso a creer en lo sobrenatural. Consecuentemente con ello, aparecen curanderas y saludadoras que ejercen de exorcistas de estos endemoniados, como ya apuntaba el Padre Feijoo, en el siglo XVII:

> ...En unos tiempos parecían muchas endemoniadas, en otros ninguna. Esta variedad dependía de la varia condición de los curas. Cuando tenían un cura crédulo y dedicado a exorcizar había en la parroquia tres o cuatro o más mujeres que hacían aquel papel de energúmenas y daban horrendos chillidos en la iglesia al levantar la sagrada hostia. Si a este cura sucedía otro de buena razón, que enterado de la añoranza las intimaba que callasen porque si no las conjuraría con una tranca, luego se daban por curadas todas (Lisón Tolosana, 2004: 126)

Si Shakespeare recreaba este mundo de apariciones principalmente en la Escocia de *Macbeth,* Valle-Inclán lo hará en Galicia, una tierra muy semejante por sus paisajes, la religiosidad de las gentes y el arraigo a la tierra. En *El embrujado* la aparición del ánima en pena cobra un especial protagonismo junto al atormentado Anxelo, y que Valle-Inclán introduce "como expresión de horror, de miedo, que intimida al propio Anxelo" (Esturo Velarde, 1986; 83), pero que a la vez refleja sus remordimientos como ocurría con Macbeth. En estas tragedias son las pasiones y sentimientos como la ambición, los remordimientos o el miedo los que condicionan la actuación de los personajes, que nada tiene que ver con el

"satanismo pintoresco" con el que Greenfield (1990: 144) calificaba esta obra de Valle-Inclán, opinión que se encargaba, por otra parte, de rebatir Jean-Marie Lavaud:

> ... discrepamos de Sumner Greenfield que considera que "en *El embrujado* la llegada del mismo destino es todo melodrama, y lo melodramático junto con un montón de sostenes estilísticos banales hacen que todo suene a falso". Valle-Inclán ha puesto de relieve elementos dramáticos familiares para el gallego y, sobre ellos, fundamentó su intriga. Al lector no gallego le cuesta enfrentarse con la sencillez, la ingenuidad, las creencias y los terrores supersticiosos totalmente extraños al mundo moderno que llamamos civilizado (Lavaud, 1992: 412).

Hoy en día son muchos los críticos que apoyan la tesis de que esta obra refleja con gran realismo lo que es el mundo mágico por las creencias populares. Sirvan de ejemplo esta reflexión estas palabras de José M. Suárez Díez:

> Esta obra de Valle-Inclán supone una de las cumbres en la literatura de corte popular española. Además de la variedad de registros que alcanza el drama, cabe destacar también la pluralidad de interpretaciones que puede absorber, enriqueciendo textual y dramáticamente la obra Valle. El reflejo de las costumbres gallegas, de la mentalidad y conducta de sus personajes, todo nos conduce a un mundo alejado de la realidad urbana, apartado del carácter milagrero, si se me permite la expresión, típico del mundo castellano (Suárez Díez, 2009: 99).

En *El embrujado* no aparece la *Santa compaña,* sino un ánima en pena, que es el ánima de don Miguelito a quien asesinó el campesino Anxelo y que ahora en venganza lo persigue atormentándolo. La continua exclamación "¡Ánima en pena... !" de Anxelo refleja que siente esa presencia como real, viéndola e incluso hablándole, atormentado como ocurría con el resto de las apariciones por su mala conciencia[117] que le juega una mala pasada.

Dada la importancia de esta visión como muestra del subconsciente del protagonista y como reflejo de sus remordimientos, se hace necesario que tal horror sea representado, para que

[117] Un ejemplo de la aparición como reflejo de la mala conciencia del personaje está en *Águila de blasón,* cuando Doña María *ve* pasear el *Niño Jesús* por un monte (IV, 3). Se trata de un escenario onírico, producto de su subconsciente influido por el arrepentimiento y el dolor en su mal proceder tras dejar marchar sola a su ahijada Sabelita y el miedo a perder a su hijo más querido en la guerra.

intimide también al publico "si el director escénico presentara de alguna manera tangible esta aparición en el escenario" (Esturo Velarde, 1986: 84).

3.2.3. Las premoniciones y los elementos sobrenaturales.

Dentro de este mundo mágico también se hallan las premoniciones que en Valle-Inclán tenía mucha presencia en *El embrujado,* premoniciones que aparecían también con frecuencia en el teatro de Shakespeare. En este teatro mítico quizá sea Don Pedro Bolaño el mejor ejemplo de ellos; este rico labrador sabe que las premoniciones anteriores siempre se cumplieron, y si un sueño le había anunciado la muerte de su hijo, éste se moría. Ahora sus *presentimientos* le anuncian la tragedia de su nieto:

> DON PEDRO: ¡Yo, sí! En todos los sucesos graves de mi vida el corazón me anunció lo que estaba oculto. La muerte de mi hijo la vi en un sueño. . . Y de los disgustos y de los afanes que ese huérfano había de ocasionarme también tuve presentimientos. A guiarme de la corazonada, jamás lo hubiera traído conmigo. Sin tu inclinación por el monjío, ese niño no entra aquí (*E*, III).

La crítica ya ha visto en esta obra la importancia que en el teatro de Valle-Inclán tiene los fenómenos paranormales, y especialmente la *premonición* a la que casi siempre se le llama "presentimiento" o "corazonada" (Speratti-Piñeiro, 1974: 140). Al comienzo de la Jornada III los malos presagios amenazan la ilusión de Don Pedro cuando se encuentra en su casa y entra una *Mocina* anunciando la muerte de unas tórtolas, que prefigura la muerte del niño:

> DOÑA ISOLDINA.-¿Qué tienes? Suspiras como después de haber llorado, rapaza.
> JUANA DE JUNO.-¿Te coceó la vaca?
> LA MOCINA.-Murieron las tórtolas que estaba criando para el lucerín. De hambre no fue. Así, frías como están, topélas en el nido (*E*, III).

Al final de la obra la Moza del Ciego y el Ciego le anuncian que hubo unos tiros y que murió un "cristiano" a lo que don Pedro responde "¡Tampoco ahora me engañó el corazón!" (*E*, III). Contra este presentimiento de la fatalidad nada podrán hacer don Pedro Bolaño:

> *El portón de la cocina está abierto de par en par ante el cielo estrellado y profundo. Ron Pedro Bolaño hállase atento a los rumores de la noche, vencido, amedrentado, caviloso, sintiendo en el oscuro enlace de todas las cosas lo irreparable y lo adverso del Destino. De fuera llegan las ráfagas de un rumor asustadizo y doloroso.* (*E*, III).

También en el teatro de García Lorca aparecen las premoniciones como una forma de vivir la vida de los personajes, que se hallan muchas veces sometidos a su destino. En *Bodas de sangre,* las premoniciones son las que tiene la Madre cuando sabe lo que le va a suceder a su hijo, o la Mujer que sabe que tendrá el mismo sino que su madre:

> MUJER: ¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo.
> LEONARDO: ¡Vamos!
> MUJER: No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sé. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo. Y otro que viene. Vamos andando. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo (*Bodas,* II, 1).

Al comienzo del siguiente acto, la canción de la criada, que comienza "giraba, giraba la rueda" está llena de presagios donde la rueda hace referencia a la rueda de la fortuna que es el destino, y todo va pasando, "el agua pasaba", dejando ver la luna entre las ramas, y anunciando la boda y los buenos presagios como que "se llenen de miel/ las almendras amargas". Entre preparativo y preparativo (el mantel, los vinos). Pero con "voz dramática" se anuncian ahora los malos presagios con los avisos de que "nunca salgas de casa" y la más explícita "sangre derramada" (*Bodas,* II, 2) simboliza la muerte que está al llegar. A partir de aquí se intensifican los malos presagios y los padres recuerdan los muertos de la familia:

> PADRE: Ese busca la desgracia. No tiene buena sangre.

> MADRE: ¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa (*Bodas,* II, 2).

Hasta el punto que ese es el último día de su hijo. Y la madre sin saberlo, augura la tragedia:

> PADRE: Hoy no es día de que te acuerdes de esas cosas.
> MADRE: Cuando sale la conversación, tengo que hablar. Y hoy más. Porque hoy me quedo sola en mi casa (*Bodas,* II, 2).

En el teatro de García Lorca no hay apariciones pero sí elementos sobrenaturales en el bosque[118], del mismo modo que lo hacía la Santa Compaña o la ánima en pena en los bosques gallegos de Valle-Inclán. La Luna es un elemento sobrenatural que actúa como un personaje más, "es un leñador joven con la cara blanca" (*Bodas,* II, 1) que viene a cortar vidas humanas, ayudada por la Muerte, que actúan de forma conjunta:

> Ambos constituyen un única realidad sobrenatural encarnada en dos figuras plásticas: detrás de la Luna, como ministro suyo, está la Muerte, y si la luna se ha hecho carne, ha sido trayéndose consigo a la muerte encarnada. Nótese esto: el poeta nos hace ver a las dos víctimas de la luna que van a morir pronto. El uno a manos del otro, pero haciéndonos saber cómo en realidad son los dos quienes mueren a manos de la Luna, que los ha elegido de antemano, que para eso está ahí, que declara ella misma el objeto su venida, que escucha indiferente el coro de los leñadores invocando clemencia para las víctimas (Álvarez Miranda, 1963: 49).

Ahora casi todo se expresa en verso. La luna y la Mendiga simbolizan la fatalidad que aparecían al huir los amantes y que se le aparece al Novio cuando éste está solo. La Mendiga, siempre quejosa, se lamenta del frío y le dice al Novio que viene de muy lejos. El Novio le pregunta por Leonardo y las palabras enigmáticas de la Mendiga predicen la muerte:

> NOVIO: ¿Viste un hombre y una mujer que corrían montados en un caballo?

[118] Para Josephs y Caballero no hay elementos sobrenaturales, sino que "es el bosque sobrenatural" (Josephes y Caballero, 20014: 144, nota 89)

MENDIGA: *(despertándose)* Espera... *(Lo mira.)* Hermoso galán. *(Se levanta.)* Pero mucho más hermoso si estuviera dormido.
NOVIO: Dime, contesta, ¿los viste?
MENDIGA: Espera... ¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies, que son tan chicas?
NOVIO: *(zamarreándola)* ¡Te digo si los viste! ¿Han pasado por aquí?
MENDIGA: *(enérgica)* No han pasado; pero están saliendo de la colina. ¿No los oyes?
NOVIO: No.
MENDIGA: ¿Tú no conoces el camino?
NOVIO: ¡Iré, sea como sea!
MENDIGA: Te acompañaré. Conozco esta tierra.
NOVIO: *(impaciente)* ¡Pero vamos! ¿Por dónde?
MENDIGA: *(dramática)* ¡Por allí! (*Bodas,* III, 1).

La Mendiga acompaña al Novio hacia la muerte, a pesar de la súplica de los leñadores que intentarán evitarlo, pidiendo clemencia. Mientras la Novia y Leonardo huyen sin poder reprimir su pasión y esperándole a él el mismo destino. En el "cuadro último" unas muchachas hilan en una habitación blanca, con lo que volvemos al mundo de las premoniciones simbolizadas por la "madeja":

MUCHACHA 1:
Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?

MUCHACHA 2:
Jazmín de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel (*Bodas,* III, 1).

Seguidamente entran en la habitación la Mujer y la Suegra de Leonardo, y hablan de las muertes y del futuro triste que les espera. La escena recuerda al final de *El embrujado*, tras la muerte del niño y la llegada final de la Galana a la casa de don Pedro Bolaño. Cuando por la puerta asoma la Mendiga a quien temen la Niña y las muchachas, aquella acaba expulsada por

las mujeres, sin embargo en *El embrujado* la entrada final de la bruja Galana acaba por llevarse a la pareja de labradores. Ahora la Mendiga venía a contar lo que había sucedido pues ella estuvo presente. Al final la Madre llora la pena de su hijo muerto:

> VECINA: Vente a mi casa; no te quedes aquí.
> MADRE: Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero no; camposanto, no, camposanto, no; lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo. *(Entra una mujer de negro que se dirige a la derecha y allí se arrodilla. A la Vecina.)* Quítate las manos de la cara. Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay! *(Se sienta transida.)*
> VECINA: Ten caridad de tí misma. (*Bodas,* III, 1).

El discurso lleno de referencias telúricas (*camposanto, lecho de tierra*) asienta al personaje en esa tierra y muestra su impotencia contra la fuerzas del destino, idea semejante la había expresado Pedro Bolaño con estas palabras:

> DON PEDRO: Su voz llega hasta mí como un remordimiento. Tiemblo de miedo y de angustia. . . ¡Y de dudas también! ¿Acaso la avaricia me ha endurecido el corazón? ¡Señor, pon al niño en mis brazos, y déjame tan pobre, tan pobre, que pida limosna para él! *(El portón de la cocina está abierto de par en par ante el cielo estrellado y profundo. Don Pedro Bolaño hállase atento a los rumores de la noche, vencido, amedrentado, caviloso, sintiendo en el oscuro enlace de todas las cosas lo irreparable y lo adverso del Destino. De fuera llegan las ráfagas de un rumor asustadizo y doloroso.)* (*E,* I).

En *Yerma* estos elementos sobrenaturales aparecen con menos frecuencia, si bien permanecen las premoniciones y ciertos sueños o alucinaciones como muestra Yerma el el siguiente diálogo con Víctor:

> YERMA: ¿No sientes llorar?
> VÍCTOR: *(Escuchando.)* No.
> YERMA: Me había parecido que lloraba un niño.
> VÍCTOR: ¿Sí?
> YERMA: Muy cerca. Y lloraba como ahogado.
> VÍCTOR: Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.

YERMA: No. Es la voz de un niño pequeño. *(Pausa)*
VÍCTOR: No oigo nada.
YERMA: Serán ilusiones mías. *(Lo mira fijamente, y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente, como con miedo.) (Sale Juan)* (*Yerma,* I, 2)

3.2.4. Los hechizos, el mal de ojo y los conjuros.

El antropólogo Xosé Ramón Piñeiro hace el siguiente comentario sobre el poder del demonio y las brujas en las sociedades rural de la Galicia decimonónica:

> O Demo e as bruxas causan así mesmos gran parte de enfermidades, como o mal de ollo, o mal de aire e o meigallo (…) Son numerosas as historias de esposos e esposa que culpan a bruxería da impotencia e a frixidez que sofren…(Mariño, 2000: 413).

En ambos teatros está prsente este tipo de maleficios. Así ocurre en *Águila de blasón* cuando la nueva barragana dice que Sabelita realiza este hechizo sobre el Caballero o en la escena del molino donde los campesinos hablan de "curar el mal de ojo a las preñadas" (*AB,* II, 5), creencia que se recrea con detalle en la escena del bautismo prenatal, donde el mal de ojo obliga a la familia de labradores a celebrar dicho bautizo. Hasta tal punto se hace cotidiana la presencia del mal de ojo que se ve en ello muchas de las causas de sus males, como puede ser que la Pichona se siente despreciada por Cara de Plata (*AB,* IV, 5). Pero también ocurrirá en *Yerma* cuando busca a una curandera que le solucione su fertilidad. La cura pasa por una preparación de yerbas o seguir un ritual como también ocurrirá en el teatro de García Lorca.

También en ambos teatro se puede apreciar un hechizo amorozo, en el sentido de persona o cosa que cautiva, es visto muchas veces como un atracción irresistible que siente unos personajes por otros, como puede ser el caso de Sabelita ante don Juan Manuel, Anxelo ante Rosa la Galana o Mari-Gaila ante Séptimo Miau. Este hechizo aparece en el ciclo mítico de Valle-Inclán con el término de ligazón[119] y tiene connotaciones mágicas y de brujería. En el

[119] Esta dependencia aparece con el nombre de *encadenamiento* o *ligazón* a lo largo de todo el *ciclo mítico*. La palabra *ligada* hace referencia a una persona fuertemente atraída por otra. En *Cara de Plata*, tiene una connotación

caso de *El embrujado*, Anxelo explica cómo se produce el hechizo a partir de un bebedizo en donde el hechizado cree ver sangre en los cabellos de la bruja*:*

> ANXELO: Volviendo de la siega, ya puesto el sol, salióme al camino un can ladrando, los ojos en lumbre. Le di con el zueco y escapó dando un alarido que llenó la oscuridad de la noche como la voz de una mujer cautiva. A poco andar, descubro un ventorrillo y a ella sentada en la puerta. Entré para recobrarme.. . ¡Nunca entrara! Por su mano me llena un vaso. Lo bebo, y al beberlo siento sus ojos fijos. Lo poso, y al posarlo, reparo que, a raíz del cabello, le corre una gota de sangre. Recelándome, le digo: Tienes sangre en la frente, Ella toma un paño, se lo pasa por la cara y me lo muestra blanco. Luego, salta a decirme: ¿Tú vienes por el camino del río? (*E,* II).

Esta *ligazón* es una forma de hechizo que hace referencia al enamoramiento, generalmente expresada con la frase "beber sangre". También en *Divinas palabras* la brujería se asocia con las imágenes donde se mezcla la bebida con la sangre, y siguiendo un rito mágico de enamoramiento:

> *El farandul muerde la boca de la mujer, que se recoge suspirando, fallecida y feliz. El claro de luna los destaca sobre la puerta de la garita abandonada.*
> SÉPTIMO MIAU: ¡Bebí tu sangre!
> MARI-GAILA: A ti me entrego.
> SÉPTIMO MIAU: ¿Sabes quién soy?
> MARI-GAILA: ¡Eres mi negro! (*DDPP,* II, 5).

Este imagen aparece con gran semejanza cuando Adela expresa su amor por Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba:*

> LA PONCIA: ¡Tanto te gusta ese hombre!
> ADELA: ¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente. (*La casa*, II).

mágica que predice el concepto de *ligazón* en el sentido de una fuerte relación amorosa de carácter vampiresco, y refleja la sumisión de la Pichona la *Bisbisera* frente a Cara de plata. En *El Embrujado* esta dependencia que muestra Anxelo respecto a La Galana acaba por dejarlo sin voluntad. Hay quien considera esta *ligazón* como una forma de hipnotismo de magia negra (Speratti-Piñeiro, 1988: 118-154), con lo que el término *ligazón* alude a la relación entre la bruja y el embrujado, y que da título a otra obra, *Ligazón*, para explicar la relación entre el Afilador y la Mozuela.

En *El embrujado* la brujería y sus conscuencias está muy presente a lo largo de la obra, incluso la hilandera Juana de Juno sabe que Diana de Sálvora practica brujería, si bien es de la buena frente a la de Rosa La Galana. Los untos como las harinas son productos utilizados por esta bruja pero con finalidades curativas, como las yerbas de la Curandera de *Águila de blasón* cuyas propiedades curan muchas enfermedades y mal de ojo, incluso seres mitológicos como los moros[120] utilizaban "yerbas que hacen dormir" (*AB*, II, 5).

Por otra parte son muchas las campesinas que saben echar las cartas, como la Pichona en las *Comedias*. También Diana de Sálvora en *El embrujado* sabe averigurar el futuro echando las cartas:

> DIANA DE SÁLVORA: ¡Ni que fuera bruja!
> LA NAVORA: Bruja, no; pero les echas un requiebro.
> DIANA DE SÁLVORA: ¡Tengo ciencia! Con ello esclarezco las vidas. Señor Don Pedro, ¿quiere que le lea las cartas y le manifieste su mañana?
> DON PEDRO: Ya sabes que maldigo de hechicerías.
> DIANA DE SÁLVORA: ¡Mire que en la faltriquera traigo el naipe!
> DON PEDRO: ¡Nada de adivinos!
> DIANA DE SÁLVORA: ¡A ver qué salía! El cinco de oros. ¡Vea! Audacia y fortuna. Esto dice una consecuencia de cuanto aquel escrúpulo que tuvo y fue tocante. . .
> DON PEDRO: ¡Cuándo dejarás de venirme con estas salmodias! Esta noche no quiero conocer el porvenir (*E,* III).

Hay por otra parte, malificios más trágicos como los que ejercen las brujas sobre su víctimas, como ocurre con la bruja Galana, que se realiza de dos formas (Speratti-Piñeiro, 1988: 118-154): el mal de ojo (forma de sugestión de una mente más enérgica sobre otra más débil), y el hipnotismo (realizado por los brujos con más experiencia). En *El embrujado,* Rosa la Galana refleja con gran realismo a una de esas brujas que en las aldeas gallegas eran muy temidas por sus poderes como el mal de ojo. Estas brujas representan el Mal, y como tal son

[120] La creencia del campesinado gallego en los moros, se remonta a los primeros años del siglo XX cuando las guerras en África. Los campesinos confundían a los moros de África con unos seres mitológicos que la imaginación campesina situaba en los antiguos castros. A estos seres se les atribuía muchas riquezas que creían habían escondido en los castros en tiempos remotos, y se tenían como conocedores de ciencias ocultas.

seres míticos con forma de diablo que están fuera de una sociedad rural (Mariño, 2000: 416) formada principalmente por gentes que se caracterizan por su inocencia y por la miseria que rigen sus vidas. En el caso de *El embrujado*, la bruja recurre a otro de sus poderes: la licantropía. Su identificación con este animal, que se ha producido a lo largo de la obra, cobra más intensidad en esta última escena. La bruja se enfrenta a Anxelo y Mauriña que se hallan en la cocina, y con su "mirada dura y negra" (*E*, III), tras hacer con la mano la forma de la higa[121] para protegerse de sus propios poderes brujeriles, se transforma junto a la pareja de campesinos en tres perros blancos[122]. Todo ello conlleva una nueva exhibición escénica de la expresión del horror a partir de los poderes sobrenaturales, a la manera de Shakespeare, como observa Juan Trouillhet Manso:

> ... con este despliegue de elementos siniestros y fenómenos sobrenaturales parece querer limar la seguridad de lector/espectador en un mundo regido únicamente por la razón, al tiempo que trata de causar una profunda conmoción, una emoción sublime de belleza y espanto. Asimismo con el ejemplo de los dramas más fantásticos de Shakespeare y con el de la mejor tradición de relatos fantásticos, muestra su radical oposición al realismo escénico dominante en la época y reivindica una vuelta a los orígenes del teatro, a una mayor ilusión escénica y a la exhibición de sus recursos más espectaculares (Trouillhet, 2009: en línea).

Frente al hechizo y mal de ojo aparecen los conjuros para eliminarlos. Al inicio de *Romance de lobos* aparecían en forma de Santa Compaña mientras se oía toda una serie de conjuros:

> MUCHAS VOCES: ... ¡La madre coja, coja y bisoja, que rompe los pucheros! ¡La madre morueca, que hila en su rueca los cordones de los frailes putañeros, y la cuerda del ajusticiado que nació de un bandullo embrujado! ¡La madre bisoja, bisoja corneja, que se espioja con los dientes de una vieja! ¡La madre *tiñosa*, tiñosa raposa, que se mea en la hoguera y guarda el cuerno del

[121] Con este gesto, mostrando el dedo pulgar entre el índice y el cordial se señalaba se señalaba a las gentes despreciables, pero también se usa contra el mal de ojo.
[122] Por medio de la metamorfosis, La Galana adquiere aspecto de perro y también se trasnforman quienes sufren su dominio. Del mismo modo en *RL* las brujas se tranforman en murciélagos al construir el fantástico puente, donde continuamente canta un *gallo negro*.

> carnero en la faltriquera, y del cuerno hizo un alfiletero! Madre bruja, que con la aguja que lleva en el cuerno, cose los virgos16 en el Infierno y los calzones de los maridos cabrones! (*RL,* I, 1).

Y al final de la escena vuelven a aparecer ante la vista del Caballero. Al igual que la mitología griega (Moiras) o latina (Parcas o Fata) estos seres simbolizan el destino, y en esta obra son servidoras del Bien pues apuran al hidalgo a arrepentirse de sus pecados. Con la aparición de la Santa Compaña los conjuros se multiplican en boca de los campesinos, como es el caso de la Roja :

> EL CABALLERO: ¡Sopla esa luz, grandísima bruja!
> LA ROJA: ¡Ave María! ¡Qué fieros! ¡Ni que le hubiera salido un lobo al camino!
> EL CABALLERO: ¡He visto La Hueste!
> LA ROJA: ¡Brujas fuera! ¡Arreniégote, Demonio! (*RL,* I, 2).

Incluso personajes demoniacos como propias brujas o Fuso Negro se conjugan ante la muerte:

> FUSO NEGRO: ¿Cuántos son?
> EL CABALLERO: Cinco.
> FUSO NEGRO: ¡Cinco cirios, cinco rabos, cinco demonios coronados!
> EL CABALLERO: ¡Demonios son! (*RL,* III, 4).

Tanto Valle-Inclán, como luego García Lorca, saben conjugar la tradición popular con la elaboarción literaria. Un ejemplo de ellos son las maldiciones, recurso muy frecuente puesto en boca de la gente de aldea, que al final de *Romance de lobos* la viuda del marinero utiliza como expresión de su impotencia:

> LA MUJER ... ¡Y tenían dicho que darían socorro a las viudas y a los huérfanos! ¡El mayorazgo huyóse para no cumplirnos la manda! ¡Cinco lobos dejó alrededor de su silla vacía! ¡Ay, Montenegro, negro de corazón! ¡Por tu imperio se hicieron aquellos pobres a la mar, en una noche tan fiera! ¡Cuando seáis mozos, reclamarle cuentas, mis hijos, que él os dejó sin padre! ¡Mal can le arranque el corazón y lo lleve por este arenal! ¡Mal cuervo le coma los ojos! ¡Malas ortigas le broten en el pecho! ¡Mal avispero le nazca en la lengua! (*RL,* III, 4).

En *El Embrujado* todos los vecinos se conjugan contra la Galana quien atormenta a todo el pueblo, concretamente a Anxelo, el *embrujado* cuyo mal de ojo lo ha convertido en un ser *endemoniado* y que sólo en una sociedad como la aquí descrita, tan propensa a creer en lo sobrenatural, se puede llegar a entender un ser de estas características. En la Galicia real, antropólogos como Lisón Tolosana han intentado explicar estos fenómenos no porque en esta región haya más *endemoniados* sino porque alrededor de esta figura del embrujado, aparecen una serie de circunstancias que incitan en creer que existen:

> ...En unos tiempos parecían muchas endemoniadas, en otros ninguna. Esta variedad dependía de la varia condición de los curas. Cuando tenían un cura crédulo y dedicado a exorcizar había en la parroquia tres o cuatro o más mujeres que hacían aquel papel de energúmenas y daban horrendos chillidos en la iglesia al levantar la sagrada hostia. Si a este cura sucedía otro de buena razón, que enterado de la añoranza las intimaba que callasen porque si no las conjuraría con una tranca, luego se daban por curadas todas (Lisón Tolosana, 2004: 128).

Las gentes de aldea tenían pues mucho miedo a estos seres demoníacos ante los que se encotraban indenfensos. Uno de estos seres demoníacos que muestran con más fuerza su magia y sus poderes es el demonio o *trasgo* Cabrío[123], que se le aparece en *Divinas palabras* a la asustada Mari-Gaila que utiliza el ritual de conjuros para espantarlo:

> MARI-GAILA:
> ¡A la una, la luz de la luna!
> ¡A las dos, la luz del sol!
> ¡A las tres, las tablillas de Mosén! (*DDPP*, II, 8)

Junto a los conjuros que utilizan campesinos y labradores, también están los de aquellos que *saben* de esto, es el caso de la Conjuradora o Saludadora, personaje común en ambos teatros. En *Yerma* aparece como la Vieja, madre de la Muchacha 2ª a quien le preparaba ciertos "yerbajos" para que tenga hijos (*Yerma,* I, 2). Yerma concierta un encuentro con ella. En el

[123] Este ser mitológico denominado *trasgo o trasno* y que se aparece por la noche en las gándaras y trochas en forma de *carneiros, cabalos y* corderos (Lisón Tolosana, 2004: 43). Este Macho cabrío en una de la muchas formas en que se presenta el demonio o *demo*.

Acto III, cuadro primero la conjuradora sabe unas oraciones, que al igual que la creencia del *bautismo prenatal,* se debe de decir para romper la maldición o mal de ojo. Ambas escenas se desarrollan en una ambiente mágico y nocturno. En casa de la Dolores aguardan, ella y dos viejas a Yerma que ha llegado hasta allí en la oscuridad de la noche pasando por un cementerio que "estaba demasiado oscuro". Dolores se asombra que la joven Yerma no pase miedo, como también se asombraban en *Águila de blasón* los labriegos de la valentía de Sabelita. En ambas mujeres, humildes y confiadas, se puede apreciar el peso de este mundo de creencias populares. Yerma no cree que Dolores sea una "mujer engañadora", y ésta le cuenta con una historia, cuyo relato recuerda los cuentos fantásticos de Valle-Inclán:

> DOLORES: No soy. Que mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de los muertos, si alguna vez he mentido. La última vez hice la oración con una mujer mendicante, que estaba seca más tiempo que tú, y se le endulzó el vientre de manera tan hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo, en el río, porque no le daba tiempo a llegar a las casas, y ella misma las trajo en un pañal para que yo las arreglase (*Yerma,* III, 2).

Obsérvese, por otra parte, el paralelismo de este personaje con La Curandera de *Águila de blasón* que aparece que aparece en el molino para curar las heridas de Liberata. La presencia de este tipo de personajes, como las Saludadoras, son muy frecuentes en la obra de Valle-Inclán, concretamente en *El embrujado* o *Flor de Santidad.* La curandera de *Águila de blasón* también utiliza "las yerbas del monte" para curar "el mal de ojo a las preñadas" (*AB,* I, 5), mientras le pide paciencia a la joven molinera ante la maldad de los hombres. Su sabiduría se demuestra cuando habla de las virtudes de los perros frente a otros animales, ejemplificándolo con la narración de una leyenda en la época de Jesucristo. En boca de la Curandera pone creencias tan extendidas como que los lobos cuando muerden "infunden su ser bravío" (*AB,* I, 5) o relata la correspondencia de los perros con los lobos según la luna. Toda solución para esta vieja pasa por sus yerbas. De la misma forma la hija de Dolores, la conjuradora de *Yerma,* se queja de que su madre no deja de darle "yerbajos" para que tenga hijos. Al igual que la

Curandera de *Águila de blasón*, ésta aparece rodeada de viejas, y con sus dotes de psicólogas, saben calmar a las pacientes, que suelen ser jóvenes e inexpertas.

Más adelante, en la primera escena de la Jornada V de *Águila de blasón* aparece la Manchada hablando con Liberata, quien opina que don Juan Manuel está hechizada por Sabelita, a la que la Manchada le aconseja que acuda a la Saludadora de Céltigos que sabe cómo romper los conjuros a partir de las prendas que llevase puesta.

En otra obra, *El embrujado,* los vecinos están preocupados por el mal de ojo que sufre Anxelo que le hace ver visiones y lo tienen atormentado. Así los vecinos aseguran que ese *cativo*[124] de don Anxelo tiene mal de ojo, y para quitárselo hay que llevarlo "a que reciba las ondas de la mar bajo la luna de medianoche" o a la Señora de la Lanzada, que hace referencia a la conocida playa de Galicia con el mismo nombre adonde acuden las mujeres que no pueden tener hijos para que se les saque el *meigallo* o mal de ojo. Al contrario de Yerma que acudirá a la romería para romper con su esterilidad, Anxelo se muestra más escéptico y sabe que lo suyo" no lo curan Saludadores ni las ondas de la mar" (*E,* II).

3.2.5. El Macho Cabrío de *Divinas palabras* y la danza de *Yerma*.

El Macho *Cabrío* es una de las tantas formas en que se muestra el demonio en la obra de Valle-Inclán, sin olvidar sus connotaciones también burlescas y eróticas que contiene la palabra *Cabrío*. El también denominado *Trasgo Cabrío* se le aparece a Mari-Gaila, cuando ésta vuelve por la noche a su casa, y como en todas las escenas de apariciones, la Naturaleza juega un papel muy importante, concretamente las ráfagas de viento que provocan que los personajes *vuelen* de un sitio a otro. Estas ráfagas de viento ya aparecían acompañando otras apariciones y

[124] Con la referencia a "cativo", que en gallego tiene el significado de "pequeño" pero también de "cautivo", se describe la personalidad empequeñecida y prisionera del mal de ojo que sufre Anxelo. De *cautivo* viene el título de la tercera jornada *Cautiverio,* que alude al poder de Rosa Galana sobre Anxelo y luego sobre Mauriña. En gallego *cativo*, además de *pequeño* y *cautivo* tiene otros significados como *malo*, *desgraciado*.

es un elemento que como el mar actúa como un personaje más como se observa en el siguiente diálogo donde se habla de las apariciones*:*

> LA ROJA: Sí que lo tengo, mas no puede ser encendido en esta noche tan fiera. Tengo dos medias velas que alumbraron en el velorio de mi curmana la Celana.
> EL CABALLERO: ¿Habéis oído?
> LA ROJA: ¿Qué, mi amo?
> EL CABALLERO: Una voz...
> DON GALÁN: Son las risadas del trasgo del viento... (*RL,* I, 2)

Este viento aparecía como elemento transportador para quien veía este tipo de apariciones como era el caso de don Juan Manuel quien se "sentía llevado por los aires" (*RL,* I, 1) y que ahora se lleva a Mari-Gaila por los aires "en una ráfaga y suspendida en el aire" (*DDPP,* II, 8).

La recreación de este mundo mágico se mantiene hasta la última obra del *ciclo mítico, Cara de plata* (1922) si bien aquí la recreación de lo sobrenatural tiene memos presencia. En la iglesia románica de San Martiño de Freyres, el ambiente de magia y misterio se mezcla con elementos ocultistas tan del gusto de Valle-Inclán:

> ... *Pasa* el rezo del viento por los maizales ya nocturnos, y se está transportando a la clave del morado los caminos que aún son al crepúsculo almagres y cadmios. San Mariño de Freyres, por la virtud crepuscular, acendra su karma de suplicaciones, milagros y cirios de muerte... (*CP,* II, 4).

En *Divinas palabras,* Mari-Gaila vuele por sendero *blanco* tras cometer adulterio y con el niño muerto. La aparición de seres extraños como las brujas que danzan alrededor de una iglesia y la entrada en escena del *trasgo Cabrío*, intensifican el ambiente de misterio y horror tan al gusto de Shakespeare. El Cabrío ríe mientras los escenarios cambian continuamente: primero es "una iglesia sobre una encrucijada" alrededor de la cual bailan las brujas, luego, tras un nuevo un golpe de viento, el Cabrío aparece sobre un campanario, y finalmente tras mudar de nuevo el escenario, la mujer se encuentra en "el sendero blanco de luna" (*DDPP,* II, 8).

Todo este mundo sobrenatural ocurre en la cabeza de la mujer y de ahí las continuas referencias al verbo *sentirse* en frases como "se siente llevada por las nubes." (*DDPP,* II, 8). El trayecto termina en el mundo cerrado de la aldea, primero la casa del sacristán y luego la iglesia que cierra la obra.

El escenario mágico de los sendero deja paso al mundo cerrado de aldea, un escenario que tiene mucho de dionisíaco como ocurría con las ferias y romerías que aparecen con frecuencia en la obra de Valle-Inclán. Una de ellas es la festividad de San Campio se basa en una real que se celebra en el ayuntamiento de Outes en Ourense, adonde acude la gente para curar trastornos psíquicos. Mari-Gaila habla de ella comparándola con la de Viana de Prior, mucho más festiva:

> MARI-GAILA: Esas ferias distantes son buenas para vosotros, que sois cuerpos libres. ¿Pero adónde voy yo siete leguas tirando del carretón?
> EL CIEGO DE GONDAR: Se busca una buena compañía, y se hace el camino por jornadas. Para sacar del carretón su por qué, las ferias de la montaña. Esas son ferias de mucho bien de Dios.
> MARI-GAILA: Adonde este año no falto es al San Campio de la Arnoya. (*DDPP*, II,1).

En el último acto de *Yerma,* la protagonista acude a la romería junto a otras mujeres estériles. Allí asiste a una danza entre Macho y la Hembra, donde el primero agita un cuerno de toro , un "claro símbolo fálico" (Álvarez Miranda, 1963: 19). La danza fálica del macho con su cuerno es una danza de fecundidad[127] también tiene una base real en la romería en honor del Cristo del Paño en Moclín. Esta escena de la danza final de *Yerma* tiene por objeto lo mismo que muchas costumbres típicas de Galicia, como el "baño de las nueve olas", que sigue celebrándose hoy en día en diferentes lugares de las costa gallega, el bautismo prenatal tiene

[127] Abundan, en todas estas tragedias de García Lorca, los simbolismos relacionados con los elementos de la Naturaleza, concretamente el agua como símbolo de la fertilidad y la sequía en referencia a la estirilidad.

como finalidad solucionar el problema de la fecundidad en las mujeres. En el caso de *Yerma*, Francisco García Lorca anota lo siguiente:

> En una aldea de la provincia de Granada, Moclín, situada en las últimas estribaciones de Sierra Nevada, se celebra una romería, a la que van las mujeres deseosas de hijos a pedir la gracia de la fecundidad (...) Pero este lado religioso de la ceremonia, orientada hacia la gracia milagrosa, tiene su contrapartida en la fama maliciosa de que las mujeres son fecundadas en virtud de razones mucho más naturales, hechas realidad al socaire de las fiestas y acampamiento al aire libre (García Lorca, 1981: 356)

Al igual que ocurría en las olas que deberían saltar las *mozas* en las *Comedias* para ser fértiles[128], Yerma junto a otras mujeres acude a la ermita ante la presencia de los hombres que merodean el lugar. La descripción de la romería, como las romerías de *Divinas palabras,* son descritas con colorido y a la vez con el ambiente dionisíaco propicio para los encuentros amorosos. En *Yerma,* las muchachas llevan largas cintas de colores, los sonidos de cascabeles y campanillas alegran la escena. En ese momento cuando entran las "Máscaras populares" del Macho y la hembra:

> *Llevan grandes caretas. El Macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La Hembra agita un collar de grandes cascabeles. El fondo se llena de gente que grita y comenta la danza. Está muy anochecido.* (*Yerma*, II, 1)

También en *Divinas palabras* se producía una invitación al baile: "¡Vente conmigo al baile!" dice El Cabrio, a lo que Mari-Gaila responde "De tus romerías saber no quiero" (*DDPP,* II, 8). Este ambiente de romerías los encontrábamos en las "ferias de Agosto en Viana" adonde acudía Mari-Gaila "gozosa", "sofocada y risueña" (*DDPP,* II, 2) buscando el amor, mientras que en el caso de Yerma buscará la fertilidad. Los niños, criaturas inocentes, revelan el encuentro de Mari-Gaila con su amante: ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila/ ¡Tunturuntún! Que tanto

[128] En *Romance de lobos* se hace referencia a *Santa Baya* (*RL,* I,6) donde hay una importante romería a la que acuden las mujeres para tomar las siete olas para sacar el mal de ojo, y concretamente para las mujeres que quieren tener hijos.

bailó.... (*DDPP,* III, 1), mientras que en *Yerma* anuncian el encuentro de la mujer con el demonio: "¡El demonio y su mujer! ¡El demonio y su mujer!" (*Yerma*, II, 1).

En ambas escenas, *Divinas palabras* (II, 8) y *Yerma* (III, 2) hay constantes referencias a los elementos de la naturaleza que en la primera comienza con la "ráfaga de viento", y continúa con la luna, la luz, el sol, y en *Yerma* la Hembra utiliza términos como la tierra, el fuego, el aire y el agua para describir su angustia "marchita de amores". En ambos teatros el juego de máscaras ayuda a crear un ambiente más irreal, pero si en Valle-Inclán es la risa del Macho Cabrío que anuncia su aparición, en Lorca será el sonido de unas guitarras tras lo cual vendrá el Macho agitando "el cuerno", y si el trasgo Cabrío es el que le hace las proposiciones deshonestas a Marí-Gaila, en *Yerma* es el Macho quien se lo hará a la Hembra.

De la misma manera, el Cabrío de *Divinas palabras* se dirigía a la mujer ofreciéndole sus servicios sexuales simbolizado en un "baile", el Macho de *Yerma* despliega "su capa" y se acerca a la mujer diciéndole dónde y cuándo se encontrarán, y pidiéndole que acuda a la romería con una hermosa "camisa de holanda":

> Vete sola detrás de los muros,
> donde están las higueras cerradas,
> y soporta mi cuerpo de tierra
> hasta el blanco gemido del alba.
> ¡Ay cómo relumbra!
> ¡Ay cómo relumbraba!
> ¡Ay cómo se cimbrea la casada! (*Yerma*, II, 1).

La Hembra y el Macho relatan el encuentro amoroso "Siete veces gemía, nueve se levantaba", y piden más: "¡Dale ya con el cuerno!" dice otro hombre. En *Divinas palabras* la mujer suspira "con deleite carnal" sobre agarrada a la "retorcida cuerna del Cabrio". La escena termina con la descripción de la "luna grande, redonda y abobada" (*DDPP,* II, 8), frente a la luna de Yerma que al igual que el cuerno del toro, simboliza la fecundidad. Cuernos y luna son

dos términos que se repiten en ambas escenas en conjunción con los continuos suspiros y gemidos de las mujeres: Mari-Gaila "suspira con deleite carnal" mientras "siente bajo las faldas las sacudidas de una grupa lanuda" y "sus manos encuentran la retorcida cuerna del Cabrío", y en *Yerma* un Hombre describe "cómo cimbre la casada". Por su parte el *Trasgo Cabrío* se identifica con el marido cornudo con la frase "¡Esta noche bien me retorciste los cuernos!", y en *Yerma,* el Macho dice que "los maridos son toros", con todas sus connotaciones sexuales y hasta "Que se queme la *danza/* y el cuerpo reluciente/ de la limpia casada! (*Yerma*, II, 1).

Al final, ambas mujeres desahogan su frustración con sus maridos, Mari-Gaila vuelve a su casa y maltrata a su marido e hija, mientras que la protagonista de *Yerma* que no es capaz de librase de la maldición[129] acaba asesinándolo.

[129] La maldición para la Vieja no es otra que el marido de Yerma que sólo busca la tranquilidad de la mujer sin pensar que ésta se siente como una indefensa "paloma" que va a ser devorada.

3.3. El espacio simbólico.

En el ciclo mítico hay toda una serie de escenarios que Valle-Inclán recrea a partir de aquellos otros que conoció desde niño en su Vilanova natal, tanto en lo referente a los interiores como el *pazo*[130] gallego, sus cocinas y molinos de las primeras obras (*Águila de Blasón* y *Romance de lobos*), como a espacios abiertos que predominan en las tres últimas obras escritas cronológicamente (*El embrujado, Divinas palabras, Cara de Plata*)[131]. Y dentro de estos espacios se pueden observar una serie de escenarios que condicionan la forma de actuar de los personajes. Estos escenarios son cuatro: los señoriales generalmente cerrados (*pazos*, casonas infanzonas, casas grandes) y cuyas descripciones suelen coincidir con los segundos: los escenarios religiosos (iglesias barrocas, iglesias de aldea, capillas, ermitas). En tercer lugar están los escenarios populares en los que los campesinos hacen sus labores, cuentan sus historias o se divierten (cocinas, *lareiras*, molinos, casas labriegas). Por último está los escenarios de los feriantes como son las arboledas o los caminos por donde suele entrar el peligro del mundo errante.

En lo que ser refiere a las escenas, *Cara de Plata* (1922), primera obra en la línea de la historia de las *Comedias,* está dividida en tres jornadas de 5, 7 y 5 escenas cada una, siendo los exteriores un prado, un atrio, un puente, una feria, un huerto, un cruce de caminos y de nuevo el atrio:

[130] Con el término *pazo* se hace referencia a una casa grande y amplia con muchas estancias y fincas alrededor donde los administradores o dueños de las tierras vivían en contacto con las labores del mundo rural. En las Comedias observamos dos pazos: el de Viana del Prior y el de Lantañón. El Caballero es el dueño del pazo y de las tierras que cultivan los labriegos; estos pagan sus fueros, generalmente en especies, al hidalgo quien a su vez les deja cultivar sus tierras, y trabajar sus molinos, etc. La función del hidalgo en Galicia era la de intermediario entre el propietario de la tierra (nobleza o iglesia) y los campesinos, pero algunos, pasado el tiempo, se fueron haciendo con las tierras y pasaron a ser propietarios. Lo que se verá en *El embrujado*.

[131] Frente a los núcleos urbanos que aparecen en las *Comedias bárbaras*, como son Puebla de Deán y Flavia Longa, el espacio rural abierto predomina en todo el *teatro mítico*, concretamente en obras como *Cara de Plata* y *El embrujado*, y también *Divinas palabras.*

- Jornada I: Prado con *mámoas*; un atrio del *pazo* de Lantañón; un puente del *pazo* que hace de paso entre las dos orillas; una rectoral, y de nuevo termina en el atrio.
- Jornada II: Feria en una villa marinera; el huerto de una venta; la *Quintana de San Clemente* al lado de la rectoral; Huerto de una iglesia y su interior; ventorrillo en la villa costera; la rectoral; casa de la Pichona.
- Jornada III: Interior del *pazo* de Lantañón; un cruce de caminos; casa del sacristán; casa de la Pichona; atrio del *pazo*.

El *pazo* suele ser un espacio cerrado y deteriorado que simboliza la caída de una clase social que es la Hidalguía gallega. En el caso de *Cara de plata,* será el *pazo de Lantañón* que está situado entre el *lugar de Condes* y el *Lugar de Freyres*, unidos por el *Puente de Lantañón*, el escenario donde se origine el conflicto entre el *Abad* y los hidalgos a causa del derecho de paso (*CP,* I, 5). Desde las primeras escenas el *pazo* de la familia Montenegro es descrito de forma majestuosa con una gran torre con soportales y grandes escaleras, pero en cuyos interiores se puede observar ciertas estancias con cierto decorado esperpéntico como por ejemplo cuando describe al Santo Cristo con unas *enagüillas* (*CP,* III, 1). En el interior del *pazo* de *Cara de plata,* con su torre, soportales, grandes escaleras que bajan a patios interiores, muchas estancias y una capilla, predomina un ambiente oscuro y triste acorde al estado anímico de sus protagonistas. El juego de tonalidades parece cobrar cierto simbolismo al oponer a las sombras "suaves" de un limonero, bajo el que se halla la dulce Sabelita, frente a las "duras" de las piedras donde se detiene el Caballero riendo ferozmente bajo "la sombra sonora del arco" (*CP*, I, 5). Sabelita permanecerá melancólica recordando a su amor, Cara de plata, y su figura se irá difuminando en la oscuridad, como también se irá difuminando don Juan Manuel que se convertirá en una sombra "cargada de remordimientos" (*CP,* III, escena última).

Los contrastes de luz muestran así el ánimo de los personajes, pero también condicionan la acciones: en los interiores de la iglesia de *San Martiño de Freyres* se produce el encuentro entre los enamorados, Sabelita y Cara de plata, escenario religioso que más tarde será profanado por el lascivo Fuso Negro que viola, o intenta violar, allí mismo a Sabelita. En los interiores de la rectoral es el lugar escogido para los planes y delirios del rencoroso Abad que se reúne con los vecinos para ponerlos en contra de los Montenegro.

Frente a estos interiores, los escenarios abiertos están llenos de luz. Las ferias de Viana de Prior son alegres y vitales, descritas con gran colorismo, adonde acuden feriantes y chalanes para hacer negocios, cantar, bailar y degustar todo tipo de productos:

> Cada vino reclama su sacramento. Rueda blanco, propio para acompañar una tortilla de chorizos. Espadeiro de Salnés, bueno para refrescar en el monte, o en una romería o en un juego de bolos. Rivero de Avia, para las empanadas de lamprea y las magras de Lugo. Cada vino tiene su correspondencia en la vida, igual que todas las cosas. El mundo es armonía y concierto pitagórico… (*CP,* II, 1).

En la segunda *Comedia* en cuanto la historia es *Águila de blasón* (1907), dividida en cinco jornadas con 5, 7, 6, 8 y 6 escenas respectivamente, se puede apreciar varios escenarios exteriores: un balcón que mira al exterior, los alrededores de un molino, la ría, la villa marinera, el puente, el jardín del *pazo*, la calle, el exterior de la casa labriega y el río:

- Jornada I: una iglesia barroca; casa infanzona (o *pazo*) de don Juan Manuel; un sala del *pazo*; antesala del *pazo*; en un balcón y posteriormente en los interiores del pazo.
- Jornada II: una sala del *pazo*; alcoba de don Juan Manuel e interiores del *pazo*; de nuevo en la alcoba; exteriores del molino; interiores del molino; cruzando la ría en barco; en el *pazo* de don Juan Manuel.
- Jornada III: cocina; interior del *pazo*; en el atrio de una iglesia; sala que da a un *balcón plateresco;* calles de una villa marinera; en un puente romano.

- Jornada IV: sala que da al jardín; alcoba de doña María, por un monte ensoñado; dormitorio de don Juan Manuel; casa de la Pichona; calle que da a un cementerio donde hay un osario; casa de la Pichona; un salón.
- Jornada V: sala de la "casa infanzona"; casa de labradores; exterior de la casa labriega; a la orilla de un río; un camino cercano al río; interiores del *pazo* de don Juan Manuel.

En *Águila de blasón* la obra comienza con un escenario religioso, una colegiata descrita como "ampulosa y sin emoción" (*AB,* I, 1) donde Fray Jerónimo sermonea a sus feligreses en un lenguaje pomposo y de habla "engolada", se trata de la imagen de una iglesia nada popular y cuya idea se asemeja a la descripción de la habitación de *Bodas de sangre* que se describe como "un sentido monumental de iglesia" (*Bodas,* III, 2).

En cuanto a los *pazos* en las *Comedias* aparecen dos: el *Pazo de Flávia,* que la crítica relaciona con el pueblo de Iria Flavia cerca de Padrón (Smither,1986: 89), donde vive Doña María*;* y el *Pazo de Lantañón*, lugar que Smither sitúa en el río Umia (1986: 98), donde vive don Juan Manuel y desde donde se puede ver el mar detrás de los cipreses. Ambos *pazos* están situados en los lados opuestos de una misma ría que habrán de cruzar si se quieren ver: así en *Águila de blasón* doña María pasará la ría para ver a su marido y en *Romance de lobos* será don Juan Manuel quien lo haga para ir a casa de su esposa. En *Águila de blasón* la mayoría de las escenas se desarrollan en el *pazo* o *casona infanzona* donde vive don Juan Manuel. Con esta expresión, que Valle-Inclán utiliza en reiteradas ocasiones, se hace referencia al *pazo*, generalmente alejado de la vida campesina, desde cuyo balcón se puede "ver gran parte de la plaza" (*AB*, I, 2). A pesar de la decoración hidalga, en esta otra se puede apreciar cierta decoración burguesa:

> Una sala en la casa infanzona. Apenas la esclarece la lamparilla de aceite que alumbra bajo morado dosel, los lívidos y ensangrentados pies de un Crucifijo. En las ventanas raya la luz del amanecer. MICAELA LA ROJA, vela

> sentada en el umbral de una puerta. SABELITA, cubierta con el manteo, entra sin hacer ruido: Cantan los pájaros en el alero, muje la vaca en el establo, las suaves campanas de la madrugada tocan a misa (*AB*, II, 1).

El ambiente muchas veces claustrofóbico del interior contrasta con el exterior, así se aprecia cuando la desolada Sabelita vuelve al *pazo* tras asistir al sermón de la colegiata, se adentra a las estancias oscuras del pazo que contrasta con el aire d*el balcón* (*AB*, II, 2).

Muchas veces un espacio se adentra en otro, ocurre así con el escenario religioso representado por la campana de la colegiata (*AB*, I, 3) que suen cuando se produce el atraco en el *pazo* de don Juan Manuel. Poco después el Caballero yace convaleciente en un cuarto oscuro de decoración triste mientras fuera se oye el cantar de los pájaros y "las suaves campanas de la madrugada" (*AB*, II, 1). Otras veces las campanas, tienen como función ambientar las escenas de misterio: cuando huye Sabelita de noche y un anciano le pide que sea la madrina del bautismo prenatal una acotación, cargada de connotaciones mágicas, señala la hora del día: "Doce campanadas que abren doce círculos en la noche" (*AB*, III, 6). Lo mismo ocurrirá con la aparición del Niño Jesús: "El arco iris cubre el cielo y doce campanadas negras doblan a muerto en la lejanía" (*AB*, IV, 3). En la macabra escena del cocimiento del cadáver, la Pichona gimotea con su amado en el lecho mientras Farruquiño hierve a la vieja muerte para sacarle la piel, es de día: "Canta el gallo y poco después una campana toca a misa de alba" (*AB*, IV, 7). Del mismo modo en García Lorca, las campanas tiene la función dramática, ya sea la de mostrar la alegría por la boda: "¡Que toquen y repiquen las campanas!" (*Bodas,* II, 1) como la de marcar el tiempo en *La casa de Bernarda Alba.* Francisco García Lorca comenta lo siguiente al respecto:

> ... desde que se oyen por primera vez tocando a muerto, por el marido de Bernarda, hasta que, ya fuera de la obra, doblen por la muerte de Adela. Encargará Bernarda a sus hijas: "Avisad que al amanecer den dos clamores de campanas" (García Lorca, 1981: 386).

Si en los interiores del *pazo,* los personajes se deshumanizan, como es el caso del viejo don Galán convertido en perro o don Juan Manuel que sobreactúa con su "risa magnífica y feudal" (*AB*, III, 2)*,* el exterior trae la vida y la aventura. Por el balcón de la alcoba de doña María entra el aroma que desprenden los membrillos (*AB*, III, 4) y más tarde el aventurero Cara de Plata anuncia que se va a la guerra en esa misma alcoba donde se ve el mar que ofrecer un "manto de luces y de aventura" (*AB*, IV, 2). Dentro Sabelita permanece triste sin su amado Cara de plata y a sabiendas que también puede perder a su padrino al competir con Liberata, "dos tórtolas, prisioneras en una jaula de mimbres" (*AB*, IV, 2).

Otro tipo de escenario que aparecerá en las *Comedias,* y en *Águila de blasón* en particular son las cocinas (o *lareiras* en gallego) y los molinos donde la gente de aldea se reúne tanto para las labores domésticas como para divertirse. Si en *Yerma* o en *Bodas de Sangre* las vecinas se reúnen cerca de los ríos para hablar y cantar, en el ciclo mítico de Valle-Inclán es en las cocinas donde los personajes actúan con libertad y mostrándose como verdaderamente son. En estos escenarios los campesinos cuentan historias de brujas, pero también es un lugar de encuentro entre los hombres de aldea y las jóvenes campesinas. Serán, en este sentido, los molinos donde se suelen reunir criados y campesinos es un lugar más propenso para escenas de carácter erótico-festivo, idea que se recoge en gran parte de las coplas populares[133] y construcciones muy abundante en la zona del Salnés que Valle-Inclán pudo conocer en su juventud (Smither, 1986: 103). Es precisamente en uno de los molinos de Lantañón donde don Juan Manuel tiene arrendado a Pedro Rey y a su mujer, una "molinera, fresca y encendida" (*AB,* II, 4), el lugar en el que se produce la escena de su violación de don Pedrito, en la que en

[133] En la literatura gallega popular abundan las coplas en las que los molinos aparecen como escenarios donde se bebía, bailaba y mantenían relaciones sexuales. Muchas de estas coplas fueron glosadas por Rosalía de Castro en sus *Cantares Gallegos* (1863): "*Fun ó muíño/ do meu compadre/ Fun polo vento / vin polo aire*", y que reproduce Valle-Inclán en *Cara de Plata: "Noite noitiña de meigos o trasnos/Fun á ó muiño d´o meu compadre;/ Fun pol´o vento, vin pol´o aire"* (*CP,* III, 4).

la escena siguiente, una curandera le hace las curas a la molinera mientras los vecinos se reúnen para contar historias, pero también done los mozos "tientan a las mozas en el fondo oscuro" (*AB,* II, 5).

Respecto a los escenario de fuera de aldea, los caminos y las ferias, son los que resultan más peligrosos para la vida en el pueblo. Entre las ferias, destacan por su importancia las de Viana del Prior, una pequeña villa costera, en cuyas tabernas llenas de marineros y *ventorrillos* se juntan todo tipo de feriantes y que en *Divinas palabras* tendrán un papel relevante en el desarrollo de la trama ya que por ahí llegar el *farandul* que cometerá adulterio con Mari-Gaila. También por esos caminos es por donde llega Pepe el Romano para romper el orden establecido en la casa de Bernarda Alba.

En la última *Comedia bárbara* en el desarrollo de la historia, *Romance de lobos* (1908), hay tres jornadas de seis escenas cada una, donde los escenarios exteriores lo forman los caminos, el cementerio, la playa, una calle, la costa, y el exterior del *pazo*. La distribución de escenarios es el siguiente:

- Jornada I: un camino y un cementerio de aldea; en el portón del *pazo* de don Juan Manuel; una playa, una sala de la casa hidalga, la entrada del *pazo*; la alcoba donde murió Doña María; y una *playa*.
- Jornada II: Una sala de la capilla, la casona de Flavia-Longa; un camino de verdes orillas; la cocina, la casona; una capilla; la alcoba donde murió Doña María; un cruce de caminos.
- Jornada III: la iglesia de Flavia-Longa; una antesala en la casona; la calle; la costa; ante el portal de la casona; una cocina del *pazo*.

La obra comienza en el *pazo* de don Juan Manuel donde el Caballero se adentra tras la aparición de la Santa Compaña, en un estado de embriaguez y de excitación a lo hay que añadir el ambiente de mágico que crea la naturaleza. Pero si esto ocurre en el *pazo* del Caballero,

cuando la acción se traslada a la *casa grande* de Flavia Longa en la que vive doña María, el edificio se describe como medio abandonado, con salas desmanteladas, y con signos de pobreza. Todo anuncia el final, incluso la cocina que en otros tiempos era un escenario alegre donde los campesinos contaban cuentos y desgranaban maíz, ahora es donde los hidalgos planean robar la herencia tras una puerta "hostil y cerrada" (*RL,* III, 5) y el fuego de la *lareira* refleja la "sangre en los rostros" (*RL,* III, escena final) anunciando el violento final, pues ahí será donde don Mauro asesine al "viejo vinculero".

En la capilla del *pazo,* escenario religioso, yace doña María. Se trata de un lugar lúgubre y mágico en el que los objetos religiosos parecen cobrar vida, y los personajes se deshumanizan en "sombras". La capilla simboliza el final de esta casta de hidalgos donde predomina la oscuridad, el olor a incienso, la húmeda pestilencia o la herrumbre (*RL,* III, 1) en una de las escenas más líricas de su teatro, como apunta Greenfield:

> ... las sorprendentes agrupaciones de palabras, la simetría en la frase, las imágenes sensoriales tanto provocativas como evocadoras, la musicalidad extraordinaria. El su teatro en prosa este lirismo está generalmente limitado a las acotaciones. El elemento nuevo que encontramos en *Romance de lobos* es una poesía dramática, es decir, pasajes del diálogo que nos dan la tensión de una situación y el contenido emotivo de ella a través de un lenguaje relativamente sencillo al que se ha dado estructura mediante recurso poéticos tradicionales (Greenfield, 1990: 107).

Uno de los principales escenarios abiertos de esta obra es la playa, escenario muy shakesperianos donde don Juan Manuel atraviesa la ría con una gran tempestad, y el barco acaba encallando haciendo el viaje a pie hasta la casa de su esposa. También en la playa Fuso Negro y el Caballero protagonizarán las escenas que también se vieron en *Rey Lear* y *Timón de Antenas*. Este escenario tan salvaje será sustituido en las tragedias lorquianas por los ríos donde suelen estar las lavanderas, si bien aparecen ciertas referencias en *Bodas de sangre* como escenario festivo cuando el padre compara los bailes de la boda de su hija con lo "bailes de allá

de la orilla del mar" (*Bodas*, II, 2), y al final del acto segundo, cuando la Madre habla de su familia formada por "sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro" (*Bodas*, II, 2).

La playa no suele aparecer como escenario donde se desarrolla la acción peri sí aparece como zona costera, más rica y vital que el interior, en donde se celebran las ferias. Será precisamente en este escenario donde Séptimo Miau cometa adulterio con Mari-Gaila en *Divinas palabras.*

El Embrujado (1913), con el subtítulo de *Tragedia de tierras del Salnés*, está dividido en tres jornadas, siendo los escenarios exteriores los alrededores de la casona, un río y un bosque. La distribución por jornadas es la siguiente:

- Jornada I (Geórgicas): "Una casa grande".
- Jornada II (Ánima en pena): "Un río tranquilo".
- Jornada III (Cautiverio): "En la casa de don Pedro Bolaño".

Al igual que el *pazo* de las Comedias, la casa de don Pedro Bolaño, es una casa grande, toda de piedra rodeada de una enorme finca en medio de la aldea. La casa tiene enormes salas, cocina con criados y una solana donde cosen las hilanderas, pero dentro su vida es triste y vacía debido primero a la pérdida de su hijo y luego del niño que pudo suplantar aquel amor. Esta casa labriega si bien no llega a ser tan ampulosa y decadente como los pazos de las *Comedias,* es una casa grande que muestra la riqueza de Don Pedro Bolaño, sin embargo el ambiente sombrío que predomina en su interior refleja la personalidad triste y solitaria de su propietario. La puerta vuelve a aparecer como lugar simbólico pues marca el paso entre el mundo interior de don Pedro y el exterior de los personajes, mucho más vivos y locuaces que cuentan la transformación de este viejo labrador antes alegre y generoso y ahora huraño que asoma por la puerta para dejar ver la sombra de lo que fue. La puerta aparecerá con frecuencia en las tragedias de García Lorca pero con un claro simbolismo que puede ser sexual en el caso de

Leonardo cuando éste le dice a su exnovia "Pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta" (*Bodas,* III, 1º), o de libertad como en la casa de Bernarda Alba donde las puertas que "dan a los dormitorios" (*La casa,* II), tienen un sentido simbólico pues a través de ellas se pasa de un mundo a otro, del mundo cerrado de Bernarda Alba al exterior de la libertad.

En el interior, la cocina vuelve a ser un lugar alegre donde los aldeanos cuentan historias de *meigas* a la vez que desgranan *mazorcas,* pero también un lugar mágico y de misterio:

> En la casa de don Pedro Bolaño. Es la hora en que las gallinas se recogen con el galio mocero. Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años, que dice con sus hornos y su vasto lar holgura y labranzas. Una vieja hila sentada debajo del candil. Los otros criados desgranan mazorcas para enviar el fruto al molino. Hablan en voz baja. Tienen un aire de misterio. Las figura, las sombras, las voces, parecen próximas a desvanecerse, inconsistentes como el undular de la llama bajo las negras piedras de la chimenea, donde silba el viento. (*Embrujado,* III)

Sólo al final, cuando la bruja Galana viene a buscar a los labriegos, se vuelve un lugar de miedo y horror, en el que todos permanecen inmóviles ante la temida bruja.

Divinas palabras (1920) con el subtítulo de *Tragicomedia de aldea,* está estructurada en tres jornadas con 5, 10 y 5 escenas, siendo escenarios exteriores plaza frente la iglesia, la cuneta, los camino, un robledo, un castañar, la feria, una playa, los alrededores de la casa de Marica del Reino y la iglesia. La estructura es la siguiente:

- Jornada I: a las puertas de una iglesia; la cuneta de una carretera; otro camino; un robledo al borde de un camino; un atrio con la iglesia en el fondo.
- Jornada II: frente a la puerta de la casa de los Gailo; un soto de castaños, donde descansan los feriantes; en la feria de Viana del Prior; Quintana de San Clemente; una playa; la casa de los Gailos; n hostal de Viana del Prior; camino blanco ensoñado; cocina de los Gailos; ante la puerta de Marica del Reino.

- Jornada III: La casa de los Gailos; detrás la casa de los Gailos; en la quintana de la iglesia de San Clemente; un campo; y de nuevo la iglesia de San Clemente.

En esta obra el campesinado que representa el sacristán Pedro Gailo, y los feriantes encabezados por Séptimo Miau representan los dos mundos contrapuestos que marcan los diferentes escenarios. Respecto al primer mundo, don Pedro Gailo se mueve entre dos escenarios: la iglesia de San Clemente, que abre y cierra la obra, y su casa donde vive con su mujer y su hija. Las referencias al campo semántico de la iglesia son muy abundantes: *quintana*[134], pórtico románico, etc. Esta iglesia de aldea adonde acuden las viejas aldeanas a rezar es descrita como una iglesia "llena de sombras" (*DDPP,* II, 4) reflejo de la personalidad gris y débil del clérigo Pedro-Gailo*,* cuenta con un campanario mitificado en sus descripciones donde aparece el color dorado continuamente (*DDPP,* III, 1), en el que Mari-Gaila tendrá la visión de la "cabeza del idiota, coronada de camelias" y el sacristán pronuncia sus divinas palabras al final de la obra, convirtiéndose este campanario en un escenario mágico[136].

Otro escenario interior es la cocina de don Pedro, un escenario doméstico que ahora se convierte en un lugar violento donde *Pedro Gailo* mostrará su lado más oscuro en la escena con su hija Simoniña. Aquella *lareira* de las *Comedias* donde se juntaban los criados para contar historias ahora se convierte en una estancia "negra y vacía" (*DDPP,* II, 9) desde donde se oyen las burlas de los que pregonan el adulterio. A final de la escena, Mari-Gaila, ordena a su hija salir por *caminos negros* (*DDPP,* II, 1)*,* símbolo del peligro, para aleja de allí al niño muerto.

Los *caminos* aparecen con frecuencia en esta obra como escenario físico por donde entraba y salía la gente de la aldea, convirtiéndose así en un espacio simbólico que amenaza la vida cerrada de sus gentes. Sobre la peligrosidad de este tipo de escenarios en la Galicia rural, el

[134] *Quintana* es un término gallego que hace referencia a la parte del atrio que está delante de la puerta principal.
[136] Los campanarios de las iglesias tiene una connotación mágica. Cuando Sabelita, en *Águila de blasón,* huye por primera vez, las horas *reloj de torre* de una iglesia apuran su paso al igual que el personaje: al puente donde se produce la escena del bautismo prenatal al oír las *doce campanadas* (*AB*, III, 6). También en esta obra se le aparece *el Niño Jesús* a doña María, cuando *doce campanadas negras doblan a muerto en la lejanía* (*AB*, IV, 3).

cronista Prudencio Landín cuenta uno de los casos más conocidos, el de Carolina Otero a la que hace referencia en *Divinas palabras*, una niña violada en un cruce de caminos:

> Era el año 1879. Al juzgado de Caldas de Reyes acudió una madre desolada, diciendo que en la noche del 6 de agosto había sido bárbaramente ultrajada su hija en un camino solitario (…) el ultraje se había consumado en términos verdaderamente brutales… Habíase producido una fuerte reacción que la hacía delirar y que trastornaba su cerebro… Tenía la niña diez años… En la diligencia judicial manifiesta que su única profesión era la de pordiosera. Llevaba esa noche, colgado de un brazo, un cestito limonero donde recogía los mendrugos de pan con que la obsequiaba la caridad de aquellas aldeas, apenas comunicadas pos senderos y calzadas… Senderos y calzadas que ya entonces cantaba, muy cerca de allí, la inmortal Rosalía: *Dende aquí vexo un camiño/que non sey a dónde vay, / polo mismo que non sey, /quixera o poder andar*... (Landín Tobío, 1984: 216.)

Pero por los caminos también vienen los feriantes y con ellos la riqueza y la vitalidad de sus gentes. Es el caso de las ferias de Viana de Prior, escenario muy semejante al descrito en *Cara de Plata,* y que aparece en estas obra como lugar de encuentro entre los feriantes y las gentes del lugar:

> *La MARI-GAILA rueda el dornajo y dice donaires. Para convocar gentes bate el pandero. Claros del sol entre repentinas lluvias. Tiempo de ferias en Viana del Prior. Rinconadas de la Colegiata. Caballetes y tabanques bajo los soportales. Verdes y rojas estameñas, jalmas y guarniciones. Un campo costanero sube por el flanco de la Colegiala. Sombras de robles con ganados. A las puertas del mesón, alboroque de vaqueros, alegría de mozos, refranes de viejos, prosas y letanías de mendicantes...* (*DDPP,* II, 3).

Valle-Inclán recoge con gran realismo estos ambientes como apunta Castelao en su "Conferencia pronunciada en la Institución Hispano-cubana de Cultura"*,* el 8 de enero de 1939:

> Era gallego por la lengua, el estilo y el ritmo de su voz musical. Cierto que apenas escribió en nuestro idioma materno; pero su romance maravilloso es el resultado de traducir literalmente del gallego al castellano, de tomar los giros y expresiones de nuestros trotamundos, de nuestros catadores de vidas ajenas, de nuestros avinagrados bachilleres, de nuestros hidalgos en ruinas, de nuestros borrachos de vino nuevo y de libros añejos, de nuestros mendigos de romería, de nuestras beatas piadosas, de nuestros goliardescos abades, de nuestros carabineros y contrabandistas, de nuestros viejos soldados y marineros, de

> nuestros pescadores y navegantes; en fin, de todo cuanto conserva color y sabor de vida gallega (Alonso Montero, 1971: 36, 37).

Estos escenario aparecen ambientado con todo tipo de colores[137] y olores en donde las *sardinas* asadas con laureles simbolizan el erotismo y atraen a personajes lascivos como al *Ciego de Gondar,* que "con risa socarrona, huele su sardina" (*DDPP,* II, 2). Se trata de un escenario propenso para la "alegría de mozos", donde *Mari-Gaila* comienza a coquetear primero con el ciego y luego con el *farandul*[138]*,* pero también un escenario propenso al peligro de las peleas, y de las borracheras como la del niño hidrocéfalo que acaba muriendo.

También las tragedias de García Lorca se mueven entre la realidad andaluza a la que hace referencia el espacio y el simbolismo de sus escenarios. *Bodas de Sangre* (1933) es donde mejor se puede apreciar el andalucismo, y en donde el paisaje aparece íntimamente unido con la forma de ser de los personajes y sus actuaciones. Sobre esta obra Francisco García Lorca comenta lo siguiente:

> .... la manera de ligar actitudes humanas a un paisaje de circunstancias externas, determinan el hecho, por otra parte, de ser *Bodas de sangre,* la obra que mejor representa a un real e imaginario fondo andaluz (...) Quizá también pone una nota andaluza la mas entrañable relación entre el hombre y la tierra, su dependencias de fuerzas oscuras, entre las que destaca, dramático, el destino (García Lorca, 1981: 345, 346).

En *Bodas de sangre* se pueden apreciar seis escenarios interiores frente uno exterior, teniendo en cuenta que se toma como interior el cuadro 2º de Acto II que aparece descrito como "Exterior de la cueva de la Novia" pero que está inspirada en las cuevas de Purullena, al sur de Granada pero que también existen en Almería, con lo que Lorca parte de una realidad que recreará hasta hacer una obra nada realista. Al igual que en las obras de Valle-Inclán, el interior

[137] Las flores y los trajes de las gentes son descritos con gran colorismo, como el ojo cubierto con el tafetán verde de *Séptimo,* cuya perrita viste con colorines, mientras que *Mari-Gaila* bebe en una "taza desbordante y roja" de vino (*DDPP*, II, 3).

[138] Con el término *farandul*, que aparece constantemente en las acotaciones de *Divinas palabras,* Valle-Inclán hacer referencia al farsante o trashumante, que representa Séptimo Miau.

de la cueva simboliza el encierro en donde se hallan recluidas las mujeres, frente al exterior, símbolo de la libertad pero también del peligro donde Leonardo busca a su exnovia.

Los siete escenarios en *Bodas de sangre* están distribuidos de la siguiente forma a lo largo de la obra:

- Acto I: "Habitación pintada de amarillo" (Cuadro 1), "Habitación pintada de rosa" (Cuadro 2º), "Interior de la cueva" (Cuadro 3º).
- Acto II: "Zaguán de casa de la novia" (Cuadro 1º), "exterior de la cueva de la novia" (cuadro 2º).
- Acto III: "Bosque" (Cuadro 1º), "habitación blanca" (cuadro 2º).

Al igual que Valle-Inclán los escenarios están inspirados en espacios reales, en este caso en el pueblo de Purullena, cerca de Guadix (Doménech, 2008: 143). De todos los escenarios, los tres principales son la cueva de la Novia, el bosque y habitación blanca final. La cueva es descrita en los sucesivos cuadros de forma diferente haciéndolo coincidir con los diferentes rasgos de la personalidad de la Novia. Así si lo que se quiere es marcar la sensualidad de la mujer se insiste en la descripción de la cueva en sus formas redondas, en referencias a las líneas de la Novia:

> *Interior de la cueva donde vive la novia. Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas, redondas, con cortinajes de encaje y lazos rosa. Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos* (*Bodas,* II, 2).

Pero esta sensualidad se convierte en aridez cuando se quiere señalar la vida desgraciada que la rodea, pues ha de casarse con alguien que no quiere:

> *Exterior de la cueva de la novia. Entonación en blancos grises y azules fríos. Grandes chumberas. Tonos sombríos y plateados. Panorama de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular* (*Bodas,* II, 2).

Si aquí las chumberas y colores sombríos son muestra de esa dureza en la que vive inmersa la Novia, cuando entran los invitados del exterior todos se va llenando de bailes y alegría donde las muchachas se divierten. El contraste recuerda a Mari-Gaila, que al igual que la Novia, dentro de casa es una persona oscura y triste, y fuera, bien en las ferias bien con los invitados se divierte como otra muchacha cualquiera.

En el tercer acto, el escenario será el bosque, espacio exterior donde todo se impregna de misterio y salen tres leñadores (*Bodas,* III, 1). En este lugar de peligro combatirán los dos hombres y acabarán con sendas muertes, ambiente de misterio que será recreado tanto por los personajes (la Mendiga que simboliza la muerte y la luna) como por el ambiente (la música de violines), y dejará paso al último cuadro:

> *Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva. Dos muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja roja* (*Bodas,* III, 2).

El color que predomina es el blanco y en cierto modo sacralizado con esa referencias a la "iglesia". Esto es una forma de ritualizar la escena que se rompe con las varias figuras vestidas de negro como La Madre y El Novio, o como la Novia que "lleva un traje negro mil novecientos" (*Bodas,* II, 1) característico de las bodas de la Andalucía rural.

En *Yerma* (1934) también encontramos que la anteposición dentro/fuera se aprecia constantemente en los escenarios. La mujer protagonista Yerma, recuerda a Mari-Gaila de *Divinas palabras,* en el sentido que las dos viven con hastío dentro de sus casas, y sólo mejora su estado de ánimo fuera, ya sea en la calle, en el monte o en las romerías. Los seis escenarios de *Yerma* están descritos de la siguiente manera:

- Acto I: casa de Yerma (Cuadro 1º), campo (Cuadro 2º).

- Acto II: “Torrente donde lavan las mujeres” (cuadro 1º), casa de Yerma (Cuadro 2º).
- Acto III: “Casa de la Dolores, la conjuradora” (cuadro 1º), cerca de una ermita en la montaña (cuadro 2º).

Se puede apreciar que los interiores son en casa de Yerma en los dos primeros actos y en casa de la conjuradora en el tercero, siendo los otros tres los exteriores: en el campo, en un torrente y en plena montaña, si bien los personajes van entrando y saliendo de la ermita a lo largo de este cuadro.

La casa de Yerma se convierte en el escenario principal, siendo allí donde se desenvuelve el conflicto entre Yerma y Juan. Al marido no le gusta que su mujer salga, y cuando en el segundo cuadro se la encuentra en el monte le reprocha que debiera quedarse en casa. El miedo de Juan al exterior también recuerda al del marido de Mari-Gaila pues ambos ven el mundo más allá de la aldea como una amenaza a su mundo rural e incluso a su estabilidad matrimonial, y en definitiva a su hombría. Por su parte el interior de la casa se muestra como el estado interno de la protagonista, un reflejo del estado anímico del personaje, semejante a don Pedro Bolaño, hasta llegar a asfixiarse como le había ocurrido a Sabelita en *Águila de blasón* y que provoca su huida y la intención del suicidio. El ambiente del interior de la casa de *Yerma* no tiene nada de real, sino más bien de misterio, producido por “una extraña luz de sueño” y una “luz azul” que se transforma, cuando entra la luz exterior, en “una alegre luz de mañana de primavera” (*Yerma*, I, 1). En el interior enseguida aparece el conflicto principal: el tema del niño deseado, tema que recuerda a *El embrujado* y que hace que don Pedro viva recluido y huraño en el interior de su casa. Como ocurría con los exteriores en las obras de Valle-Inclán, también en *Yerma*, en el espacio exterior del segundo cuadro es donde se encuentran por primera vez juntos Yerma y Víctor. Se trata del espacio que simboliza la libertad al igual que en el siguiente cuadro (II,1º) que se desarrolla en un riachuelo donde las

lavanderas cantan en un ambiente festivo, que Lorca identificaría en el pueblo de Cáñar, el las Alpujarras, un lugar que conocido por su autor como le comentaría en una carta a su hermano Francisco en 1926:

> Hice una espléndida excursión a las Alpujarras llegando hasta el riñón. Tardamos dos días. Ha sido rápida. Pepe Segura me ha invitado. Pero cuando vengas tenemos que ir. Yo no he visto una cosa más misteriosa y exótica. Parece mentira que está en Europa.
>
> Los tipos humanos son de una belleza impresionante. Nunca olvidaré el pueblo de Cáñar (el más alto de España), lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos. Nada más nuevo *literariamente* (Anderson y Maurer 1997: 330).

Los siguientes cuadros se desarrollan en dos casas: la de *Yerma.* (II, 2º) y la de *la Dolores, la conjuradora.* (III, 1º) donde van saliendo los conflictos, primero intensificado por la presencia de las hermanas en el interior de la casa, y luego cuando acude desesperada a casa de la conjuradora. Llegamos así al último cuadro de la obra, cerca "de una ermita en plena montaña", un escenario aldeano con "unas ruedas de carro" y "una tienda rústica" donde se halla Yerma (*Yerma,* III, 2). En la ermita entran las Mujeres con ofrendas y descalzas en busca, como en las obras del ciclo mítico de Valle-Inclán, de un milagro que le saque de su vida mísera y desgraciada.

En *La casa de Bernarda Alba* (1936)*,* se reitera esta oposición *dentro/fuera* si bien con mayor intensidad, y comenzando por el título. La casa aquí se convierte en una fortaleza inexpugnable, siendo las ventanas el lugar más peligroso por donde aparecen los hombres que hacen peligrar a las hijas. El *exterior* vuelve a simbolizar el peligro por donde entra lo desconocido, lo que puede romper la harmonía, pero también por donde entra la libertad y el amor. Las acotaciones que van apareciendo a lo largo de la obra van describiendo los escenarios de cada uno de los tres actos. El color blanco es el que está más presente en las

paredes de la casa, color que se puede asociar con esa honra que tanto obsesiona a Bernarda Alba, y que, al igual que ésta, el blanco se va aminorando a lo largo de los actos:

- Acto I: "Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda".
- Acto II: "Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda".
- Acto III: "Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda".

En el primer acto además del color, otro elemento que cobra gran importancia son los muros que simbolizan ese encierro ("muros gruesos") y que se hace agobiantes con el calor del verano. También el sonido o el no sonido (el *silencio*) recuerdan al muerto: "Se oyen doblar las campanas". En el tercer acto, las cuatro paredes aparecen "iluminadas por la luz de los interiores" y, al igual que en *Bodas de sangre* o en las obras de Valle-Inclán, se intensifican los claroscuros, aquí entre las blancas paredes y el negro de la noche. El interior se vuelve asfixiante y se extiende hasta el corral donde el caballo golpea las paredes para salir. Francisco García Lorca expresa esta oposición interior/exterior con las siguientes palabras:

> Más allá estará el mundo natural, el caballo garañón que se agiganta en la noche de la tragedia entre el desatado ladrido de los perros, mientras las estrellas brillan como puños; mundo de invitaciones y de instintos que se ha venido dramatizando en el transcurso de la obra. De este ámbito saldrá en huida Pepe el Romano, por la puerta última de la casa, hacia la vida, en perfecto contrapunto con el ingreso de Adela en su habitación, en huida hacia la muerte (García Lorca, 1981: 383).

Frente a los escenarios religiosos que aparecían en Valle-Inclán generalmente satirizados o como lugares lúgubres y de miedo, aquí la antinonimia dentro/fuera parece remitir a un *espacio sagrado,* que sería la casa frente el espacio profano que sería el exterior, y es por tanto un lugar seguro frente a la inseguridad de fuera, pero también como en el caso de *La casa de Bernarda Alba,* puede ser un lugar asfixiante frente al exterior que sería el espacio liberador.

El espacio por tanto, al igual que ocurría con las obras de Valle-Inclán, "condiciona la acción y en cierta manera la determina" (García Lorca, 1981: 379)

3.4. los principales conflictos.

Si bien los personajes de ambos teatros coinciden en que son gente de aldea, principalmente campesinos y labriegos, en cuanto al número se puede apreciar una gran diferencia entre ambos teatros. Frente a los numerosos *dramatis personae* de Valle-Inclán, en las tragedias de Lorca no hay más de una docena de personajes por obra.

Por otra parte, en *Las Comedias* aparece la familia del Hidalgo y los criados, representan dos grupos que participan por igual de las creencias y costumbres del pueblo. Es verdad que en el teatro de Valle-Inclán aparecen estamentos sociales que no están en las obras de Lorca como los miembros de la Iglesia, mendigos, marineros o algunos personajes relacionados con la burguesía (con muy poca participación) pero los principales paralelismos se producen en los conflictos que surgen entre ellos, conflictos que son de tres tipos: los conflictos mundo rural/mundo errante; los conflictos padres/hijos y los triángulos amorosos..

3.4.1. Los conflictos *mundo sedentario/mundo errante.*

En ambos teatros los personajes pertenecen a una sociedad rural que parece cerrarse a todo lo que viniese del exterior. Hombres y mujeres de estas obras nacen, viven y mueren en estas pequeñas aldeas, trabajando ellos las tierras y cuidando ellas las casas. Los hombres de estas y otras obras cumplen perfectamente su papel en esta sociedad *sedentaria*: seres dogmáticos, tristes y oscuros como es el caso de Anxelo en *El embrujado,* o el sacristán Pedro Gailo y aquellos que constituyen el *mundo errante* (Varela Jácome, 1986)[139]. Este mundo

[139] Benito Varela Jácome (1986) separa a los personajes de *Divinas palabras* en dos grupos: los *sedentarios* de moral convencional y *trashumantes* de moral errante. Mientras los primeros viven en la aldea, los trashumantes viven en los caminos por donde van de feria en feria. Teniendo en cuenta estos dos mundos, se podrían distribuir los personajes de la siguiente manera: en el mundo sedentario, la familia del sacristán, los aldeanos y gentes de la justicia y orden, y en el mundo errante, los feriantes. Cada mundo tiene su reglas y su moral y todos conviven,

errante lo conforman los feriantes y gentes que llegan por los caminos, o caminos reales[140], como es el caso de Séptimo Miau, en *Divinas palabras* o Valerio el Pajarito en *El embrujado.* También en las tragedias de Lorca los hombres están asentados a la tierra frente a otros que simbolizan la libertad pero también la vitalidad. En *Bodas de sangre* la oposición se produce entre Novio y Leonardo mucho más hombre; en *Yerma,* Juan, el marido de Yerma, se opone al fuerte Víctor del que parece estar enamorada la mujer, y en *La casa de Bernarda Alba*, Pepe el Romano es el representante del mundo errante que parece querer *asaltar* el mundo de Bernarda Alba cerrado por sus muros. Dentro de ellos hallamos el interior de los personajes: un mundo de mujeres celosas y frustradas por su soltería, que se opone al mundo exterior de libertad (Klein, 1986: 87), con lo que la oposición de espacios escénicos dentro/fuera simbolizan la oposición esclavitud/libertad o represión/sexualidad.

No se puede olvidar aquí de la importancia de la mujer en esta sociedad patriarcal, y que opta en un momento dado por ese mundo errante. Así en *El embrujado,* Pedro Bolaño patriarca que dirige su casa con eficiencia acabará siendo un muñeco en manos de la bruja Rosa la Galana que se deja ver por los caminos y es amante de Valerio el Pajarito. En *Divinas palabras,* Mari-Gaila es quien domina al pobre sacristán y, tras un primer encuentro con el feriante, termina volviendo a casa donde acaba por humillar a su marido borracho, y es de nuevo descubierta con el *farandul* al final de la obra.

Tampoco en las tragedias lorquianas se puede decir que los hombres rijan las casas: en *Yerma* es la mujer quien lleva el peso de la acción dramática y si bien nunca abandona a su marido muestra ciertas preferencias por un hombre de mundo como Víctor; en *Bodas de sangre* son las mujeres quienes mandan el casas, como la Madre, pero temerosa que un hombre de

durante la obra, dentro de una sociedad *cerrada* en la que Mari-Gaila pasará de un mundo a otro, transgrediendo las reglas del mundo sedentario, por lo que merecerá un tratamiento a parte.

[140] En *Divinas palabras,* con el término *camino real* se hace referencia a *carretera*, frente a camino que es más corto y pequeño.

mundo como Leonardo le robe el corazón a la novia de su hijo; en *La casa de Bernarda Alba,* la propia Bernarda vive su vida sin los hombre de la casa, pendiente de Adela, mujer con mucha personalidad que recuerda a las jóvenes y sensuales campesinas que frecuentan en teatro mítico de Valle-Inclán que ansiaban la libertad que traía consigio el mundo errante.

Junto a éstas hay que destacar el papel de las fieles criadas que organizan todo y todo lo saben, como son *Micaela La Roja* de las *Comedias* o la criada de *Bodas de sangre*, y por otra parte las criadas como Andreíña en *Romance de lobo* o la vieja Poncia que no pueden ocultar se animadversión contra contra sus señores:

> LA PONCIA: Treinta años lavando sus sábanas; treinta años comiendo sus sobras; noches en vela cuando tose; días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, ¡maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinche en los ojos! (*La casa*, I, 1).

Se trata de mujeres que viven en sus mundos sedentarios en confrontación o no con otros personajes, pero sobre todo contra los que intentan romper los muros de esta sociedad hermética.

3.4.2. Los conflictos padres/hijos.

Un segundo tipo de conflictos que se puede apreciar en ambos teatros es el de padres/hijos, y en relación con él, el conflicto entre el individuo y la sociedad. La incomprensión de don Juan Manuel por parte de sus hijos y de la sociedad en la que viven en las *Comedias*, es un tema que se repite en *El embrujado* con un don Pedro Bolaño triste y sólo tras la muerte de su hijo, o en la tragedias de Lorca con la incomprendida *Yerma* por parte de su marido, la hija pequeña, Adela, en *La casa de Bernarda Alba*.

En las *Comedias* los hijos intentan hacerse con la herencia lo que acabará con la muerte del padre y el fin de la sociedad estamental. Este conflicto es uno de los temas de la tragedia griega, como observa Clara Luisa Barbeito al respecto:

> El tema del parricidio es un viejo tema tratado en *Edipo Rey,* así como el de la lucha de los hijos contra el padre - que fue uno de los favoritos del teatro expresionista del siglo XX-, el cual tiene viejo abolengo también, tratado por el mismo Sófocles en *Edipo en Colono* y por Shakespeare en *King Lear* (Barbeito, 1985: 136).

En las *Comedias* el conflicto se produce entre don Juan Manuel y sus cinco hijos (Don Pedrito, don Mauro, don Rosendo, don Gonzalito y don Farruquiño), excepto Cara de Plata, el más noble y carismático de todos. El conflicto aparece desde la primera obra de la trilogía en orden de redacción, *Águila de blasón,* si bien el origen es muy anterior cuando los hijos abusaban de la bondad de la madre como cuentan los criados. La ambición de los hijos por hacerse con la herencia del padre se refleja desde el comienzo de la obra con el asalto por parte de un grupo de bandidos, entre los que se encuentra don Pedrito. A lo largo de las tres *Comedias,* la violencia del primogénito, junto a don Mauro, don Rosendo y don Gonzalito, parece no tener límites, ni contra su padre ni contra los campesinos a los que humillan continuamente, don Pedrito se convierte en el más activo oponente de su padre participando en el asalto, desobedeciendo sus órdenes y enfrentándose a su padre en medio de un bosque en *Romance de Lobos,* sin embargo será don Mauro la mano ejecutora que acaba con la vida del viejo Hidalgo. Pero si estos tres hijos representan la fuerza bruta, será don Farruquiño, el pequeño de los hermanos, la cabeza intelectual que todo lo manipula y que sabe embaucar a todos los hermanos para conseguir lo que quiere. El único que se salva es Cara de plata*,* si bien en la obra que lleva el mismo título se acaba enfrentando con su padre pues ambos desean a Sabelita.

En el caso de Lorca, este conflicto está presente tanto en *Bodas de sangre* como en *La casa de Bernarda Alba,* si bien ahora no se busca el provecho económico sino el amoroso o incluso la libertad. En el caso de la primera, La Novia, que se iba a casar con El Novio, acaba huyendo con Leonardo a pesar de la oposición de su padre que la obliga a casar con alguien que no quiere. Por su parte en la casa de Bernarda Alba el conflicto de Bernarda con su cinco hijas, presente y hasta agobiante a lo largo de toda la obra hará infelices a todas ellas: Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, y acabará con el suicidio de ésta última ante la imposibilidad de estar con el hombre que desea.

3.4.3. Los conflictos amorosos.

Otro de los temas relacionado con los personajes que aparecen en las obras de ambos dramaturgos son los conflictos causados por los triángulos amorosos. En las *Cara de plata* el principal conflicto, junto a la disputa entre Montenegros y el Abad, es el conflicto surgido del trío formado por don Juan, Cara de Plata y Sabelita. Tanto don Juan Manuel como Cara de Plata luchan por la joven Sabelita, la impotencia del hijo ante su padre y los celos que ello le provoca acabarán en un debilitado amago de asesinato con un hacha. También la relación a dos bandas de Cara de Plata con Sabelita y la Pichona, refleja el carácter atormentado del joven protagonista que vive enamorado de la primera mientras que la segunda es la que verdaderamente lo ama a él.

En *Águila de blasón* el matrimonio entre Don Juan Manuel y doña María está roto desde el comienzo, de hecho viven separados y doña María cruza la ría para visitar a su marido que convive con Sabelita como criada y amante. La lucha entre ambas madrina y ahijada por el mismo hombre se refleja, en la última acotación de la Jornada II:

> Hay un largo silencio. La barragana, con los ojos llorosos, alza los manteles: Siente una angustia que le llena el alma en presencia de aquella señora (…) La esposa y la barragana se contemplan con la mirada triste de sus ojos amantes. Después salen con leve andar, y en la puerta, sin hablarse, se separan… (Risco, 1994*:*161, 162)

Con este breve y expresivo cruce de miradas y silencios, Valle-Inclán ha expresado los sentimientos de ambas mujeres que desean al mismo hombre. Más adelante doña María se irá acercando a Sabelita, que permanecía escondida en el fondo de la sala, para mostrarle todo su afecto, aunque también su desilusión:

> Me pides las manos y te había dado el corazón. Te lloré como se llora a una hija muerta. No sentía celos, sino pena, una pena muy grande de que tú me engañases… (*AB,* III, 3).

Sin embargo, doña María sí que tiene celos y ve a su ahijada como un rival a pesar de que la quiera como a una hija. Esta dicotomía refleja la confusa relación entre ambas mujeres, una relación de amor-odio que "las enfrenta y las une" en una "inevitable complicidad sentimental" (Risco, 1994*:* 209, nota 97-101). La madrina sabe que no es problema de Sabelita, que tras ella vendrá otra mujer; la solución que le propone doña María es que su ahijada, joven y hermosa, ocupe su lugar. Valle-Inclán vuelva a romper las reglas convencionales, sin importarle lo más mínimo el tema de la honra o el honor. Doña María ha venido al *pazo* para pedirle a su marido que la deje retirarse a un convento, pero antes quiere dejarle a su ahijada como amante.

Los otros dos tríos amorosos (las dos *barraganas* con *El Caballero*, y éste con el matrimonio de molineros) sitúan a don Juan Manuel como elemento común en todos los tríos, lo que fortalece su carácter de mujeriego y vitalista. En el triángulo formado por Liberata-Pedro Rey y don Juan Manuel aparece el tema de la honra pero como algo insignificante para estas gentes ya que el molinero Pedro Rey llega a ofrecer su mujer para conseguir mejores rentas. Esta desmitificación de la honra, característica del mundo rural gallego, aparece en otras obras

relacionadas con Galicia como en *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán donde el criado Primitivo ofrecía su hija a su señor. En este sentido Antón Risco anota lo siguiente:

> Obsérvese cómo, con el pretexto de las heridas, Pedro rey impulsa a su mujer a ejercer una mayor presión seductora sobre don Juan Manuel descubriéndole poco a poco su cuerpo, lo que no deja de evocar la actitud semejante del personaje campesino Primitivo con respecto a su amo don Pedro Moscoso en Los Pazos de Ulloa (…) Ello obedece realmente a un dato cultural: el campesino siempre ha sido indiferente al concepto del honor mediterráneo y tan poderosamente asumido por Castilla. Conoce los celos, naturalmente, pero estos desaparecen, se sofocan cuando entra en liza un hombre de condición social superior, acaso por atavismo feudal, o quizá sencillamente por codicia: en general, para el campesino gallego tiene más importancia el provecho económico que la virtud erótica en la mujer. Sería, pues, enteramente inconcebible un Peribáñez como héroe gallego: el pueblo jamás se reconocería en él (Antón Risco, 1994: 242, nota 79-86).

En *El embrujado* surge de nuevo una serie de triángulos amorosos entre Isoldina-Don Miguelito-La Galana que se combina con el de Don Miguelito-Anxelo-La Galana, y que luego se traslada a Mauriña-Anxelo-La Galana, para terminar con el menos relevante de Valerio el Pajarito-Anxelo-La Galana. Son por lo tanto cuatro tríos, siendo el primero el que provoca la trama de la obra, ya que Isoldina y Miguelito se iban a casar cuando éste fue asesinado por culpa de la Galana, y posteriormente Isoldina es quien envía al Ciego a cantar la coplas para descubrir la verdad sobre la paternidad del niño y así descubrir los embustes de la bruja. Por su parte el segundo trío (Anxelo-Miguelito-La Galana) es una muestra del poder de sugestión de esta mujer y cómo utiliza a los hombre para sus intereses. A partir de la segunda jornada se forma un nuevo triángulo con Anxelo, Mauriña y La Galana, donde Mauriña se muestra como una mujer que nada le importa que su compañero tenga relaciones con la bruja con tal de conseguir parte de la herencia, y es precisamente esta mujer la que la convence para que vuelva con su antigua amante y así saque provecho económico. El último trío es una muestra más de cómo Rosa la Galana atrae a los hombres ya sea por sus encantos sensuales (El Pajarito) como por su poder de bruja (Anxelo). En estos cuatro tríos el vértice común es La Galana que la

confirma como el personaje principal y la que puede tener hijos frente a Isoldina, que a punto de casarse con Miguelito no pudo dejar descendencia. Al igual que ocurrirá en la obra de *Yerma,* la fertilidad y la esterilidad condicionarán la trama *El embrujado*, siendo los personaje fértiles los indiferentes mientras que los estériles son los que sufren por tener descendencia:

> En la obra, el concepto de fertilidad parece estar invertido y encadenado a los personajes ctónicos, uranianos. Es Rosa Galana, en su papel de bruja y de representación de Gran Madre, quien tiene un hijo, y no Isoldina. Es Anxelo el padre del niño, y no Miguelito. Las imágenes de lo fértil aparecen relacionadas íntimamente con los símbolos de la inversión. Los personajes que supuestamente encarnan el bien están asociados a la esterilidad, ya sea por la vejez (como Pedro Bolaño), ya por su futura conversión en monja (como Isoldina) (Suárez Díez, 2009: 100).

En general todos estos amores a tres bandas vienen a mostrar la poca importancia que tienen las reglas sociales en el ciclo mítico de Valle-Inclán, pues en el seno de la familia hidalga no parece tener mucha importancia para la señora del *pazo* que su marido conviva con su propia ahijada, y en *El embrujado* es Mauriña la que insiste a su compañero Anxelo a que vuelva con Rosa La Galana con el objetivo de sacar provecho de la herencia de don Pedro lo que vuelve a presentar el tema de la honra totalmente desmitificado .

En *Divinas Palabras* el triángulo formado por *Pedro Gailo*, su mujer y el feriante *Séptimo Miau*, aparecerá el tema de la honra, que luego en *Los cuernos de don Friolera* aparecerá totalmente degradado. *Don Pedro Gailo* es el marido cornudo y que se comienza a preocupar por su honra instigado por su hermana, que al igual que Mauriña con Anxelo le previene que no cometa ninguna locura:

> MARICA DEL REINO:
> ¡En qué hora triste fuiste nacido! ¡Jamás de los jamases me quitaré el luto de encima si llevas a cabo tu mal pensamiento! ¡Ay hermano mío, antes quisiera verte entre cuatro velas que sacando filo al cuchillo! ¡Celos con rabia a la puerta de la casa, nunca dictaron buen consejo! ¡Ay hermano mío, sentenciado sin remedio! ¡Cuando quieres mirar por tu honra, te echas encima una cadena! ¡Esconde el cuchillo, hermano mío, no le saques filo! ¡No te comprometas, que

> solamente de considerarlo toda el alma se me enciende contra esa mala mujer! ¡La gran Anabolena se desvaneció con el carretón! ¡Ay hermano mío! ¿Por qué es tan tirana la honra que te ordena cachear, en busca de esa mujer, hasta los profundos de la tierra? (*DDP*, II, 4).

Cuando se ve como hazmerreír del pueblo, Mari-Gaila vive indiferente a las críticas que por otra parte van minando la moral de su marido, y Séptimo Miau es el *farandul* egoísta que huye cuando todo se complica. El adulterio en una transgresión de la sociedad y Mari-Gaila lo comete dos veces siempre con la ayuda de *Rosa la Tatula:* primero en la playa, y luego en el campo. La primera vez origina que el pueblo se burle del sacristán y éste reacciona violentamente contra su propia hija a la que intenta violar y amenaza con matarla, pero todo queda en una farsa cuando llega su mujer a casa. Con esta sátira, Valle-Inclán se burla de los preceptos del teatro nacional de Lope y Calderón, alejado de la grandeza de Shakespeare, como confiesa uno de los personajes de *Los cuernos de don Friolera*:

> Don Estrafalario: Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sespiriana es magnífica porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare, es violento, pero no dogmático. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática (*Los cuernos de don Friolera,* Prólogo)

En este sentido Esturo Velarde comenta lo siguiente:

> Lo verdaderamente interesante y nuevo del incesto en esta obra es que se utiliza para vengar una afrenta de honor. Al mismo tiempo se renueva también el tema del adulterio, pues en lugar de matar a la adúltera como dejaron estipulado Calderón de la Barca y más tarde Echegaray, se busca la venganza a través de otro goce sexual (Esturo Velarde, 1986: 144)

La segunda vez que comete adulterio, en medio del bosque, la violencia corre a cargo de todo un pueblo y aquí todo acaba en tragedia. Las viejas se enfurecen, los hombres la insultan, los perros la atacan y muerden, y los campesinos la llevan expuesta sobre un carro para

escarnio de todo el pueblo. Se trata de la penúltima escena, a las orillas de un río mitificado[141] pero lo que no impide ver la violencia de estas mujeres enloquecidas que recuerdan a las ménades de la literatura clásica:

> El séquito de Dioniso suele poseer una fuerza extraordinaria, pues la locura y posesión que provoca el dios hace a sus secuaces capaces de destrozar con las manos animales e incluso seres humanos. A veces se comporta de una manera salvaje llegando incluso a despedazar y devorar alguna de sus víctimas. Sus seguidores - fundamentalmente mujeres- tratan de ser poseídos por el dios por medio de la danza, del vino o, quizás, por medio de alguna droga. Bacantes, es la palabra que se utiliza para los seguidores del dios en general. (…) Las seguidoras del dios reciben también los nombres de ménades… (Gallardo, 1995: 155).

Este tema fue por muchos escritores, como es el caso de Cortázar que en un relato titulado asimismo *Las ménades,* en donde la sugestión colectiva hace que el público devore a una orquesta de música. También a la reacción que muestran en *El publico* los asistentes al espectáculo:

> ... el público que asistía a esta representación reacciona violentamente produciendo la muerte de todos los actores, "por pura curiosidad, para ver qué tenían dentro", encontrándose con "un racimo de heridas y una desorientación absoluta" (Millán, 2001: 34).

La violencia del pueblo de *Divinas palabras* se traduce en apedrear a la mujer hasta hacerla sangrar, que no se llega a tranquilizar cuando el sacristán pronuncia las divinas palabras en castellano: "¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!", y sólo cuando las pronuncia en latín consigue apaciguar sus bajos instintos. Buero Vallejo hace el siguiente comentario sobre este final*:*

[141] En *Divinas palabras,* el río cobra una especial importancia, descrito como "divino y de ensueño" contribuye a mitificar el escenario de las últimas escenas, en donde no faltan las vacas que son de cobre, y por donde "corre por la ribera" todo el vecindario, cerca del río cubierto de oros. Allí Milón de Arnoya, el "rojo gigante", la subirá en el carro de "bueyes dorados... sobre la fronda de río, como el carro de un triunfo de faunalias", en un escenario todo dorado alrededor de este río divino y mitificado, en simbiosis con ese acto épico de la lucha contra la mujer adúltera.

> En *Divinas palabras*, tragicomedia considerada de hecho y con razón, como otro esperpento, hay, a la vez, otra tragedia. Acaso no se haya estudiado con la atención necesaria sus extrañísimas escenas finales. Dícese que son irónicas; que el milagro del latín extraña una burla de la ignorancia campesina y del mito religioso. Y es cierto. Pero son escenas ambivalentes que también significan - por milagro del arte- todo lo contrario... (Buero Vallejo, 1973: 42).

En las tragedias de Lorca tampoco el matrimonio sale muy bien parado, y al igual que la reglas sociales son constantemente transgredidas:

> Sus obras hablan precisamente de la inutilidad del grupo y de sus normas. El mundo se reduce a la pareja pero vista desde una perspectiva ética —dentro de la categoría de la generosidad—, jamás moral —todas las relaciones lorquianas atentan contra la moral—, ni mucho menos jurídica —el matrimonio, como hemos visto, se contempla muy negativamente en las obras de Lorca (Varela Álvarez, 2009).

En las tres tragedias de García Lorca los triángulos amorosos también originan las tramas de las obras.

En *Bodas de Sangre* la relación entre la Novia, el Novio, y Leonardo es el eje que sujeta toda la trama. Al igual que ocurría con las obras de Valle-Inclán en esta obra las pasiones amorosas no entienden de reglas sociales. María-Gaila no quería a su marido, como Leonardo no quiere a su mujer, o como la madre de la Novia no quería al Padre, incluso se puede suponer que si llegasen a casarse la Novia con el Novio tampoco, pues ella es igual que su madre como reconoce el Padre cuando dice "se parece en todo a mi mujer" (*Bodas,* I, 3).

Por otra parte Leonardo, al igual que Séptimo no tienen programado robarles las mujeres a los diferentes hombres, sino que sale de un forma natural. La diferencia está que mientras Séptimo Miau se aprovecha de la mujer, y luego sale corriendo, Leonardo no puede razonar y se deja llevar por la pasión. Los personajes de Valle-Inclán son en este sentido más shakesperianos, no actúan bajo ninguna moral, la *impasibilidad* de la que hablaba Valle-Inclán cuando se refería a Shakespeare, no aparece en García Lorca. Los personajes de éste último actúan con más corazón sabiendo siempre que no son capaces de evitar el daño que van a hacer.

En esta obra también se produce una transgresión de las normas cuando la Novia y Leonardo se escapan juntos, y otra vez se produce la reacción violenta del pueblo que acabará con la muerte de los dos varones. Se ha roto familia, centro de esta sociedad cerrada y patriarcal, cuando al igual que ocurría con Mari-Gaila, la Novia abandona a su familia para fugarse con Leonardo que tampoco parece muy interesado por su familia ni siquiera por su propio hijo. Por su parte la Novia sabe que nunca se sentará atraída por nadie como por aquel, una atracción que recuerda más a la *ligazón* que sienten los personajes de Valle-Inclán que una atracción sensual. Jean Krynen comenta lo siguiente:

> Este vértigo erótico que arrastra a la Novia no era de la sensualidad vulgar como prueba el hecho de que al fugarse con Leonardo, al hallarse sola con él en medio del bosque, se niega a abandonarse a él. Ese vértigo no era otro que el del Amor-Muerte que confiere los héroes lorquianos su extraña pureza dentro del trágico ímpetu erótico que los arrastra inevitablemente hacia la muerte. Aquí la pasión acaba matando a Juan y a Leonardo, los *dos hombres del amor* como los llama Lorca (Krynen, 1967: 93).

De la misma forma la obsesión de Yerma la llevará hasta el crimen de su marido, y Adela acabará suicidándose. Tanto en *Yerma* como en *Bodas de sangre* coinciden en el tema de la soledad de la mujer como en el trágico final con la muerte de los protagonistas, aspectos trágicos que se puede también apreciar en *Las Comedias bárbaras* o en *El embrujado*.

En las tragedias de García Lorca transgredir este mundo social acarreará su consiguiente castigo, como comenta Rodríguez Adrados:

> Todo lo que sea pervertir el orden de la naturaleza es condenado, trae castigo. La esterilidad trae castigo, en efecto: las heroínas de Lorca mueren o quedan solas. Pero también atrae castigo el sexo que es contrario a la norma tradicional: así en *Bodas* y en *Bernarda*. Y no sólo en las mujeres, sino en los hombres: mueren el novio y Leonardo en Bodas, Juan en *Yerma* (Rodríguez Adrados, 1989: 59).

En *Yerma* el conflicto entre tres personajes (Juan, Yerma y Víctor) cobra importancia desde las primeras escenas: Yerma y Juan llevan dos años casados y no tienen hijos, y a pesar

de que la mujer desea tener un hijo, Juan cada vez se muestra más indiferente. A todo ello hay que añadir la tragedia que representa la soledad de la mujer, que se ve impedida de salir de casa y cuyo encierro se va intensificando a lo largo de la obra. Pero no solo en el plano exterior, sino también en el interior de la propia mujer se siente cada vez más aislada a medida que va hablando con otros personajes sobre la maternidad: una mujer llamada María que va a ser madre, la Muchacha 2ª que tiene una mentalidad muy moderna o la Vieja que sabe mucho de la vida. Juan, por su parte, complicará todo mucho más ya que traerá a sus dos hermanas a vivir a su casa para que vigilen a su mujer; la relación de Yerma con sus cuñadas recordará a la de María-Gaila con las suyas:

> MARÍA: ¿Y tus cuñadas?
> YERMA: Muerta me vea y sin mortaja, si alguna vez les dirijo la conversación.
> MARÍA: ¿Y tu marido?
> YERMA: Son tres contra mí.
> MARÍA: ¿Qué piensan?
> YERMA: Figuraciones. De gente que no tiene la conciencia tranquila. Creen que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez. Son piedras delante de mí. Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que las lleve (*Yerma*, II, 2).

De nuevo, hay coincidencias en la oposición entre la libertad de las protagonistas y la mentalidad cerrada y conservadora de la cuñadas. Yerma cada vez tiene más claro que no está satisfecha en su matrimonio, y comienza a pensar que de moza sí que sentía algo por otro joven, Víctor, que ahora es pastor y amigo de su marido, y con quien la Vieja, quiere que tenga una relación amorosa. Pero al final Yerma no actúa por cuestión de honra, sino por cuestiones más complejas (Doménech, 2008: 69) y decide quedarse con su marido, a pesar de que la Vieja le aconsejara irse con otro.

En el caso de *La casa de Bernarda Alba,* las hijas de Bernarda Alba tiene una violencia contenida, no tiene la suficiente fuerza para enfrentarse a su madre y ahora el conflicto madre-

hijas o entre las mismas hermanas no surge de una pelea por la herencia ni por motivos materiales sino por el amor hacia el mismo hombre, el Romano al que quieren varias hermanas, pues es esta ansia de libertad y de deseo lo que mueve a los personajes. La relación Angustias, Adela y Pepe el Romano acaban en tragedia, y así cuando Adela, al final de la obra, se enfrenta a su madre y le rompe el bastón, la *vara de la dominadora,* después de espetarle que sólo obedecerá a su hombre, Bernarda reacciona violentamente disparando con la escopeta para asustar al hombre que sale huyendo, mientras que Adela acaba ahorcándose en su cuarto.

Pero quizá las escenas que mejor refleja esta violencia de los campesinos cuando sienten que transgreden su sociedad son aquellas que presentan grandes paralelismos con el final de *Divinas palabras*. En el acto I de *La casa,* La Poncia comenta que a Paca la Roseta se la llevaron en la "a la grupa del caballo" tras atar a su marido, a lo que la reacción de la mujer fue ir "tan conforme", cogida por un tal Maximiliano y "con los pechos fuera" y cuando volvieron al amanecer ella apareció con "el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza". En *Divinas palabras* los campesinos se llevan a la mujer del sacristán medio desnuda encima de un carro:

> *El jayán, con bárbaras risas, adelanta de un salto, y la piedra le bate en el pecho. MARI-GAILA, con los ojos encendidos, rastrea por otra, y el rojo gigante la estrecha en los brazos* (*DDPP*, III, 4).

En ambas obras, la violencia de los vecinos viene acompañada de la fiereza de los perros contra estas mujeres que representan la maldad y el peligro del mundo errante:

> BERNARDA: Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.
> LA PONCIA: Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso (*La casa*, I).

Al final del acto II, la Poncia habla ahora de la Librada que tuvo un hijo "no se sabe con quien" y que acabó matando, pero unos perros lo desenterraron y ahora los vecinos "la quieren"

matar" y los hombres la "traen arrastrando por la calle abajo". Las reacciones en la tragedia de Lorca se dividen entre los que sienten compasión de la mujer y los que piden más violencia:

> BERNARDA: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.
> ADELA: ¡No, no, para matarla no!
> MARTIRIO: Sí, y vamos a salir también nosotras.
> BERNARDA: Y que pague la que pisotea su decencia.
> *Fuera su oye un grito de mujer y un gran rumor.*
> ADELA: ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!
> MARTIRIO: (Mirando a Adela.) ¡Que pague lo que debe!
> BERNARDA: (Bajo el arco.) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!
> ADELA: *(Cogiéndose el vientre.)* ¡No! ¡No!
> BERNARDA: ¡Matadla! ¡Matadla! (*La casa,* II, 2).

Si bien en las obras de Valle-Inclán, no existe la compasión, los vecinos de ambos teatros responden con la misma violencia ante la transgresión de las reglas sociales. Pero será Adela la que salga peor parada de su aventura con Pepe el Romano. Pero los paralelismo continúan: ambas mujeres se ven con sus amantes en la orilla del río: "verdes canavales de la orilla del río" (*DDPP,* III, 4) y "juncos de la orilla" (*La casa*, III), y en ambos casos los amantes huirán acobardados cuando son descubiertos. Y si Mari-Gaila termina con el pueblo en contra y con la visión de la corona de niño muerto como señal de arrepentimiento, Adela se imagina su final con la mismas sensaciones y una corona como símbolo del pecado:

> ADELA: Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado (*La casa*, III).

3.5. Los símbolos animalísticos.

La simbología, tanto en el caso de Valle-Inclán como de García Lorca, aparece descifrada en las sucesivas ediciones críticas, y símbolos como el cuerno, la luna, el cuchillo o el agua[142] han sido interpretados en diferentes estudios[143]. En estos teatros de espacio rural, hay una serie de símbolos relacionadas con plantas y animales que "significan algo especial para el gitano y el campesino" (Arango Linares, 2007: 162). Pero será concretamente en los símbolos animalísticos, que por su naturaleza se acercan a los humano de los personajes, en donde se puede observar más paralelismo entre ambos dramaturgo, como observaba Doménech:

> La configuración animalística de los personajes es un procedimiento que no inventa Lorca - aunque lo utilice con talento extraordinario- y no es sólo un recurso técnico de la literatura. Baste mencionar los nombre de Valle-Inclán, maestro siempre de Lorca, y de Goya, maestro siempre de Valle-Inclán (Doménech, 2008: 174).

3.5.1. El Caballo.

En *Águila de blasón* se anuncia la llegada de don Miguelito, Cara de plata, como "jinete en un caballo montaraz" cuya belleza es comparada a la del caballo "de lanudo pelaje y enmarañada crin" en simbiosis con su caballo, identificación que se mantendrá a lo largo de toda la obra. Y así se presenta ante el usurero Ginero al que casi atropella, en una escena que simboliza las diferentes clases sociales: el caballero en altura sobre su caballo, y el usurero prestamista en el suelo casi de rodillas, "como un moro bajo el caballo del Apóstol" apuntilla

[142] El símbolo del agua tiene mucha presencia en ambos teatros, bien por su carácter sexual bien por la fertilidad que representa como se ha podido observar en las creencias o costumbres como el bautismo pernatal o la danza del Macho y la Hembra.

[143] Bueno Pérez (1995) estudia la simbología de animales como pueden ser el caballo, el águila y el perro/lobo. Para César Oliva, las obras simbolistas son tres, *Águila de blasón, Romance de lobos* y *El embrujado* donde cada personaje simboliza diferentes pecados capitales: "avaricia (la del abuelo), lujuria (Rosa Galans, Anxelo y su coima) y muerte (la del hijo y nieto de don Pedro Bolaño...)" (César Oliva, 2003: 48). Otros estudios analizan el simbolismo en *Divinas palabras* como es el caso de Gallego Zarzosa (2010) o John Crispin (1988: 189-201).

don Farruquiño. Siempre subido a su caballo, Cara de Plata recorre las calles de Viana de Prior en donde resuenan las herraduras del caballo, sonido que se repetirá cada vez que aparezca este personaje, ya sea bajo el balcón de la estancia de su su madre, en casa de la Pichona donde "se oye en paso de un rocín, y luego al jinete que descabalga" (*AB,* IV, 5), o en esa misma casa sin bajarse del caballo y con el cadáver de un vieja a sus lomos (*AB,* IV, 7).

En *Cara de plata*, la *Comedia bárbara* más tardía y cercana al esperpento, la presencia del caballo se hace constante, como una extensión de su protagonista, *Cara de plata*:

> *LAS MUJERUCAS se apartan para dejar paso a un jinete, mancebo muy gentil, que, cercado de galgos y perdigueros, entra al galope.—Basculada con gritos y espantos, cestos torcidos sobre las cofias, manos aspadas protegiendo los tenderetes.— Don Miguel Montenegro, el hermoso segundón, salta de la silla y ata el caballo a una argolla empotrada en el muro. Por su buena gracia, los suyos y los ajenos le dicen Cara de Plata* (*CP*, I, 2).

La imagen de este galán en simbiosis con su caballo, mujeriego como su padre y que va de feria en feria, mostrando su gentileza y buena presencia, aparecerá también en el recuerdo que la Mujer tiene de su marido Leonardo en *Bodas de sangre*:

> MUJER: *(entrando y dirigiéndose a la izquierda)*
> Era hermoso jinete,
> y ahora montón de nieve.
> Corrió ferias y montes
> y brazos de mujeres.
> Ahora, musgo de noche
> le corona la frente (*Bodas*, III, 2).

Se puede interpretar en *Cara de plata* que este animal simboliza la hiperactividad del joven atormentado, que odia a su padre por quitarle a la mujer que le gusta y no tiene la valentía de enfrentarse a él. Pero también su padre don Juan Manuel hacen continuas y fugaces apariciones subido en este animal, como cuando va a rescatar a su ahijada tras sufrir un intento de violación, y se le vea cruzar más adelante como una *negra centella* por el camino. El color negro que acompaña a este jinete simboliza la degradación del personaje un hombre déspota y

demoníaco que nada tiene que ver con la figura del hidalgo Cara de Plata, en donde el caballo simboliza la vitalidad pero también la violencia contenida, que hacen de este animal la prolongación de su cuerpo, y reflejo de una personalidad intranquila y atormentada por su relación con Sabelita y el odio hacia a su padre.

En *Romance de lobos,* el caballo aparece asociado a la figura del Caballero y de los hijos, especialmente del primogénito don Pedrito. En las primeras escenas el estado anímico del Caballero se refleja en el nerviosismo del caballo que la aparición de la Santa Compaña hará que se separe de su amo y huya despavorido. La caída del caballo que se produce al comienzo de la obra "posee un significado simbólico que se nos muestra como una anticipación profética de la trágica muerte del caballero al final de la obra" (Bueno Pérez, 1995: 57). El caballo siempre ha sido un animal fiel y sólo las fuerzas sobrenaturales hacen que abandonan a sus dueños, como ocurrirá más adelante, cuando a don Pedrito se le aparezca su madre muerta en medio del bosque, el caballo huye y sólo vuelve cuando todo ha pasado. Los caballos volverán a aparecer cuando lo hagan los hijos anunciando las entradas y salidas de los hijos que buscan desesperadamente la herencia.

El simbolismo en *El embrujado* se puede apreciar en varios aspectos de la Naturaleza, como es la tierra de claro signo matriarcal que estaría representado por Rosa la Galana, la mujer fértil de la obra frente a las otras mujeres que apenas tienen descendencia, y sobre todo se verá en la presencia del perro.

En cuanto a García Lorca, muchos de los animales que aparecen en estas obras poseen rasgos humanos: el perro como animal sumiso, los ovejas como seres mansos o el león que simboliza la furia. Pero entre todos los animales será el caballo el que destaca por su relevancia, el caballo como símbolo del carácter intuitivo e irracional, reflejo a su vez de la personalidad de algunos personajes. En *Bodas de sangre,* como antes lo ocurría en *Cara de plata,* su

presencia se hace obsesiva. Aparece por primera vez en el acto I, cuadro 2º, en la nana cantada por la suegra, que también será la que cierre el cuadro y que comienza "Nana, niño, nana/ del caballo grande/ que no quiso agua". La aparición de este animal y su relación con Leonardo será constante. El hombre le pone herraduras que se les cae continuamente de tanto uso, incluso se dice que está reventado de tanto esfuerzo. Al igual que Cara de Plata este esfuerzo del caballo refleja la lucha interior del protagonista. En el cuadro final de acto I se hace referencia a la aparición de Leonardo en el balcón de la Novia a caballo a pesar de que la Novia lo niegue:

> CRIADA: ¿Sentiste anoche un caballo?
> NOVIA: ¿A qué hora?
> CRIADA: A las tres.
> NOVIA: Sería un caballo suelto de la manada.
> CRIADA: No. Llevaba jinete.
> NOVIA: ¿Por qué lo sabes?
> CRIADA: Porque lo vi. Estuvo parado en tu ventana. Me chocó mucho.
> NOVIA: ¿No sería mi novio? Algunas veces ha pasado a esas horas.
> CRIADA: No.
> NOVIA: ¿Tú le viste?
> CRIADA: Sí.
> NOVIA: ¿Quién era?
> CRIADA: Era Leonardo.
> NOVIA: (Fuerte) ¡Mentira! ¡Mentira! ¿A qué viene aquí?
> CRIADA: Vino.
> NOVIA: ¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua! (Se siente el ruido de un caballo.)
> CRIADA: (En la ventana) Mira, asómate. ¿Era?
> NOVIA: ¡Era! (*Bodas*, I, 3).

Esta asociación de Leonardo con el caballo sigue en el acto II, cuadro 1º cuando, y en la conversación con la Criada, aquel se muestra frío ante la posible muerte del animal. El diálogo recuerda aquel otro de la *Comedia bárbara* entre La Pichona y Cara de plata donde la campesina se preocupaba por el animal y Cara de plata se mostraba también frío, situación que se repetirá entre Sabelita y Cara de plata, en *Cara de plata,* donde el joven hidalgo agita a los perros y estos obedecen sumisos. Pero en todos estos casos hay una continua identificación entre los personajes y los animales, que simbolizan la personalidad de sus amos.

La identificación hombre-caballo es constante también en *Bodas de sangre,* y el día de la boda cuando la Mujer le dice a Leonardo que la lleve en carro y no a caballo, éste se niega pues no se considera hombre para ir en carro. Los personajes atormentados pasan cabalgando fugaces por el escenario escapando de sus vidas desgraciadas. Leonardo se escapará precisamente a caballo con la Novia *"*abrazados, como una exhalación", escena que vuelve a recordar a don Juan Manuel cuando huía con Sabelita:

> LUDOVINA: ¡Pichoneta, va desbocado el caballo!
> PICHONA LA BISBISERA: ¡Lo parece!¡Todo el camino es lumbres!
> LUDOVINA: ¿Quién va motado?
> PICHONA LA BISBISERA: ¡Un hombre con una mujer desmayada!
> LUDOVINA: ¡Madre de Dios! (*CP,* II, 5)

El caballo se hace imprescindible en la vida de estos personajes, hasta el punto de repetir las frases de otros personajes de la literatura clásica para quienes los caballos valen tanto como su vida. Es el caso de Ricardo III de Shakespeare:

> NOVIO: *(entrando)* ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?
> MADRE: ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua... (*Bodas,* II, 2).

Al comienzo del acto III. Leonardo reconoce que le ha traído una fuerza superior de la naturaleza pues el caballo le arrastraba siempre hacia la Novia (III, 1º), simbolizando en el instinto del animal, el pensamiento del jinete. En el siguiente cuadro una mendiga visualiza la muerte que va a lomos del caballo, como "dos hombres en las patas del caballo" (Bodas, III, 2). La tercera imagen está en el planto final, la Mujer resume la identidad de Leonardo como un "hermoso jinete" que corrió "ferias y montes/ y brazos de mujeres (Bodas, III, 2) que bien se podría aplica a Cara de plata. En ambos personajes, el caballo simboliza tanto la fuerza sexual de Leonardo como la muerte, asumiendo un doble simbolismo folclórico de ver al caballo como fuerza vital y como vehículo funerario (Doménech, 2008: 69).

Esta simbología vital del caballo también se puede apreciar en *Yerma* si bien este animal aparece con muy poca frecuencia. Las connotaciones sexuales del caballo siguen presentes en esta obra, y así en en el primer acto, la Vieja le dice a Yerma que es tal su belleza que cuando pisa con fuerza "al fondo de la calle relincha el caballo". Pero el caballo, como en las obras de Valle-Inclán también simboliza fuerza y vitalidad en este caso de la mujer frente a la debilidad del hombre:

> YERMA: *(Como soñando.)*
> ¡Ay qué prado de pena!
> ¡Ay qué puerta cerrada a la hermosura,
> que pido un hijo que sufrir y el aire
> me ofrece dalias de dormida luna!
> Estos dos manantiales que yo tengo
> de leche tibia, son en la espesura
> de mi carne, dos pulsos de caballo... (*Yerma,* II, 2).

En *La casa de Bernarda Alba* vuelve aparece el caballo, esta vez como símbolo del instinto, fuera de toda la razón. En el acto III la palabra *caballo* aparece en varias ocasiones: dos veces calificado de *garañón* (asno de extraordinaria corpulencia que se echa a las yeguas para la procreación) tanto por Bernarda que manda que lo encierren bien, como por Adela. La primera manda encerrarlo bien en le corral pues "debe tener calor" (*La casa*, III) con el consiguiente peligro que tiene para sus hijas recluidas en la casa y deseosas de estar con Pepe el Romano, sobre todo Adela, que ve al caballo como esa esperanza con enorme poderío a diferencia de Amelia que lo ve con miedo:

> ADELA: El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro.
> AMELIA: Es verdad. Daba miedo. ¡Parecía una aparición! (*La casa*, III).

Y la tercera vez, en boca de Adela como metáfora de lo que podría hacer con su fuerza y rabia contenida, pues Adela es sin duda la que más desea al hombre, y se ve con fuerzas para escaparse y vivir con él porque sabe que puede dominarlo:

> ADELA: Sí, sí. *(En voz baja.)* Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.
> MARTIRIO: Eso no pasará mientras yo tenga una gota de sangre en el cuerpo.
> ADELA: No a ti, que eres débil: a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique (*La casa*, III)

3.5.2. El perro.

En *Cara de plata*, el joven hidalgo, suele aparecer acompañado de galgos, concretamente con Carabel, símbolo de la fidelidad y a quien hostiga sabiendo que no le va a morder (*CP,* I, 2). La fidelidad del perro es semejante a la del propio Cara de Plata con su padre. María Lourdes Bueno comenta al respecto:

> Si, partiendo del nombre del perro, *Carabel,* vemos simbolizada la figura del segundón (*Cara de Plata*) en la del animal, la escena adquiere una nueva dimensión y nos revela, como en una visión profética, el enfrentamiento que tendrá lugar, al final de esta *Comedia,* entre padre e hijo (Bueno Pérez, 1995: 49, 50.)

Pero el simbolismo que puede adquirir este animal es mucho más amplio, y dependiendo del personaje con el que entre en contacto estos animales se vuelven animales totalmente negativos[144], y si antes ocurría con don Galán ahora ocurre con Blas de Míguez o con el propio Abad. La presencia del Abad y el mundo animal en esta obra simboliza lo más negativo de la naturaleza humana. Esturo Velarde comenta, al respecto, lo siguiente:

> En Cara *de plata,* el poder licantrópico le experimenta el Abad, adquiriendo la forma de can, en cuando realiza la invocación satánica y consigue dominar al asustado sacristán al poseerle con la felina (...) La presencia del gato, como del perro y en general de la de muchos animales que aparecen en la obra valleinclanesca (murciélagos, águilas, sapos, serpientes, etc...), tiene una intención que produce en el espectador so sólo horror y crueldad, sino también repugnancia y miedo. Por medio de todo este universo de animales acechantes, reptilescos, felinos, infernales, introduce Valle-Inclán en su obra, tanto en la narrativa como en la dramática, un mundo anómalo, de misterio y de

[144] El perro es un ser degradado cuando se identifica con el bufón don Galán, y violento o desalmado cuando representa a los hidalgos que utilizan estos animales para sus fechorías, como es el caso de don Pedrito en la violación de Liberata. También

> superstición, que tiende a subrayar, de igual forma que lo hacen los personajes, el doble sentimiento de terror que acosa al ser humano cuando contempla el más allá junto a otro de absoluta desesperación en el de acá (Esturo Velarde, 1986: 109).

En *Águila de blasón*, este animal aparece con connotaciones negativas y postivas. En la escena del molino los perros simbolizan la fiereza de don Pedro que viola a Liberata, pero tras ser violada, ya en el molino, se habla de sus propiedades curativas. Las referencias a este animal se hace muchas veces con el nombre de "can", desde la primeras escenas, teniendo especial relevancia en el asalto al *pazo* ya que reconoce a uno de los ladrones, hijo de don Juan, y no le atacan. Sus aullidos nocturnos son constantes, incluso tienen una entradas en los diálogos como el resto de los personajes. Don Galán los considera como hermanos, incluso actúa como ellos, sumisos y esperando debajo de la mesa a que les den de comer:

> *Con un guiño de picardía se coge la lengua y la saca un palmo fuera de la boca. Don Juan Manuel le arroja un hueso, y ríe con una risa de mofa soberana y cruel. El bufón, con aquella manera grotesca de ironizar a los perros que tanto divierte al hidalgo cazador, se aplica a roerle* (*AB,* II, 7).

Y más adelante el propio criado llama "hermanos" a los perros, pues se siente como ellos a la vez que comparten ese carácter fiel (*AB,* IV, 8). Otras veces estos animales tienen tienen una función anunciadora pues suelen acompañar a los Montenegro, como ocurrió en la escena de violación de Liberata o cuando vienen con don Juan Manuel.

En *Romance de lobos,* son denominados con muchos nombres: *can, cadelo, cadela,* y al igual que la Santa Compaña, anuncian la muerte de un vecino o concretamente de la muerte de doña María. Pero es sin duda *El embrujado* donde este animal cobra especial importancia, no sólo aparece para ambientar las noches lúgubres de misterio, sino como símbolo de la violencia más cruel que se ceba en los seres más inocentes:

> LA NIETA: ¿Dan limosna para una misa? ¡Estoy mordida de un can de la rabia!

> LA ABUELA: Es la Ofrecida del Lugar de Condes.
> JUANA DE JUNO: ¡Dónde le mordió el can!
> LA ABUELA: Era pastora en Lugar de Condes. ¡Era pastora!
> JUANA DE JUNO: ¡Que dónde le mordió el can!
> LA ABUELA: ¿Que dónde le mordió? ¡En la misma cara!. . . ¡En la misma cara!. . . (*E,* I.).

Pero este animal adquiere especial relevancia al identificarse con la bruja Rosa Galáns. No hay que olvidar que una creencia muy extendida en Galicia habla de que las brujas pueden reencarnarse en perros Así lo relata Anxelo:

> ANXELO: Escupió en los dedos, espabiló el candil y, poniéndome la luz en la cara, me dijo, sin mover la boca: ¿A quién topaste en el camino? Y en aquel momento, yo reconozco en su voz el alarido del perro al darle en la cabeza la zocada.¡Ya no pude salir de su rueda! Sin apartarme los ojos, se pone a decir que si precisa un criado. Yo le respondo, atrevido: En tu presencia lo tienes, pero has de hacerle un sitio en tu cama (*E,* II).

Los comentarios de Anxelo al respecto son abundantes, y enseguida identifica al perro con la Galana, que se le había aparecido como un *can* ladrando en un camino al que le arrojó un zueco. Más tarde cuando se adentra en su casa y reconoce en la voz de la mujer "el alarido del perro" sabe que está perdido y que acabará por arruinarle la vida. La presencia de la bruja viene siempre acompañada por la aparición de un perro generalmente blanco y cuya aparición es cada vez más frecuente a medida que pasan las escenas. Malvín cuando huía con el niño en brazos confiesa que un can blanco lo perseguía y que no lo quiso espantar por miedo. La presencia del can blanco simboliza la muerte. Las últimas palabras de Anxelo son "¡Aúlla el can!" en referencia al poder de la bruja Galana, que al final de la obra transformará a la pareja de campesinos en perros:

> *Anxelo y Mauriña salen delante, humilladas las frentes, con un tremido trágico bajo sus harapos. La mirada dura y negra de Rosa la Galana los sigue hasta que pasan el vano del arco. La Galana, en el umbral, se vuelve, escupe en las losas y hace los cuernos con la mano izquierda. Las gentes de tu cocina se santiguan. Un momento después, tres perros blancos ladran en la puerta* (*E,* III).

Esta transformación simboliza la victoria del Muerte y del Mal (Borel, 1966: 187), pero también sigue fielmente la creencia del rural gallego en la que la transformación de los humanos en perros servía a las brujas para realizar sus fechorías, como explica Lavaud:

> ... discrepamos de Summer Greenfield que considera que "en *El embrujado* la llegada del mismo destino es todo melodrama, y lo melodramático junto con un montón de sostenes estilísticos banales hacen que todo suene a falso". Valle-Inclán ha puesto de relieve elementos dramáticos familiares para el gallego y, sobre ellos, fundamentó su intriga. Al lector no gallego le cuesta enfrentarse con la sencillez, la ingenuidad, las creencias y los terrores supersiticiosos totalmente exraños al mundo moderno que llamamos civilizado (Lavaud, 1992: 412).

Sin duda el tema de la licantropía, que tiene un gran desarrollo en el drama, tiene mucha relación con cultura gallega. Rosa Galana, en la que se refleja este símbolo del perro/lobo, es la mayor exponente de este mundo mágico y salvaje que se opone al resto de la sociedad y representa "todos los valores contrarios al orden moderno patriarcal y castellano" (Suárez Díez, 2009: 109).

En *Divinas palabras*, también las referencias a los perros son abundantes, y simbolizan muchas veces el ser demoníaco de las obras anteriores. Desde las primeras escenas el perro "sabio" de Séptimo Miau, llamado Coimbra, muestra tener una intuición especial para detectar la muerte y con el feriante, personaje que también simboliza el demonio, forma la pareja que engañan a las gentes inocentes de la aldea:

> *Coimbra, siempre en dos pies, reflexiona moviendo la cabeza manchada de negro y azafrán, con cascabeles en la punta de las orejas. Poco a poco, poseída del espíritu profético, queda inmóvil mirando a su dueño, y tras un momento de vacilar, temblantes los cascabeles de las orejas, comienza a mover furiosamente el brazuelo izquierdo* (*DDPP,* I, 1).

Como en las obras anteriores, el perro simboliza la violencia que afloran de las pasiones más salvajes ante lo foráneo, son perros de aldea que suelen estar encadenados en las entradas

de las casas como animal al que temen los extraños. En las últimas escenas serán los perros quienes recobren su carácter más violento cuando, azuzados por los vecinos, se lancen a morder a la adúltera, a los ojos de las mozas que sonríen y las viejas que tienen la "mirada furiosa".

En las tragedias de García Lorca también los perros son animales que aparecen con frecuencia en estas obras, generalmente como animales que sobreviven a pesar de que nadie los alimenta, pero también como grandes guardianes y fieles a sus amos. Otras veces se les otorga carácter humanizado como si tuviesen el poder de desenterrar a un niño muerto para que reciba un entierro cristiano

> LA PONCIA: Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta... (*La casa*, II).

El perro tiene una clara connotación simbólica, la de la sumisión, como ocurría en las *Comedias* con don Galán, como se observa en estas dos intervenciones:

> LA PONCIA: Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza; mis hijos trabajan en sus tierras y ya están los dos casados, pero un día me hartaré.
> (...)
> MARTIRIO: ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer (*La casa*, I).

También simbolizan, como en *El embrujado,* la llegada de la muerte. Al final de la *La casa de Bernarda Alaba*, ante justo de la tragedia de Adela, La Poncia anuncia que ladran los perros, y la Criada reitera que están como locos y que no las van a dejar dormir. En el mundo de las premoniciones, los animales son un componente esencial en ambos teatros.

3.5.3. El lobo, las ovejas y otros animales.

Otro de los animales de gran presencia y carácter simbólico es el *lobo*. En la primera *Comedia* en la línea de la historia, *Cara de plata,* el simbolismo del lobo aparece desde las primeras escenas. A don Juan Manuel, los pastores lo conocen como "lobo cano" (*CP,* I, 1) frente a ellos que se identifican con las ovejas y vacas a las que ponen nombres, algo que es muy habitual en el rural gallego, que hacen referencia a diferentes colores: *Marela, Bermella* (*CP,* I, 1).

En *Águila de blasón* los lobos simbolizan la violencia y la fuerza. Sus mordeduras o el hecho de beber "la leche que se mama" (*AB*, II, 5) fortalece a los humanos. Este animal simboliza la fiereza de los hidalgos de ahí su identificación con don Pedrito. Tras la violación de Liberata los aldeanos hablan de las virtudes de los perros, únicos que tienen "saludable la saliva" y frente a los lobos son también los únicos que "tienen la bendición de Dios Nuestro Señor". Liberata se queja de los mordiscos recibidos y se teme por si fuesen *lobicanes* en vez de lobos, pues estos parecen más feroces (*AB,* I, 5). Al igual que los "raposos" o zorros, los lobos son astutos y tienen maldad, e incluso más de una vez a los hidalgos se les insulta con el término "lobo salido" concretamente a don Pedrito que violó a la molinera.

Los lobos dan título a *Romance de lobos* y simboliza lo salvaje de la hidalguía, frente a la cobardía de los campesinos que simbolizan las ovejas. Los hijos de don Juan Manuel son conocidos como "lobos" o "lobeznos" por todos los vecinos:

> BENITA LA COSTURERA: ... Parece talmente que entraron aquí los facciosos. Como cinco lobos, los cinco hijos se están repartiendo cuanto hay en la casona, y los criados, a escondidas, también apañan lo que pueden. Dios me perdone el mal pensamiento, pero mismo parece que deseaban la muerte de la pobre santiña (*RL,* I,5).

En la última Jornada de *Romance de lobos,* los hijos descabalgan de sus "caballos refrenados" y el capellán anuncia su llegada como los "*lobos* que bajan del monte". Los criados

saben que vienen a por la herencia pero también que a partir de ahora serán sus nuevos amos (*RL,* III, 2). Estos animales simbolizan así el egoísmo y la avidez, y de nuevo será don Pedrito de carácter impulsivo y violento quien mejor se identifique con este animal haciéndose intratable incluso dentro de esa jauría de jóvenes maleducados cuyo único interés es lo material. Sólo al final de la obra, tras la aparición de su madre en el bosque parece debilitarse este personaje y lo releva don Mauro quien, con un "aullido" de lobo, acaba asesinando a su padre.

Por su parte las *ovejas***,** o las corderas, reflejan la debilidad o cobardía de los campesinos. En *Cara de plata,* Blas de Míguez hace su aparición en la escena quinta de la obra, acompañando a doña Jeromita, la hermana del *Abad*, sobre un "borriquillo" dirigiéndose hacia el pazo de los Montenegro. La descripción de "dos ovejas contra un lobo" (*CP,* I, 5) muestra la fragilidad de la pareja frente al salvajismo de don Juan Manuel qua aparece con sus perros que acaban mordiendo al sacristán.

En *Yerma* los símbolos animalísticos tiene un similar significado. Así todo lo referido a ganado, corderos y ovejas muestran un rasgo de la personalidad entre cobarde e insegura de aquellos que sólo quieren vivir en paz, que es lo que le achaca Yerma a su marido:

> JUAN: He de cuidar el ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño.
> YERMA: Lo sé muy bien. No lo repitas.
> JUAN: Cada hombre tiene su vida.
> YERMA: Y cada mujer la suya. No te pido yo que te quedes. Aquí tengo todo lo que necesito. Tus hermanas me guardan bien. Pan tierno y requesón y cordero asado como yo aquí, y pasto lleno de rocío tus ganados en el monte. Creo que puedes vivir en paz.
> JUAN. Para vivir en paz se necesita estar tranquilo. (*Yerma*, II, 2).

La oveja siempre está asociada a la seguridad de Juan que no para de comprarlas, incluso a Víctor que se marcha del pueblo. Para Juan las ovejas tienen que estar en el redil y las mujeres en casa, su vida son las ovejas que representan esa vida que tanto odia Yerma.

En *La casa de Bernarda Alba* no aparecen símbolos animalísticos, salvo los perros como fieras que atacan a la mujer lujuriosa, imagen violenta que recuerda al ataque a Liberata en *Águila de blasón* o a Mari-Gaila en *Divinas palabras*. También aparece la oveja con la que aparece María Josefa en brazos, que simboliza la inocencia:

> Ovejita, niño mío,
> vámonos a la orilla del mar.
> La hormiguita estará en su puerta,
> yo te daré la teta y el pan (*La casa*, III).

Entre risas, la vieja se dirige a la oveja, invitándola a huir al mar, símbolo que aparece con frecuencia en esta obra, identificando a Bernarda con un fiero leopardo y a Magdalena con una hiena loca. El *gato* junto con el perro o el gallo aparecen en las escenas relacionadas con el mundo del misterio y lo macabro:

> *La moza, con los ojos brillantes y los pechos fuera del justillo, se incorpora, quitándose un zapato que arroja al candil. En la sombra de la chimenea el gato, tiznado de ceniza, maúlla y enarca el lomo, mientras el candil se columpia y se apaga esparciendo un dolor de pavesa. Los maullidos del gato continúan en la oscuridad...* (*AB,* IV, 7).

Para la degradación de los personajes, Valle-Inclán recurre constante a otros animales como la *corneja* (*CP,* II, 3) por su color negro y sus estridentes sonidos, técnica que utiliza mucho en *Águila de blasón*, o la Curuja o *Curuxa*, que es "lechuza" en gallego, y que simboliza la llegada de una mala noticia. El canto del cuco se toma también como un anuncio de alguna desgracia. La conocida escena del Trasgo Cabrío comienza con un canto "del cuco" (*DDPP*, II, 8) tras el cual aparece este macho Cabrío, símbolo demoníaco.

Otros de los animales que aparecen con frecuencia en estas obras es el *zorro*, por lo general con el término de *raposo*, simbolizando la astucia e inteligencia con la que se caracteriza a ciertos personajes como don Farruquiño, don Galán o el molinero Pedro Rey. Pero si en *Las Comedias* estos personajes son calificados como raposos, los relacionados con la

burguesía aparecen generalizados como *zorros viejos,* simbolismo que se opone a la imagen del león, fiero y salvaje con la que se describe a don Juan Manuel:

> *El escribano y el alguacil se retiran prudentes, como dos zorros viejos, Don Juan Manuel tiene en los ojos es resplandor de una burla que llamea la cólera, esa burla de los tiranos cruel, violenta y fiera* (*AB,* III, 2).

A todo ello hay que sumar la simbología mágica de ciertos animales como el *gallo* que aparecía con la Santa Compaña en *Romance de lobos,* donde el canto del gallo negro simboliza el plazo que llega a su fin:

> LAS BRUJAS ¡Cantó el gallo blanco, pico al canto! Los fantasmas han desaparecido en una niebla, las brujas comienzan a levantar un puente y parecen murciélagos revoloteando sobre el río, ancho como un mar. En la orilla opuesta está detenido el entierro. Canta otro gallo.
> LAS BRUJAS ¡Canta el gallo pinto, ande el pico!
> (...)
> LAS BRUJAS ¡Canta el gallo negro, pico quedo! (*RL,* I, 1).

En *El embrujado* también hay referencias al *gallo* pero con un sentido de macho dominador. Al comienzo de la Jornada tercera se describe la casa de don Pedro Bolaño en la que "las gallinas se recogen con el gallo mocero" intensificando esta personalidad lasciva del animal. La *gallina* por su parte es otro de los animales al que recurre Valle-Inclán asociado a la sensualidad de la campesina que ejerce de prostituta:

> *... La Pichona sentada bajo el candil, hace encaje de Camariñas. El humo sale por los resquicios de la tejavana. Al fondo, separada por viejo cañizo y sobre caballetes de pino emborronados de azul está la cama: Gergón escueto de parrocha, sábanas de estopa y manta de remiendos. Una gallina clueca escarba la tierra del piso en medio de amarillenta pollada, y como distintivo de su dueño, hace calzas de bayetón colorado, que anduvo largo tiempo en un refajo de La Pichona* (*AB*, IV, 5).

La escena del *Macho Cabrío* en *Divinas palabras* está plagada de símbolos animalísticos, siendo principalmente el del Macho Cabrío que cabalga "sobre el gallo de la

veleta", el que hace referencia a la unión carnal, de la misma forma que lo hará el Macho en la escena de la danza final de *Yerma.*

En *El embrujado* hay animales que simbolizan el Bien, como los *mirlos* o las *palomas* y otros el Mal como el *gavilán*, la "sierpe" o *serpiente*. Un ejemplo de ellos es al final de la Jornada I, donde el Ciego de Gondar identifica la paloma con la inocente Isoldina en contraposición de los animales que simbolizan a la bruja Galana:

> JUANA DE JUNO.-¡Ay Electus, padre de los raposos, cómo conociste que llegaba Doña Isoldina! Doña Isolda, su madre, es quien te dicta las prosas.
> EL CIEGO.-¡Doña Isoldina es una paloma blanca!
> JUANA DE JUNO.-¿Y la sentiste venir volando?
> EL CIEGO.-Sentí al gavilán volar sobre ella. Sentí a la sierpe alentar para ella. Sentí al Santo Angel de la Guarda majar sobre todos nosotros, bailándonos una ribeirana encima de la cabeza y de los hombros, con sus pies blancos.
> JUANA DE JUNO.-¡Calla, prosero! (*E,* I).

Esta oposición entre el pájaro y la serpiente es constante en la obra. Más adelante el pobre Anxelo se halla presionado por dos mujeres, la moza del Ciego y Mauriña, para que ceda ante la bruja. El simbolismo animalístico en boca de este humilde labriego asusta a su propia compañera:

> ANXELO.-¡Sois a tentarme como dos serpientes! ¡Tened compasión de este temblor de agonía en que mi alma se consume, batiéndose como un pájaro cuando lo apretáis en la mano!
> MAURIÑA.-¡calla! . . . No sé qué tienen tus palabras, que me dan miedo (*E,* II).

Con este término de "sierpe rabiosa" don Pedro Bolaño descalifica a la bruja Galana al final de la obra.

También en las tragedias de García Lorca abundan las referencias sobre otros animales. En las primeras escenas de *Bodas de sangre* aparecen ciertas referencias al *toro* o la *serpiente***,** teniendo también esta última connotaciones negativas:

> MADRE: ... y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.
>
> NOVIO:¿Está bueno ya?
>
> MADRE: Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo (*Bodas,* I, 1).

El toro es visto como símbolo de la fuerza y hace referencia a las corridas de lidia, y su presencia se extiende a *Yerma* en la ya mencionada danza de la romería. Por otra parte toda referencia a la serpiente en Andalucía está relacionada con el mal agüero.

3.6. Los coros.

La utilización del coro por parte de Valle-Inclán y García Lorca es uno de los aspectos que los acercan a la tragedia clásica[146] pero también una innovación que se relaciona directamente con el teatro simbolista. El teatro de comienzos del siglo XX se vuelve a fijar en los teatros más corales como tragedia griega o el teatro lírico en varios aspectos: se pasa de un personaje individual a uno colectivo, el diálogo es más lírico, los escenarios son más abiertos y ahora se pretende buscar un público más popular que entienda mejor los ritos de este nuevo teatro. En este sentido comenta Ricardo Doménech:

> Lo que da sentido a la literatura de García Lorca —como a la de cualquier otro escritor simbolista o neosimbolista— es el hecho de que esa búsqueda y reactualización de lo simbólico, de lo ritual y de lo mítico, se produzca en el seno de la sociedad burguesa, con todo lo que esta añoranza de lo mágico supone de descrédito, de fracaso de los "valores" que han generado y sustentan esa sociedad (Doménech, 2008: 183).

En cuanto al carácter popular del nuevo teatro, el coro deja de estar encabezado por un corifeo que comentaba la acción, Jorge García-Ramos dice lo siguiente:

> Ya anteriormente Miguel de Unamuno recogía en su ensayo, "La regeneración del teatro español" (1896), la idea del teatro como función social y educativa del pueblo, a través de la diversión. Para ello se fija en el coro como elemento regenerador del teatro, constituyendo la expresión popular del arte a través de diversas manifestaciones que se enraízan en el folclore. Así lo vemos en los cantos y bailes de las fiestas tradicionales, de las bodas o las romerías, representados por coros de campesinos, como aparecen en el teatro rural de Valle-Inclán y García Lorca... (García-Ramos Merlo, 2014: 462)

En el teatro de Valle-Inclán el coro aparece como la voz del pueblo protagonizado por mendigos y criados (Lyon, 1983: 38-57), cuyas innumerables intervenciones ayudan a recrear

[146] El coro griego era un personaje colectivo que intevenía con comentarios sobre lo que ocurría en el escenario, aconsejando al público e interesándose sobre lo que le ocurría a los personajes. Daban lecciones de moral como si fuesen dioses y según la tradición representaban el origen de la tragedia, íntimamente relacionado con las festividades religiosas y los ritos.

un escenario popular de costumbres y creencias a la vez que sirve como medio para cierta crítica social. Frente a los autores antiguos como Horacio, Schiller o Nietzsche, ahora el coro sirve para expresar sentimientos y valores de una comunidad determinada pero o también puede representar "la crítica, la sanción del sistema o el equilibrio entre tensiones" (Lozano Blasco, 1990: 60)[147]

Respecto a la voz del pueblo en *Cara de plata,* última obra en redacción, tiene una relevancia especial desde el comienzo de la obra donde los chalanes disputan un derecho de paso que abre un conflicto con los Hidalgos y que se mantendrá a lo largo de la obra. La repuesta de los campesinos no se reduce a responder con salmodias y lamentos como en las otras dos *Comedias,* sino que se observa cierta crítica social contra el abuso de poder. A ello hay que añadir dos coros más que aparecen en el *dramatis personae;* son el denominado "coro de crianzas" y el "clamor de mujerucas" que comenta la supresión del derecho de paso, narrando acciones ya escenificadas:

> CLAMOR DE MUJERUCAS: ¿Es verdad que se quitó el paso? ¡Miren que es mucho arrodeo! ¡Madre de Dios! ¡Con el camino tan largo que traemos!... (*CP,* I, 2).

Frente a estas dos intervenciones, en esta obra destaca el protagonismo de ciertos mendigos como Fuso Negro que hace de coro con la función de crítica social ante una Hidalguía y prediciendo la llegada de unos nuevos *hirmandiños,* en referencia a los campesinos que en la Edad Media habían sido protagonistas de revueltas contra la Nobleza:

[147] Para Lozano Blasco (1990: 59- 74) entre las funciones del coro en el teatro de Valle-Inclán están la distanciación como comentador de la acción, presentando el ambiente o anticipando hechos; en segundo lugar aparecen ciertas subfunciones como preparar la entrada de nuevos personajes, hacer de contrafigura del héroe o enfrentarse a otros coros; en tercer lugar el coro actúa como fortalecedor del personaje colectivo en donde el pueblo deja de ser pasivo o de estar sumiso; en cuarto lugar se toma la naturaleza como elemento coral, que pasa a ser protagonista; y por último el coro como expresión popular de murmullos y letanías, rememorando un estilo antiguo.

> FUSO NEGRO: ¡Touporroutóu! ¡Se juntó una tropa de hirmandiños! ¡Touporroutóu! ¡Para acá viene! ¡La torre entre todos nos han que quemar! ¡Touporroutóu!... (*CP,* I, 2).

El espacio se hace así idóneo para el desarrollo de la tragedia, don Juan Manuel es su héroe mítico, en donde no faltan los coros caracterísitcos de la tragedia clásica. En este sentido Ruiz Ramón dice lo siguiente:

> Valle-Inclán representa en el espacio galaico de la trilogía, el fin de una raza y de una visión del mundo, recreando en Don Juan Manuel al héroe antiguo, figura de rey mítico, ligado a una casta y religado por los lazos de sangre, lleno de crueldad, violencia y tiranía, rodeado de una colectividad elemental, capaces héroe y colectividad de gestos rituales o sacralizadores, como personajes venidos desde el fondo de los tiempos, desde el fondo de la naturaleza, habitantes de un universo en donde vuelve a representarse el misterio de la vida y de la muerte, la unión de muerte y erotismo, de grotesco y sexo, y donde, con la vuelta de Dionisos, vuelven los Coros y hacen su aparición personajes tan nuevos como Fuso Negro, y con él todos los aspectos interiores del sueño, el subconsciente y la alucinación (Ruiz Ramón, 1989:146)

Otra de las funciones del coro es la de predecir constantemente acontecimientos a lo largo de la obra y que se llegarán a cumplir en parte; es el caso del loco Fuso Negro augura que Cara de Plata acabará matando a su padre por culpa de los celos (*CP,* II, 2), si bien, al final de *Romance de lobos,* el padre acabará asesinado en manos de otro hijo. Las largas parrafadas de este loco que actúa de corifeo en sus continuas críticas a la sociedad, concretamente contra la Iglesia, como apunta Antón Risco al respecto:

> Fuso negro, en calidad de loco, de a-normal, representa una inversión expresiva, una caricatura intensa de la sociedad en que vive, principalmente de sus grupos dominantes. De ahí que, con su bonete y su lenguaje nutrido de referencias religiosas, esperpentice a menudo al Abad y sus falsos valores... (Risco, 1992: 84, nota 9).

Fuso Negro lo sabe todo dado su carácter demoníaco. Un ejemplo de ello lo tenemos en la escena cuarta de la J. III donde Fuso Negro aparece en casa de la Pichona con la entrada de

"La voz de la chimenea". Sus comentarios lascivos se entremezclan con burlas a la Iglesia, y cuando desaparece en la noche, una "Voz de ruada" hace referencia a su carácter brujeril:

> Noite noitiña de meigos o trasnos
> fun á ó muiño d`o meu compadre:
> fun pol`o vento, vin pol`o aire (*CP,* III, 4).

En *Águila de blasón,* también aparecen ciertas fórmulas rituales como son los murmullos y letanías que recuerdadn el estilo de la tragedia clásica, y aportan gran lirismo a estas escenas: se trata de los *plantos*. Este lenguaje ritual también se puede apreciar en ciertos diálogos como por ejemplo el mantenido entre doña María y el Niño Jesús, que actúa como conciencia de la señora a partir de una serie de consejos-mandatos sobre cómo debe actuar. Esta misma función moralizadora la realiza, pero de forma sarcástica, don Galán cuando habla con su amo por ejemplo en la escena en la que el bufón a la vez que esconde a la nueva concubina le dice al Caballero los responsos que va a cantar don Manuelito liberan "a cualquier ánima" (*AB,* IV, 8), ya que existe la idea entre en campesinado que cuando alguien muere su ánima queda vagando por la tierra hasta que se decide ir al cielo o al infierno. Estas continuas referencias religiosas y maldiciones de gran sabor popular de don Galán son acompañadas por su actuación gestual, arrodillándose y haciendo la señal de la cruz "con esa torpeza indecisa y sonámbula de los borrachos" (*AB*, IV, 8)*,* con lo que todo ello acaba convirtiéndose en una parodia del rito religioso.

Respecto a *Romance de lobos* se puede observar varias funciones de los coros. En primer lugar como prediccción de los acontecimientos, un ejemplo sería la premonición de la Santa Compaña al anunciar la muerte de un ser querido. Este coro de voces se le presenta a don Juan Manuel con la función de asustarlo para que se arrepienta, con un lenguaje ritual en donde el número *siete* tiene carácter mágico:

> UNA VOZ ¡No maldigas, pecador!
> OTRA VOZ ¡Tu alma es negra como un tizón del Infierno, pecador!
> OTRA VOZ ¡Piensa en la hora de la muerte, pecador!
> OTRA VOZ ¡Siete diablos hierven aceite en una gran caldera para achicharrar tu cuerpo mortal, pecador!
> (...)
> UNA VOZ ¡Sigue con nosotros, pecador!
> OTRA VOZ ¡Toma un cirio encendido, pecador!
> OTRA VOZ ¡Alumbra el camino del camposanto, pecador! (*RL,* I, 1).

Valle-Inclán mantiene el lenguaje ritual de las letanías que modificó pero conservando su sabor popular. Relacionado con éste, está el coro de brujas en donde vuelve a predominar los paralelismos y las repeticiones:

> LAS BRUJAS ¡Cantó el gallo blanco, pico al canto!
> (...)
> LAS BRUJAS ¡Canta el gallo pinto, ande el pico!
> (...)
> LAS BRUJAS ¡Canta el gallo negro, pico quedo! (*RL,* I,1)

Otro de ejemplo es el final de *Romance de lobos* en donde una mujer recién viuda se encuentra con don Juan Manuel y Fuso Negro que le preguntan si el mar devolvió el cuerpo de su marido, tras lo cual la viuda del marinero se desahoga en un lenguaje ritual plagado de lamentaciones:

> FUSO NEGRO: Largo camino haces para las criaturas. Si les atares una cuerda, podías descansadamente llevarlas por la mar y tú ir por la tierra.
> LA MUJER... ¡Y tenían dicho que darían socorro a las viudas y a los huérfanos! ¡El mayorazgo huyóse para no cumplirnos la manda! ¡Cinco lobos dejó alrededor de su silla vacía! ¡Ay, Montenegro, negro de corazón! ¡Por tu imperio se hicieron aquellos pobres a la mar, en una noche tan fiera! ¡Cuando seáis mozos, reclamarle cuentas, mis hijos, que él os dejó sin padre! ¡Mal can le arranque el corazón y lo lleve por este arenal! ¡Mal cuervo le coma los ojos! ¡Malas ortigas le broten en el pecho! ¡Mal avispero le nazca en la lengua! (*RL,* III, 4).

Otra de las funciones de los coros es la de informar sobre los acontecimientos que no se escenifican. Es el caso de Benita la Costurera y Doña Moncha que relatan el mal trato a Sabelita que la acabaron echando "arrastrándola por los cabellos" (*RL,* II, 6).

Pero quizá la función primordial del coro en esta obra sea la de enaltecer la figura del Caballero. Es el caso de los mendigos que se encuentran con el caballero en la playa (*RL,* II, 6) y lo acompañan por el bosque haciendo de don Juan Manuel el "héroe legendario" que el autor necesita para su trilogía (Ramos-Kuethe, 1985: 70).

El lenguaje sentencioso y culto pero a la vez popular de algunos de estos mendigos nada tiene que ver con el utilizado en su clase social. Ejemplos de ello son el del Pobre de San Lázaro u Oliveros, hijos bastardos de don Juan Manuel que por lo tanto llevan su sangre hidalga. En la casona de Flavia Longa, el Pobre de San Lázaro dice lo siguiente:

> En donde está el fuego, está Dios Nuestro Señor. El fuego es más que el pan y que el agua y que la sal. Todo en el mundo, para ser, requiere una chispa de lumbre. Lo mismo el vino que la sangre, y los ojos si han de tener luz, y la tierra si ha de dar fruto... (*RL,* II, 3).

Los ejemplos pueden ser muchos, y su carácter filosófico y profético nada tiene que ver con un mendigo y menos con los otros hijos de don Juan Manuel. Se trata de un profeta, un hombre místico que recuerda, como observa Clara Luisa Barbeito, al corifero de la tragedia clásica:

> Valle lleva el coro a las *Comedias bárbaras* y lo presenta - al igual que Esquilo en la *Orestiada*- en diferentes manifestaciones: correspondiendo a la "Hueste" de mendigos la manifestación principal (...) con su "corifeo" el Pobre de San Lázaro, individualización arquetípica del pueblo en su más humilde nivel. A este personaje Valle le llama también Job aludiendo, por medio de este nombre de simbología bíblica, la paciencia del pueblo, y por el de San Lázaro, su resurrección (Barbeito, 1985: 158).

Muchas veces este personaje actúa como conciencia del Caballero, de la misma forma que harán otros individuos en forma paródica (don Galán y Fuso Negro) o imponiéndose a los demás criados como es el caso de Micaela la Roja al final de *Águila de blasón*. Pero muchas veces este coro de personajes humildes no logran entender a su señor, con lo que su función

moralizadora se diluye a una triste expresión de dudas, como cuando don Juan Manuel camina sólo y triste por su *pazo* tras la muerte de doña María:

> *... Los criados comentan en voz baja, graves, lentos, reunidos a la redonda de la cesta llena de mazorcas, y sus voces supersticiosas, parece que van en la oscuridad, de un misterio hacia otro misterio. Y los pasos vienen y van* (*RL,* III, 2).

Andreíña, La Recogida, El rapaz, o la Rebola no son capaces de interpretar el dolor de su señor, utilizando de nuevo un lenguaje ritual de frases cortas y llenas de exclamaciones, mostrando así su sumisión*:*

> ANDREÍÑA: ¡Y así día y noche!
> LA RECOGIDA: ¡No descansa!
> DON GALÁN: ¡Ya tendrá su descanso, y qué luengo será!
> LA RECOGIDA: ¡Para siempre!
> EL RAPAZ DE LAS VACAS: ¡No escucha ninguna voz!
> ANDREÍÑA: ¡Ya escuchará la de Nuestro Señor!
> LA RECOGIDA: ¡Esa todos los nacidos la escuchamos!
> ANDREÍÑA: ¡Es más fuerte que el huracán!
> EL RAPAZ DE LAS VACAS: ¡Y más que los truenos!
> DON GALÁN: ¡Y más que el broar de la mar!
> LA RECOGIDA: Esta noche no dejó de oírse la mar de Corrubedo.
> LA REBOLA: ¡Dicen que se oye en la redondez de quince leguas!
> ANDREÍÑA: ¡En toda la redondez del mundo óyese la voz de Nuestro Señor! (*RL,* III, 2).

En *El Embrujado* el primer coro aparece es en boca de El Ciego de Gondar, al comienzo de la obra, con la función de narrar acciones no escenificadas pues relata en forma de romance lo ocurrido antes del presente para situar a los personajes:

> EL CIEGO:
> En Quintán de Castro Lés,
> quintán de barbas honradas,
> tiene Don Pedro Bolaño
> casa, regalo y labranzas.
> LA MOZA:
> ¡Ay! Un hijo que tenía,
> galán de muy buena gracia,
> ¡ay! traidores lo mataron
> entre la noche y el alba.
> EL CIEGO:

Lloró el viejo como viejo,
arrepuñadas las barbas,
que toda su sangre entierra,
con el hijo que enterraba.
LA MOZA:
¡Ay! Un murmuro le miente
que el muerto prenda dejaba.
¡Ay! Prenda engendrada en moza,
que tiene la casa llana (*E,* I).

La función de este Ciego, uno de los grandes protagonistas de esta obra, es contar historias e informar de las últimas noticias, una función que repetirá en *Divinas palabras,* como observa Ruiz Ramón:

> Vuelve a aparecer, como después en *Divinas palabras*, el ciego de Gondar, viejo mendigo con palabra de profeta y alma de rufián, cuya función como personaje es, a la vez, la de un personaje-coro y personaje-emisario, que lleva y trae las noticias y las comenta, sirviendo de enlace entre la acción no escenificada y escenificada (…) integra en sí dos dimensiones o aspectos: el bíblico y el picaresco. Los mendigos de Valle-Inclán participan de ambos mundos y la consecuencia de la coexistencia de ambas direcciones en un mismo personaje es el dual carácter de imponente gravedad y grosero materialismo… (Ruiz Ramón, 2001: 104)

Otras de sus funciones, bien conocida por sus vecinos, es adivinar todo aquello que va a ocurrir. Este carácter premonitorio se debe en gran manera a la abundante información que maneja y que sabe buscar y utilizar para conseguir sus propósitos. Entre esta información se halla la de conocer la vida de la Galana quien droga a todo aquel que pasa por su casa para sacarles información sobre los caminos.

Otros personajes que actúan como coro narrando acontecimientos no escenificados son las hilanderas de entre las que destacan dos: Andrea la Navora y Juana de Juno. Desde la solana de la casa de don Pedro administran su tierra y hablan con todos los vecinos, muchas veces empleando el tono de salmodia, con continuas repeticiones:

LA ABUELA: ¡Mira qué espigas! Dos carozos desgranados. No se pierde tu amo, no se pierde.
JUANA DE JUNO: Son muchos los pobres, de Dios.

LA ABUELA: Son muchos y han de ser más (*E*, I).

Al igual que coro clásico, su función es informarnos de todo lo acontecido, concretamente del pasado y del presente del viejo propietario que intenta recuperar a quien cree su nieto. Por ellas sabemos lo acontecido desde la muerte de don Miguel, el consiguiente cambio en el temperamento de don Pedro, o las relaciones de la Galana con otros hombres y así son las primeras en descubrir que el hijo de la Galana es de Anxelo:

> JUANA DE JUNO: ... tiene toda la cara del hijo más nuevo de Anxelo. Son de un tiempo: cayeron el mismo día en la cama, la mujer y Rosa Galans (*E,* I).

Estas mujeres que no dejan de hilar nos informan sobre el estado anímico de don Pedro:

> JUANA DE JUNO: ¡Bien que lo vi! Andaba de noche por los corredores, como alma en pena, batallando entre devolverle el hijo a la madre o seguir guardándole. ¡Le quiere por los vivires! ¿Reparásteis cuando don Pedro estuvo a mirar nuestra tarea? No asomó en su cara la risa, si no fue con los embelecos del picarín. ¡Por los vivires le quiere! (*E,* I).

Su conocimiento de todo lo que sucede, las previenen del mayor enemigo, Rosa La Galana, ante la cual utilizan un lenguaje ritual como conjuro a su brujería. Así Juana de Juno repite las mismas construcciones sintácticas: ”Adentro entró, por la puerta salió, brujo no nació y por la chimenea no voló” a lo que La Navora responde con una seri de repeticiones: “¡Lo que retalea! ¡Lo que retalea!” (*E,* I).

En *Divinas palabras* también los coros tienen un fuerte sabor popular si bien aparecen con menos frecuencia. Uno de ellos es *La Voz de los Maizales* que narra acontecimientos no escenificados como cuando los vecinos cogen desnunda a Mari-Gaila con un hombre, o las *coplas de rapaces* que aparecen al comienzo y al final de la primera escena de la J. III y que reflejan las habladurían de las gentes a la vez que anuncian las consecuencias de los devaneos de la campesina:

COPLAS DE RAPACES:
¡Tunturuntún! La Mari-Gaila.
¡Tunturuntún! Que tanto bailó.
¡Tunturuntún! La Mari-Gaila.
¡Tunturuntún! Que malparió (*DDPP,* III, 1).

También para García Lorca la utilización del coro se convierte en una constante concretamente en *Yerma* como en *Bodas de sangre* resaltando momentos más significativos y al igual que en Valle-Inclán son protagonizados por personajes secundarios. La función principal es expresar los sentimientos de los personajes principales en diálogos líricos (Rodríguez Adrados, 1989: 57). En el primero de los tres actos de *Bodas de sangre*, todos los acontecimientos se dirigen hacia la celebración de una boda: el Novio expresa a su Madre que quiere casarse; en casa de Leonardo se informa de las compras que el Novio y la Madre han hecho, mientras que en casa de la Novia se produce la petición de mano. Es entonces cuando aparece el primer coro, en el segundo cuadro del acto I, que es la canción de cuna recitada por la Suegra y la Mujer, anticipando los dramáticos acontecimientos que ocurrirán al final:

SUEGRA:
Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega el puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua
con su larga cola
por su verde sala? (*Bodas,* I, 2).

La nana de la Suegra continúa con una serie de premoniciones y términos negativos como *llorar, puñal, dolor* que se cierra con la aparición de Leonardo, causante de todas las desgracias que se avecinan. Aquí también aparece la función del coro como narración de acciones pasadas no escenificadas imprescindibles para entender la obra ya que Leonardo y la

Novia habían sido novios, pero rompieron, al parecer, porque Leonardo no contaba con muchos medios económicos, si bien Leonardo, aunque se casó con otra, sigue enamorado de la Novia. El otro antecedente es que Leonardo pertenece a la familia de los Félix que lleva en disputas con la familia del Novio, ya que el padre y el hermano del Novio murieron en enfrentamiento con los Félix.

En el segundo acto, se inicia la noche antes de la boda, y al día siguiente se cantan los epitalamios, luego, después de la boda, la acción se sucede en casa de la Novia en un ambiente festivo. En este acto un coro por *cuadro*; el del primero cuadro se trata del segundo coro de la obra formado por los cantos epitalámicos de la criada que celebra la boda:

> Despierte la novia
> la mañana de la boda.
> ¡Que los ríos del mundo
> lleven tu corona! (*Bodas,* II, 1).

Van apareciendo los primeros invitados y los primeros versos se repiten a lo largo del este *cuadro* por un *Coro de voces* y diferentes personajes, incluso por el Novio que se acerca a la fiesta. Este coro se cierra con la salida de la novia, hacia el final del cuadro en donde se reitera la siguiente copla aconsejando a la Novia como debe de presentarse a su boda:

> VOCES:
> Al salir de tu casa
> para la iglesia,
> acuérdate que sales
> como una estrella (*Bodas,* II, 1).

El tercer coro de la obra aparece en el segundo cuadro con el largo poema "Giraba/giraba la rueda" (*Bodas,* II, 2) recitado por la Criada anunciando la eminente boda donde a pesar de la alegría de los preparativos (“los manteles!... el vino!”) la voz de la Criada se hace *patética* cuando cita a los novios ("Cantaban/ cantaban los novios") terminando el poema con la triste premonición sobre el fin trágico del Novio:

...y bajo el ala del novio
nunca salgas de tu casa.
Porque el novio es un palomo
con todo el pecho de brasa
y espera el campo el rumor
de la sangre derramada.
Giraba,
giraba la rueda
y el agua pasaba.
¡Porque llega tu boda,
deja que relumbre el agua! (*Bodas,* II, 2).

El comienzo del tercer acto se desarrolla en el bosque donde aparecen los personajes alegóricos, la Luna y la Mendiga, y el coro de Leñadores y acaba con la Madre presidiendo la escena coral, donde antes ha habido una pelea, que no aparece en escena y que termina con la muerte de los dos. Aquí aparecen tres coros: el coro de Leñadores (III, 1), que forma en cuarto coro de la obra, donde estos personajes populares no hablan de forma coloquial sino estilizada y en tono de salmodia, tono que aparecía con frecuencia en las obras de Valle-Inclán. Este coro tiene como función contar los sucesos no representados sobre la búsqueda de Leonardo y la Novia que se acaban de escapar:

LEÑADOR 1: ¿Y los han encontrado?
LEÑADOR 2: No. Pero los buscan por todas partes.
LEÑADOR 3: Ya darán con ellos.
LEÑADOR 2: ¡Chisss!
LEÑADOR 3: ¿Qué?
LEÑADOR 2: Parece que se acercan por todos los caminos a la vez.
LEÑADOR 1: Cuando salga la luna los verán.
LEÑADOR 2: Debían dejarlos.
LEÑADOR 1: El mundo es grande. Todos pueden vivir de él.
LEÑADOR 3: Pero los matarán.
LEÑADOR 2: Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.
LEÑADOR 1: Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.
LEÑADOR 3: ¡La sangre! (*Bodas,* III, 1).

Al final nos informa que el enfrentamiento llevará al Novio a acabar como el resto de su familia. El segundo coro, el quinto de la obra, es la canción de la madeja con el que se inicia el

acto III, y que lo recitan Muchacha 1ª, Muchacha 2ª y Niña. Tiene también como función narrar acciones no escenificadas, resumiendo el desenlace en el que acabará Leonardo y el Novio:

> MUCHACHA 1:
> Madeja, madeja,
> ¿qué quieres hacer?
> MUCHACHA 2:
> Jazmín de vestido,
> cristal de papel.
> Nacer a las cuatro,
> morir a las diez.
> Ser hilo de lana,
> cadena a tus pies
> y nudo que apriete
> amargo laurel (*Bodas,* III, 2).

El sexto y último coro es el *planto* final llevado a cabo por la Madre, la Mujer, la Novia y un grupo de vecinas. Es la Mujer quien comienza este lamento oponiendo el pasado vital del Novio con su fría muerte, siendo la Madre la que narrará a las Vecinas acciones no escenificadas:

> MADRE:
> Vecinas: con un cuchillo,
> con un cuchillito,
> en un día señalado, entre las dos y las tres,
> se mataron los dos hombres del amor.
> Con un cuchillo.
> con un cuchillito
> que apenas cabe en la mano,
> pero que penetra fino
> por las carnes asombradas
> y que se para en el sitio
> donde tiembla enmarañada
> la oscura raíz del grito (*Bodas,* III, 2).

En la segunda obra de García Lorca *Yerma* se puede apreciar varios coros. El primero es el que inicia la obra; se trata de una nana de la región de Guadix (Doménech, 2008: 82) que Lorca traslada a su obra sin desarrollarla. Son cuatro versos cantados por una *Voz* desde el interior de la casa de Yerma que expresa el amor por el hijo que no tiene:

A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos (*Yerma,* I, 1).

También en *Romance de lobos* aparecía una madre cantando una nana mientras le daba el pecho a su hijo, con parecido sabor popular:

PAULA LA REINA:
¡Eh, meniño, eh!...
Pra Santo Tomé...
¿Teu pai quen foy?
¿Tua nay quen e?...
¡Eh, meniño, eh!... (*RL*, II, 3).

Si en la obra de Valle-Inclán la función de la nana es mostrar el amor de una madre ante la miseria en la que vive su hijo, en Lorca la función bien podría ser una premonición o deseo que no se llegar a cumplir.

En el cuadro primero del segundo acto aparece el segundo coro de la obra cantado por las lavanderas. Además de las connotaciones sexuales que aparecen a lo largo de todo el cuadro, hay una serie de consejos tanto sobre la honra como sobre todo lo relacionado con la concepción del niño:

En el arroyo frío
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
(...)
Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer.
El que quiera honra, que se porte bien (*Yerma,* II, 1).

En el segundo cuadro del tercer acto hay dos canciones de la romería. La primera es la cantada por Yerma y el coro de Mujeres sería el tercer coro de la obra que tiene una forma ritual y tiene como función expresar los deseos de la protagonista:

YERMA:
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.
MUJER 2:
Sobre su carne marchita
florezca la rosa amarilla.
MARÍA:
Y en el vientre de tus siervas,
la llama oscura de la tierra.
CORO:
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra. (Se arrodillan) (*Yerma,* III, 2).

El cuarto coro está formado por la danza que protagonizan el Macho y la Hembra, y que bien podría reflejar los deseos y el subconsciente de Yerma:

En el río de la sierra
la esposa triste se bañaba.
Por el cuerpo le subían
los caracoles del agua.
La arena de las orillas
y el aire de la mañana
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.
¡Ay qué desnuda estaba
la doncella en el agua! (*Yerma,* III, 2)

Dicha escena, que se presenta en el último cuadro de la obra, que tiene muchas semejanzas con la escena del Trasgo Cabrío en *Divinas palabras* (*DDPP,* II, 8) que también tenía como función mostrar el subconsciente de la mujer. En esta escena de *Yerma* el carácter erótico y de alegre vitalidad se refleja en el colorido y ambiente festivo:

Salen MUCHACHAS corriendo, con largas cintas en las manos, por la izquierda. Por la derecha, otras tres mirando hacia atrás). Hay en la escena como en crescendo de voces y de ruidos de cascabeles y colleras de campanilleros. En un plano superior aparecen las siete MUCHACHAS, que agitan las cintas hacia la izquierda, Crece el ruido y entran dos máscaras populares... (*Yerma*, III, 2).

La escena tiene mucha importancia, no solo como expresión plástica o musical, sino también como símbolo o de la fecundidad, y en definitiva, al igual que *Divinas palabras,* de la

sexualidad. Las semejanzas con la escena de Valle-Inclán se hacen patentes desde el comienzo cuando los niños identifican al Macho con el demonio: "¡El demonio y su mujer! ¡El demonio y su mujer!" (*Yerma*, III, 2). La mujer anuncia que cuando llegue la noche romperá su enagua, mientras que el Macho le pide que tenga relaciones con él:

> ... Vete sola detrás de los muros,
> donde están las higueras cerradas,
> y soporta mi cuerpo de tierra
> hasta el blanco gemido del alba (*Yerma*, III, 2).

Al final triunfa Dioniso, escena comentada por Carlos Feal:

> El erotismo de Yerma se subordina totalmente a la esperada maternidad, hasta llegar a desaparecer; el de Juan, igualmente reprimido, se sublima (imperfectamente) en el mundo del trabajo y el ahorro. Dionisio, el dios de la embriaguez vital, es su enemigo común (...) Quebradas sus defensas, Juan sucumbe entregado a su lascivia, y Yerma, aunque renuncia a participar en la bacanal, incurre insensatamente en la muerte del esposo. Dioniso triunfa (Feal, 1983: 518).

En *La casa de Bernarda Alba,* aparecen con mucha menos frecuencia los coros. En este caso en boca de unos segadores que cantan canciones cuando van y vuelven de trabajar con la función primordial de expresar sus emociones.

> CORO:
> Ya salen los segadores
> en busca de las espigas;
> se llevan los corazones
> de las muchachas que miran.
> (...)
> CORO: *(Muy lejano.)*
> Abrir puertas y ventanas
> las que vivís en el pueblo;
> el segador pide rosas
> para adornar su sombrero (*La casa,* II).

Aquí la música y la poesía son una parte esencial de la puesta en escena como ocurría con las lavanderas en *Bodas de sangre*, o la romería de *Yerma* y cuyo origen se podría remontar a la tragedia griega. Lilia Boscán de Lombardi hace la siguiente reflexión:

> Los griegos, sensibles a la belleza, nos descubren un mundo intensamente poético; la musicalidad de los versos, los prólogos, el ritmo escénico con las intervenciones del coro y los diálogos de los actores, la majestuosidad de los trajes, eran todos factores decisivos en el espectáculo teatral de cautivante belleza. La poesía estaba en el lenguaje y en la intensidad, revelando una visión de la vida sombría y pesimista. Igual concepción poética del teatro tiene Lorca: si el teatro debía reflejar la vida y si en la vida palpita la poesía, el teatro entonces recoge esa poesía que 'anda por las calles, que se mueve, que pasa a nuestro lado (Boscán de Lombardi, 1995: 109).

Efectivamente en ambos teatros se ha podido apreciar que los coros tienen una fuerte relación con el pueblo, pues son estos personajes los que lo protagonizan. Funciones como anticipar acontecimientos, narrar hechos no escenificados, mostrar el subconsciente y deseos de los protagonistas o expresar simplemente emociones, son puntos en común en ambos teatros. Por otra parte, el lenguaje ritual que aparece en estas intervenciones, en donde predominan los paralelismos, repeticiones y el lenguaje poético, también se puede apreciar en la recreación que con gran verismo realizarán Valle-Inclán y García Lorca de ciertas costumbres y creencias.

3.7. Los ritos en las costumbres populares.

En caso de Valle-Inclán crea un mundo mítico de creencias como la Santa Compaña y costumbres ancestrales como el *pranto* gallego y el "bautismo prenatal", que sobrepasan el carácter propiamente costumbrista para llegar a mostrarnos el alma regional, y ello lo consigue entre otros factores con la recreación de una serie de costumbres populares como el "planto", el "bautismo prenatal" (*Águila de blasón*), o la "petición de mano" (*Bodas de sangre*) donde las fórmulas rituales siguen con mayor fidelidad a la realidad popular de la que parten.

El *planto* o *pranto,* en gallego, es una costumbre que se practicaba con mucha frecuencia, y hasta hace poco, en el mundo rural gallego para mostrar el dolor por la muerte de un familiar o de un ser querido ante el propio cadáver en casas o entierros. Los plantos se producen en los entierros, una vez que ya han llegado los clérigos y sacan la caja:

> É o momento do pranto: as mulleres choran, láianse, quéixanse da morte, despídense do defunto e exaltan as súas virtudes. Berran, por exemplo: "¡Adeus amantiño!¡Adeus, que te fuches de onda nós!¡Mira como nos deixas!¡Ai, morte negra!¡Ai, que éra-lo mellor dos homes" (Mariño Ferro*,* 2000: 444).

Esta práctica sigue una costumbre ancestral que existía en Galicia en la Edad Media, como recoge Filgueira Valverde:

> El "carpido" sigue acompañándose, como en la Edad Media, por una serie de ademanes, perduración, mucho de ellos del antiguo "planctus". El darse palmadas, entre exclamación y exclamación, no creo que se conserve.... (Filgueira Valverde, 1945: 603)

Formalmente consta de una serie de salmodias y rezos, una serie de repeticiones con ciertas estructuras medievales:

> En cuanto a la forma: 1º. Un curso muy semejante al que revelan los contados ejemplos en prosa, y, sobre todo, sus derivaciones literarias, patéticas o humorísticas. 2º La disposición de sus partes: exclamación guayada muy repetida; exposición recordando hechos o virtudes; interrogaciones, imprecación, nueva exclamación reiterada. 3º Distribución paralelística de las exclamaciones

> o repetición periódica de una de ellas como "refrán". 4º Reiteración obsesiva de una palabra a lo largo del planto.
>
> En cuanto al contenido: 1º En la exclamación, posesivos y diminutivos subrayan la identificación con la persona llorada. 2º Hipérbole y sobrevaloración del pormenor minúsculo, en cuanto a favores recibidos del muerto, y en cuanto al don entregado a la plañidera pagada. 3º Carácter colectivo en la alusión a los oyentes o acompañantes, y en las peticiones a ellos. 4º Preguntas a Dios, al propio muerto o a las gentes, sobre la razón de la desgracia. 5º Petición de muerte, de ser enterrados con el difunto, de ser heridos. Maldiciones. Algunas veces blasfemias (Filgueira Valverde, 1945: 604).

En el plano literario, muchos escritores gallegos llevan a sus obras como es el caso de Rosalía de Castro[148] o Castelao[149] con el objetivo de caracterizar ciertos personajes o situaciones sin ningún animo de burla o ironía. Dentro del campo antropológico e etnográfico, Filgueira Valverde sostiene que en Galicia fue el único lugar de la Península en donde resistieron esta forma de duelo pagano, y recoge varios testimonios de arzobispos y cardenales del siglo XVIII donde se censura esta costumbre popular en los entierros, con pena de cárcel (Filgueira Valverde, 1945: 601). Estas prohibiciones, llevadas a cabo por los representantes de la Iglesia de fuera de Galicia, son debidas a una falta de sensibilidad que no entendía dichas costumbres, pero también como un proceso de *desgalleguización* de la Iglesia, que ya en sus tiempos censuraba el Padre Sarmiento y que abre una brecha entre Iglesia y pueblo.

Este conflicto es el que recoge Valle-Inclán al comienzo de *Águila de blasón* en el sermón de Fray Jerónimo ante unos vecinos temerosos que atienden a la homilía. Aquí Fray Jerónimo de Argensola, "de la regla franciscana" representa esa iglesia alejada del pueblo, una iglesia fría acorde a su descripción "ampulosa y sin emoción" adornada con muchos retablos y blasones. La homilía está llena de apelaciones a los vecinos para amedrentarlos con amenazas

[148] *Vid.,* "Conto gallego" en Rosalía de Castro, *Obras completas,* tomo II, Madrid, Aguilar, 1944, (7ª ed. 1977), pp. 970- 999.

[149] En *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, las hermanas del difunto lloran por el muerto sabiendo que heredarán su botica. Sus lamentos y reiteraciones recogen la realidad de una costumbre muy arraigada en Galicia: "Irmán 1ª: ¡Xa onte non falabas nin rías!/ Irmán 2ª: ¡Xa onte levabas a terra nos ollos!/ Irmán 3ª: ¡Xa onte non comeches de modo!/ Irmán 4ª: ¡Xa onte non tocaches a guitarra!" (Castelao, 1972: 365).

del infierno en un ambiente oscuro y cerrado que nada tiene que ver con la vitalidad del mundo rural.

A lo largo de las tres *Comedias* el planto refleja con gran realismo si bien en *Cara de Plata* aparece satirizado en la figura del sacristán Blas de Míguez. Rompiendo la idea general que es lamentarse por la muerte de un ser querido, este personaje no muere de verdad, sino que se hace pasar por muerto y su hija responde con un breve *planto* a esa mala actuación del sacristán con el que intenta engañar a don Juan Manuel.

Sin embargo será en las otras obras donde aparezca con la idea de lamentarse por la pérdida de un ser allegado. Así, en las primeras escenas de *Águila de blasón*, tras el asalto sufrido por don Juan Manuel, éste yace en el suelo y el coro de criados que lo creen muerto acuden a él llorando con el objetivo de resaltar la figura de su amo y señor:

> VOCES DE LOS CRIADOS:
> ¡En una horca se vean lo que tanta afrenra le hicieron!... ¡Era el padre de los pobres!... ¡Era el espejo de los ricos!... ¡Era el más grande caballero del mundo!... ¡Castillo fuerte!... ¡Sol resplandeciente!... ¡Toro de valentía!... (*AB,* I, 5).

En *Romance de Lobos*, tras la muerte de doña María los criados "rinden planto a la señora, que acaba de morir" (*RL*, I, 4) expresando así su dolor encabezados por el Pobre de San Lázaro:

> ¡Era Doña María la madre de los pobres! ¡Nunca hubo puerta de más caridad! ¡Dios nuestro Señor la llamó para sí y la tiene en el cielo al lado de la Virgen Santísima! ¡Era la madre de los pobres! (*RL,* I, 6)

Sus lamentaciones, aunque exageradas y teatrales, tienen como función la expresión del dolor por la muerte de un ser querido, expresadas de una forma muy lírica utilizando gran cantidad de metáforas, lo que resulta poco verosímil en boca de un mendigo.

La importancia de esta costumbre tan arraigada en Galicia[150], se muestra en esta obra cuando la vieja Andreíña es lo primero que le enseña a una *moza negra* apodada la *Rebola*:

> *Atropelladamente, los tres bigardos salen de la cocina rosmando amenazas, y por el portón del huerto huyen a caballo. La vieja, con la basquiña echada por la cabeza a guisa de capuz, se acurruca al pie del hogar y comienza a gemir haciendo coro a la querella de los mendigos. Entra otra criada, una moza negra y casi enana, con busto de giganta. Tiene la fealdad de un ídolo y parece que anda sobre las rodillas. Le dicen por mal nombre la Rebola.*
> (...)
> ANDREÍÑA: ¡Qué poca gracia tienes, condenada! Adeprende cómo hace un planto. ¡Rosa de Jericó! ¡Rosa sin espinas! ¡Mi reina de las manos blancas, que hilaban para los pobres!... (*RL,* II, 3).

Andreíña escoge un planto que parece muy exagerado por sus continuas referencias religiosas, pero que sin embargo tiene un base real (Risco*,* 1995: 152, nota 84). La negrita *Rebola* aprende enseguida, y junto Andreíña, expresan su dolor por la muerte de doña María, expresión que se intensifica cuando las plañideras ven aparecer a don Juan Manuel, pues es a éste a quien deben mostrar lo que ellas sienten.

Pero si esto ocurre en primeras *Comedias,* será en *Divinas palabras*, obra más cercana al esperpento, donde el *planto* aparece más estilizado. Valle-Inclán es consciente de esta dramatización, y sigue la misma estructura de este lamento basado en el recuerdo de los hechos y virtudes de la difunta, y manejando los diferentes registros de la voz en las preguntas y exclamaciones constantes:

> La fila de cabezas, con un murmullo casi religioso, está vuelta para la plañidera que bajo las sombras de la fuente aldeana resucita una antigua belleza histriónica. Detenida en lo alto del camino, abre la curva cadenciosa de los brazos, con las curvas sensuales de la voz (*DDPP,* I, 3).

Ahora la costumbre es descrita de una forma más estilística, y Mari-Gaila actúa de forma más histriónica abriendo los brazos y llorando con una melódica voz:

[150] Años después de la publicación de *Romance de lobos,* Castelao en un relato de *Cousas* titulado "Chegou das Américas", lo primero que se le enseñan en una aldea gallega a un negrito cubano que viene de las Américas, es a bailar una *muiñeira* y a platicar un *pranto*.

> MARI-GAILA: ¡Nuestro Señor Misericordioso, te llevas un provecho y mis males dejas! ¡Ya se voló de este mundo quien me llevaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos y no me das otro sustento! ¡No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes, Jesús Nazareno! (*DDPP*, II, 7).

Se puede apreciar en estas estilizaciones una ironía del autor que nada tiene que ver con la tragedia que acompaña. Ruiz Ramón pone este planto como ejemplo un "brutal juego de escarnio que alcanza la cima de lo grotesco" (Ruiz Ramón, 2001: 107) en consonancia con otros críticos que la califican de "teatralidad vacía" (Crispin, 1988: 195), idea que retoma Umbelina Perdomo (2000 y 2006) para las cuatro obras que componen el *Retablo.* Sin embargo no hay que olvidar que esta costumbre lleva consigo esta parte de exagerada teatralidad en gestos y lamentos como forma de expresar el dolor de los allegados al entierro, haciendo incluso dudar a los mismos antropólogos que no saben si esta costumbre tiene más de tragedia o de farsa, como comenta Lisón Tolosana:

> La dramatización de las convulsiones, retorcimientos de miembros y gritos a la vera del santuario, durante la pública procesión o junto a una imagen sagrada, ¿es una farsa excesiva, cristianamente escandalosa, teatral y mendaz o una tragedia brutal, y terriblemente humana? (Lisón Tolosana, 2004b: 42)

Efectivamente no se puede discutir la estilización que se produce en *Divinas palabras*, sin embargo no se puede dejar de ver el componente trágico que se esconde en la declamación de dichos *plantos*, donde el tono y la voz es tan importante o más que el contenido, como observa Juan Guerrero Zamora sobre el planto de Mari-Gaila que comienza "¡Escacha el cántaro, Simoniña!". En él reconoce que no siente lo que dice pero sí siente "el sonido de lo que está diciendo" (Guerrero Zamora, 1961: 179). En este sentido se puede relacionar también el comentario de Buero Vallejo sobre *Divinas Palabras* donde se puede apreciar "la intuición y la emoción" de los personajes (Buero Vallejo, 1973: 42).

Por otra parte la utilización de un lenguaje ritual no pretende ironizar sobre la ignorancia de las gentes sino que son una muestra de lucidez de los campesinos pues “la intuición y la emoción son, en ciertos casos, fuente de lucidez más que de error” (Pérez Fernández, 1976: 362). En este sentido hay que añadir el comentario de Gustavo Umpierre sobre el poder del lenguaje del que hablaba Valle-Inclán en la *Lámpara maravillosa:*

> Pero las palabras son como relicarios, "las palabras son estáticas y se perenniza en ellas el sentimiento fugaz de que nacieron" (*La lámpara maravillosa*). Es a eso, y al carácter "enigmático y litúrgico" de latín, a lo que debemos atribuir la emoción religiosa (pero no cristiana) que momentáneamente prende en las toscas almas aldeanas. Emoción que, como indica claramente el autor, es producto de una imaginación "milagrosa" e infantil, más que de una verdadera conmoción espiritual (Umpierre, 1971: 44).

En su planto de Mari-Gaila, sigue con gran fidelidad la estructura y contenido del planto gallego: abundan los términos religiosos, el recuerdo de los hechos y virtudes del difunto, y aparecen constantes preguntas y exclamaciones apelando a la muerte, con lo que sigue con cierto realismo la práctica de esta costumbre, a pesar de expresar ese dolor a base de gritos y lloros, y con el verdadero interés, compartido con el resto de las mujeres que se van acercando a la difunta, de hacerse con el carretón. De ahí, el duelo dialéctico entre Marica del Reino, y Mari-Gaila, desencadena una serie plantos de idéntica estructura: las frases rituales, exclamaciones, uso de posesivos identificándose con la persona llorada, hipérboles sobre los gustos de la muerta, e incluso se retoma de la etnografía gallega la costumbre de enviar recados a un familiar muerto haciendo del difunto un mensajero con el otro mundo.

En Lorca no hay plantos, pero sí letanías, rezos por la muerte de un ser “querido” con una serie de repeticiones, como aparece en *La casa de Bernarda Alba,* y con referencia a la Santa Compaña que tanta presencia tenía en Valle-Inclán:

> BERNARDA:
> ¡Descansa en paz con la santa

compaña de cabecera!
TODAS:
¡Descansa en paz!
BERNARDA:
Con el ángel San Miguel
y su espada justiciera
TODAS:
¡Descansa en paz!
BERNARDA:
Con la llave que todo lo abre
y la mano que todo lo cierra.
TODAS:
¡Descansa en paz!
BERNARDA:
Con los bienaventurados
y las lucecitas del campo.
TODAS:
¡Descansa en paz!
BERNARDA:
Con nuestra santa caridad
y las almas de tierra y mar.
TODAS:
¡Descansa en paz! (*La casa,* I)

El *bautismo prenatal* es otra de las costumbres que recoge el lenguaje ritual y está en relación con el *mal de ojo*, creencia también muy arraigadas en Galicia y, al igual que el *planto*, relacionado con el mundo rural. La escena se produce en *Águila de blasón:* Sabelita enfadada con don Juan Manuel huye del *pazo,* por las calles desiertas y oscuras de Viana del Prior. El miedo se va apoderando de ella y cada vez tiene más presente en la cabeza la idea de que va a morir, pero cuando llega a un puente, unos campesinos le piden que sea su madrina en el bautismo prenatal. La joven criada acepta ser madrina y, tras cumplir con el rito, prosigue su camino en medio la noche. Valle recrea esta antigua costumbre sin apenas transformarla, como recoge Greenfield:

> La huida de Sabelita termina en el mundo de los hechizos. La última aventura del episodio (III, vi) tiene lugar a media noche sobre un viejo puente romano donde Sabelita participa en el exorcismo del mal de ojo. Sin elaborar las exóticas fórmulas del rito místico, baste con decir que pocas veces ha pintado Valle-

> Inclán el primitivismo espiritual de Galicia con tanta precisión de detalles ni con tanto sentimiento personal… (*AB,* III,6).

El bautismo prenatal se origina por un aborto que se produce sin motivo aparente o que les mueren los hijos poco después del parto y cuya causa se suele atribuir a un *mal de ojo*, y como tal es otra muestra más de las diferencias entre el pueblo y la Iglesia católica que prohibió este tipo de actos (Fuentes Alende, 1988: 164- 167).

La escena sigue también con gran fidelidad la costumbre real. En la obra, la acción tiene lugar en un viejo puente romano con cruceiro*,* adonde llega Sabelita huyendo de su casa; allí se encuentran dos aldeanos, un abuelo y su nieto, en medio de la noche en la que se oye doce campanadas. El momento y el espacio coinciden con esta costumbre de la Galicia rural en donde los hombres, a las doce de la *noche*[151], debían de retener a la primera persona que por allí pase para hacerla *madrina del bautizo*[152]. Es precisamente en un puente donde el *Abuelo* intenta convencer a *Sabelita* mientras va apareciendo toda la familia:

> EL ABUELO: Perdone, mi señora, mas habrá de servirnos de madriña en un bautizo. Tengo una hija que no logra familia por mal de ojo que le hicieron siendo moza, y nos han dicho que solamente se rompía el embrujo viniendo a una puente donde hubiere una cruz, y bautizando con el agua del río después de las doce de la noche… (*AB,* III, 6).

[151] Valle-Inclán utiliza una imagen simbolista para describir las horas: "*abren doce círculos en la noche*..." que sustituye a una mucho más estética de la 1ª edición: "… doce campanadas que caen de lo alto de una torre como doce pájaros negros que vuelan en la oscuridad". A pesar del esteticismo de la acotación, se sigue con gran realismo la costumbre popular: "la mujer y algunos de la comitiva bajaban hasta la orilla (...) hacia cualquiera de las márgenes del río, dependiendo de la procedencia de los practicantes del rito. En silencio, aguardaban las doce de la noche, ya que antes no podía realizarse el *bautismo*, hora que coincide con la establecida en otros puentes" (Fuentes Alende, 1988).

[152] José Fuentes Alende (1988) documenta lo siguiente: "Mientras tanto, dos personas de las que le acompañaban, preferentemente hombres, se apostaban cada una en una entrada del puente, al objeto de retener a la primera persona que pasase y de evitar a toda costa, a partir de la medianoche, que cruzase por él ningún animal ni persona hasta que el bautismo se hubiese realizado; de lo contrario, el ritual no surtiría los efectos deseados."

El Marido, La Preñada, La Suegra se muestran cariñosos con la asustada Sabelita y le explican lo que quieren de ella, en un lenguaje sincero y con muchos galleguismos[153]. El trabajo se distribuye entre todos: los familiares cuidan de que no pase nadie por el puente, el *Rapaz* va al río a por agua y *La Suegra* le ofrece a Sabelita ser la madrina y, siguiendo la costumbre real, ponerle el nombre a la futura criatura. Sabelita repite las palabras que le dice El Abuelo como "fórmula sagrada que rompe el hechizo", si bien Valle-Inclán no deja escapar un punto irónico en dicha formula, al poner en boca de El Rapaz la frase "levanta la pata y apaga la luz". En toda la escena Valle-Inclán ha mantenido con gran verismo esta creencia, con el objetivo de mostrarnos el carácter sencillo y afable de unos personajes, y como ha ocurrido con otras escenas mágicas, ésta también ha servido para transformar al personaje, como recoge María del Carmen Porrúa:

> Sabel abandona la casona, corre por las calles de Viana, tiene un último –y triste- encuentro con Cara de Plata a quien le expresa su situación actuar "Soy una pobre mujer abandonada" (AB, III, 5) y finalmente, en la sexta escena, adquiere otra dimensión. Es como un nexo entre la antigua y la nueva condición… (Porrúa, 1983: 138, 139).

En el teatro una de los ritos que sigue fielmente las costumbres populares es el ***contrato matrimonial*** que aparece en *Bodas de sangre,* una costumbre de la época basada en la "petición de mano" utilizando las mismas fórmulas si bien con algunas diferencias como la ausencia del padrino, la esgrimida virginidad o el nivel social de los participantes, sin embargo "la diferencia mayor está en la calidad del lenguaje" (Doménech, 2008: 85). Desde el comienzo del diálogo ambos personajes se centran en lo material y no hay ninguna referencia a la pasión o al amor:

MADRE: (...) Yo no vengo a pedirte nada.

[153] El uso del gallego va muchos veces enlazado con la naturalidad o la sinceridad que muestran ciertos personajes como la suegra de esta familia campesina.

> PADRE: (*Sonriendo*) Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo que siento es que las tierras.... ¿entiendes?... estén separadas. A mí me gusta todo junto. Una espina tengo en el corazón, y es la huertecilla esa metida entre mis tierras, que no me quieren vender por todo el oro del mundo (*Bodas,* I, 3).

Como en el "bautismo prenatal" hay un oficiante y un hablante que repite el texto, retomando así el autor el lenguaje ceremonial para luego estilizarlo:

> MADRE: Mi hijo tiene y puede.
> PADRE: Mi hija también.
> MADRE: Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.
> PADRE: Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.
> MADRE: Dios bendiga su casa.
> PADRE: Que Dios la bendiga (*Bodas,* I, 3).

Los padres alaban las virtudes de sus hijos con fórmulas muy semejantes a las reales, hasta que al final se despiden con una bendición:

> MADRE. - Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.
> PADRE.- Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.
> MADRE. - Dios bendiga su casa.
> PADRE.- Que Dios la bendiga (*Bodas,* I, 3).

Tanto en Valle-Inclán como en García Lorca, la recreación de estas costumbres tiene como función no sólo recrear los mundos reales de los que parten y a los que hacen referencia sino también la de caracterizar a unos personajes que dependen de su contextos para llegar a conocer el fondo de su personalidad.

3.8. Las representaciones teatrales (1907- 1936).

La mayoría de la obras dramáticas de Valle-Inclán y García Lorca fueron llevadas a escena en vida de sus autores. En el caso de Valle-Inclán, una excepció fur *Romance de lobos* como explica Serrano Alonso:

> Valle-Inclán escribió diecisiete obras dramáticas y cinco piezas breves, y de este corpus estrenó en vida once composiciones extensas y dos cortas en teatros comerciales, con lo que descartamos las premières en el salón de los Baroja conocido como "El Mirlo Blanco". Es más, hubo obras que fueron puestas en escena antes de ser editadas, como son los casos de *El marqués de Bradomín*, *La cabeza del dragón* o *La marquesa Rosalinda*. Prácticamente todas las piezas teatrales que escribe hasta que redacta *El embrujado*, en 1913, son representadas, salvo una -*Romance de lobos*- (Serrano Alonso, 1992: 345).

En las representaciones de estas obras del ciclo mítico como en las tragedias de García Lorca se puede apreciar muchos aspecto en común.

3.8.1. *Águila de blasón*. García Ortega (1907).

Valle-Inclán decía no importarle la representación de sus obras, y si lo hacía para el teatro era porque le parecía "la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción" (Montero Alonso, 1926: 6). Por otra parte hay que tener en cuenta que sus obras apenas tenía éxito, pues los escenarios estaban copados por el teatro burgués así como la incompatibilidad entre los textos valleinclanianos y la realización escénica.

Águila de blasón se estrenó el 2 de marzo de 1907 en el teatro *Eldorado* de Barcelona por la Compañía de García Ortega. El reparto de esta obra dividida en cuatro actos y un epílogo[154], aparece en *El País*, el 4 de marzo de 1907 [Anexo II] estaba formado García Ortega

[154] Para Iglesias Feijoo (1991: 465) se formula la pregunta de si esta puesta en escena es la misma versión que conocemos de *Águila de blasón*. Parece ser que Valle no tenía compuesta complentamente la obra al comenzar a publicarla. La terminaría poco antes de estrenarla, de ahi que la división en cuatro actos y un epílogo no coincide

(Don Juan Manuel), Sra. Nestosa (Sabelita), Sara Alverá (Micaela la Roja), Sra Sánchez (Dª María), y Josefina Blanco, esposa de Valle-Inclán con el que se había casado el 24 de agosto de ese mismo año, y que representaba el papel de *Liberata la Magnífica*.

La obra estuvo tres días en cartel y las críticas fueron negativas en su conjunto, si bien en *La Vanguardia* del 3 marzo se resalta la belleza del cuadro y su valor literario sin que ello perjudique a los personajes o al contenido, si bien no le da mucha importancia a esto último. En la descripción de don Galán, insiste en su parecido con los personajes de tradición española:

> ... don Galán, por ejemplo, de castizo abolengo, como que procede del antiguo teatro español, siendo de aquellos criados que viven agarrados a su señor para entretenerle con agudezas y bufonerías, y á los cuales se toleran pinchazos de verdad, con tal de que los den cuando el dueño está de humor para ello (MRC, 1907: 10) [Anexo I].

En una crítica escrita en catalán y publicada en *La Ilustración catalana*, 1907, considera a Valle-Inclán como un autor literario más que teatral, comentario muy extendido en la prensa de la época, si bien señala los parecidos con Shakespeare, y con el *Tenorio* del teatro clásico:

> *Águila de blasón* no es l'obra d'un autor dramátich, sino la d'un literat que, havent rebut una pila d'influencies externes, ha sapigut adaptárseles a ferse una personal manera de sentir. El protagonista de la obra es un personatge que té quelcom de llegendari, y lo mes curios del cas es que, ab tot y ser la seva una figura clássicament castellana, té ayres' de familia ab una pila d'altres figures nades entre les boyres del Nort... Sembla un *Tenorio* emparentat ab certs héroes de Schiller, de Shakespeare y fins deis autors raoderns de la Noruega... (M y G, 1907: 157) [Anexo I].

A partir de las críticas sobre la puesta en escena de esta obra, que recoge Iglesias Feijoo (1991a: 459-471) en su artículo "El estreno de *Águila de Blasón* de Valle-Inclán en 1907"[155],

---

con la división de la obra en cinco actos. Probablemente el autor retocó el epílogo haciéndolo más extenso y lo pasase a denominar acto en vez de epílogo.

[155] En el apéndice de este artículo Iglesias Feijoo recoge las siguientes críticas: Anónimo, *Diario de Barcelona,* nº 63, 4-marzo-1907, pp. 2684-2685); Juñer. "*Águila de blasón.* Eldorado", *El liberal,* Barcelona nº 2133, 4-marzo-1907, p. 1; Bernad y Durand, "Crónicas de arte. *Águila de Blasón,* drama de cuatro actos y un epílogo, original de don Ramón del Valle Inclán, estrenado en Eldorado", *Las Noticias,* Barcelona, nº 3989, 5-marzo-1907, p.1; Federico Urrecha, "Crónicas menudas", *El Diluvio,* Barcelona, año XLIX, nº 66, 7-marzo-1907, pp. 12-14); *España Nueva,* Madrid, nº 297, 3-marzo-1907, p.3;

resalta el poco acogimiento que tuvo por parte del público barcelonés, como tampoco lo tendrá por parte de la crítica especializada, de hecho sólo se representó del 2 al 4 de marzo.

El *Diario de Barcelona* (4 de marzo de 1907), en una artículo sin firma, califica la obra de un cuadro de "malas costumbres" y la poca moralidad de la obra, crítica ésta que se repetirá en la prensa conservadora respecto al estreno de *Yerma*; también se resalta la indiferencia o insensibilidad de Valle-Inclán y sus pocas aptitudes para el teatro, y reduce la obra a una pintura local sin ninguna verosimilitud.

Bernard y Durand (1907: 1) en *Las Noticias* sigue en la misma línea e incluso la califica de "lamentable equivocación". Añade que no se puede comparar con *Fuente ovejuna* de Lope pues habiendo "villanos y socarrones" en la obra de Valle-Inclán no "son españoles de pura cepa" , tampoco se puede comparar a la obra de Goethe, *Gotees de Belichingen,* si bien la obra de Valle-Inclán parece "una leyenda alemana escrita por un español".

En sentido contrario, *El liberal* en un artículo titulado "*Águila de blasón.* Eldorado" firmado por Júñer (1907: 1), mantiene que la obra es hermosa y sugestiva, criticando a todos aquellos que no la entendieron y pone como ejemplo el teatro de Shakespeare que al representarlo como él lo concibió le resultaría del mismo modo "poco teatrales" a este tipo de público; resalta en la obra de Valle-Inclán que no hay nada de exagerado ni amoral, y que la obra conmueve arrancando "sentimientos de piedad y ternura".

Por su parte Federico Urrecha (1907: 12-14), en *El Diluvio,* califica la obra de "un estado de alma colectivo" y descuidando la figura individual de don Juan Manuel. La debilidad de la obra radica en que no se ve emoción como el caso de la desgraciada Sabelita ni de la resignada doña María. Y si la obra gana como cuadro expresionista, pierde como obra de teatro. Critica el paso fugaz de la actriz Josefina Blanco (en el papel de madre de Liberata), que "creó con sello

imborrable una comedia de los Quintero", y como en las demás críticas se elogia el trabajo de don Galán.

Todo ello lleva a concluir que según fuese la prensa más conservadora o más progresista se muestra más o menos crítica respectivamente. Por su parte, Iglesias Feijoo achaca el rechazo del público no a la puesta en escena sino la "entidad de la obra en sí misma" (Iglesias Feijoo, 1991a: 465). En cualquier caso, Valle-Inclán ya no intentó estrenarla en Madrid dado el fracaso, y tuvo que ser en el extranjero, concretamente en Argentina, donde se volvería a representar en 1910.

3.8.2. *El embrujado*. Francisco Fuentes (1913).

La primera puesta en escena de esta obra se lleva a cabo en 1913, si bien fue calificada de un intento fallido por muchos estudiosos, entre otros Allen W. Philips, (1979: en línea), Jesús Rubio Jiménez, (1996:. 14-18), Jean-Marie Lavaud (1989, 1992), Pilar Cabañas Vacas, (1995: 207-210). La polémica comienza en noviembre de 1912 cuando el periódico *El Mundo* publica por capítulos *El Embrujado*. Valle-Inclán le había escrito una carta a Benito Pérez Galdós, días antes, sobre esta publicación por si pudiera interesar al Teatro Español de Madrid de donde Pérez Galdós era el director artístico. Valle escribe una nueva carta a Galdós avisándole de que le envía la obra por el actor Francisco Fuentes, que era el primer actor del Español en aquella temporada. Posteriores publicaciones en la prensa muestra la relevancia que tuvo el caso. Así el *Liberal* saca el 24 de febrero de 1913 un nota en la que se dice que

Francisco Fuentes se ha separado de la compañía que dirige Matilde Moreno, "porque la Empresa no le deja estrenar para su beneficio *El embrujado"* (*El liberal*, 1913: 4). Dos días más tarde, en el mismo periódico aparece una breve información titulada "Valle-Inclán en el Ateneo. Lectura y comentario" (*El liberal*, 1913: 3) en la que se dice que el autor gallego dio una conferencia sobre las circunstancias que han impedido su estreno donde expuso lo sucedido

en el Teatro Español si bien no se especifica esas causas, y que realizó una lectura de la obra. Sobre esta lectura, más adelante, se explica que no fue fácil, y que incluso provocó que algunas señoras abandonasen el local:

> Con una concurrencia tan numerosa como el día anterior, y entre una igual expectación, todavía más intensa, continuó ayer D. Ramón del Valle Inclán la lectura de su drama *El embrujado*.
>
> Durante ella, algunas toses involuntarias hicieron que el lector se parase en firme y anunciase el propósito de no continuar hasta que se aliviaran los accesos.
>
> Esto produjo algunas protestas; pero 1a lectura terminó en paz y el insigne escritor fué cordialmente aplaudido.
>
> Entonces, el Sr. Pérez Díaz, como individuo de la Junta directiva, salvó la neutralidad del Ateneo, y el Sr. Valle-Inclán manifestó que no había ido allí para que el docto Centro refrendase sus opiniones.
>
> Con este motivo se suscitó un ruidoso incidente.
>
> Las señoras se apresuraron á abandonar el local, y hubo voces v disputas en los pasillos.
>
> Protestantes y admiradores salieron en manifestación detrás del Sr. Valle-Inclán, que en la plaza de Santa Ana tomó un coche y se retiró á su domicilio (*El liberal*, 27-02-1913, p. 3) [Anexo I].

La publicación en este mismo diario de las cartas entre Valle-Inclán y Matilde Moreno sobre este asunto no aporta mucha luz sobre el caso si bien Galdós, que defendió siempre a la Sra. Moreno, reconoce que no leyó la obra (*El liberal*, 28-02-1913, pp. 1 y 2). Más tarde el director de esta misma publicación saca una nota titulado "Lo de *El Embrujado*" donde publica una serie de cartas que envían Valle-Inclán, Galdós y la Sra. Moreno, que termina con las siguientes palabras de Valle-Inclán:

> Señorita Moreno: ¿por qué no leyó usted *El embrujado*? Ese rapaz, que al planear la obra pensé que pudiera ser un rapaz de catorce años, al escribirla y concretarla lo convertí en un niño de seis meses, que ni siquiera dice papá y mamá. Por mucho que hiciera en este papel la señora Blanco de Valle-Inclán no la podía eclipsar á usted. Valle-Inclán (*El liberal*, 01-03-1913, p. 3) [Anexo I].

Al parecer todo parece indicar que el motivo principal de no llevar esta obra a escena fue debido a la presencia de elementos de hechicería y "diabolismo" (Esturo Velarde, 1986:

75). En dos artículos posteriores, publicados en septiembre de 1913 en la *Tribuna* y firmados por Ramón Pérez Ayala (Bolufer, 2000: 377-396), recogen las opiniones de este crítico sobre el teatro surgidas tras la lectura de *El embrujado,* en donde tampoco se habla sobre ningún estreno. Sin embargo Antonio Gago Rodó (2012) habla de un estreno el 24 de noviembre de 1913 con la compañía de Francisco Fuentes en Vitoria. De la crónica se encargó Dionisio Laguía del diario *La libertad* con entrevistas y asistencia a ensayos. El montaje se anunció para el Teatro Principal de Vitoria, el 24 de noviembre (Gago Rodó, 2012: 466, 467). Fue dirigida por Francisco Fuentes, que había sido el actor de la compañía de Matilde Moreno, con la escenografía de Eduardo Amorós y con el siguiente reparto: Don Pedro Bolaño (Francisco Fuentes), Rosa la Galana (Antonia Arévalo), El Ciego de Gondar (José Soto) y Anxelo (Francisco Fuentes, hijo):

> En el montaje, Fuentes hacía una creación en la interpretación del tipo (Don Pedro Bolaño), imprimiendo un sello a la "figura de viejo ambicioso y déspota" y haciendo distinguible obra y actuación: "le hemos visto en *El embrujado*, salir triunfante y cubierto de gloria en el fracaso del autor". Asimismo, en la puesta en situación para hacer entrar al público, la tonalidad rasgada o el vestuario, se hallaba parte de la fascinación animal y demoníaca (propia de La Galana) que debió ejercer la interpretación de Arévalo, sosteniendo un "papel difícil, duro, ingrato, y haciendo un tipo tan propio que produjo su salida a escena revuelo de admiración" y, por tanto, la actuación se superponía (el actor José Soto a su "pesado papel" de Ciego de Gondar) y contribuía al conjunto (Gago Rodó, 2012: 475, 476).

Según las críticas recogidas por Gago Rodó, la representación se ofrecía como un cuadro plástico, con ambiente satánico. La función resultó un fracaso si bien la acogida de esta representación había sido positiva. En este sentido se podría concluir que lo que alejó a Valle-Inclán de la escena no fue el estreno de *El embrujado* sino la "la propia experiencia del proceso de escenificación" (Gago Rodó, 2012: 477), pues se hacía muy poco viable la representación de la tragedia. Al final de su trabajo Gago Rodó reproduce un artículo del *Heraldo Alavés,* 25 de

noviembre de 1913 donde se afirma que, a pesar de la buena interpretación Antonia Arévalo y Francisco Fuentes, la obra no fue comprendida por el público.

3.8.3. *El embrujado*. Mariano Asquerino (1931).

El embrujado se pone de nuevo en escena en el Teatro Muñoz Seca el 11 de noviembre de 1931 por la compañía de Irene López Heredia[156] y Mariano Asquerino, que poco antes, el 3 de junio de 1931, habían estrenado en ese mismo teatro *Farsa y licencia de la reina castiza*. Será Valle-Inclán quien codirija los ensayos junto a Mariano Asquerino. Son varios los críticos que comentan la puesta en escena de esta obra. Aguilera Sastre comenta el papel primordial de Valle-Inclán en la dirección, y en donde Rivas Cherif cobró importancia sólo en la lectura que Valle realizó para la compañía de la Reina Castiza. Valle-Inclán se muestra así como hombre de teatro en facetas hasta ahora desconocidas como son sus dotes que le llevarían a dirigir esta obra (Aguilera Sastre, 2000: 454).

Serrano Alonso recoge la opinión de los diferentes columnistas, que "ajenos al verdadero sentido de la tragedia, se dejan llevar por el significado político y social" (Serrano Alonso, 1992: 353), si bien se suele considerar como una tragedia para gran parte de la crítica, una tragedia, fuerte y cruda que, como llega a comentar la actriz Irene López Heredia es "de tono fuerte" (Serrano Alonso, 1992: 355), lo que para muchos ha sido una de las principales causas de una fallida puesta en escena anterior. Por su parte, Paz Gago (2012) dedica un capítulo bajo el título "La dirección escénica de un ansiado estreno: *El embrujado* (1931)" donde resalta el protagonismo Valle-Inclán a la hora dirigir los ensayos de esta obra, y cuya

[156] Irene López Heredia (1894-1962), nacida en Mazarrarrón (Murcia). Insigne actriz, en 1914 entró en la compañía de Ernesto Vilches, y actuó varias veces en Buenos Aires; buena amiga de Jacinto Benavente, en 1927 formó su propia compañía con Ricardo Baeza y en 1929 contraró a Cipriano Rivas Cherif como director artístico. Después de Margarita Xirgu, fue quizás la más famosa actriz española de la época. En el curso de 1931 la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, establecida en Madrid, ofreció dos estrenos importantes de Valle-Inclán: *Farsa y licencia de la reina castiza* (3 de junio) y *El embrujado* (11 de noviembre), ambos en el teatro Muñoz Seca, hecho que sugiere que ella estaba bastante abierta a obras poco "convencionales" (Anderson y Maurer, 1997: 706, nota 821).

seña de identidad se puede apreciar en la importancia que le daba a la hora de trabajar la interpretación y dicción de los actores.

En cuanto al ambiente de esta obra predomina el tenebrismo. Hasta tal punto que en la escenografía dirigida por Migroni el ambiente onírico difumina la crudeza de la intriga, a lo que hay que añadir el diálogo demasiado exagerado o sonoro de los actores que hace que se distancien del público y deshumanicen las figuras, demasiado intensas, y falta de emoción.

En la crónica aparecida en el *ABC* el 12 de noviembre se comenta que *El embrujado* ha tenido una buena aceptación por el público a pesar de mostrar un retrato muy crudo de una Galicia "oxidada", destacando aspectos como la expresión en los diálogos, el papel de una sinuosa e inteligente Galana realizado por Irene López Heredia, o el papel del Mariano Asquerino que supo transmitir el dolor y los remordimientos de Anxelo. Se resalta en esta crónica el cuadro expresionista así como lo admirable del lenguaje en los diálogos. El éxito de público fue clamoroso como los muestran los aplausos finales. En cuanto la interpretación de los actores, Floridor elogia el movimiento de los actores y concluye con el siguiente comentario:

> Irene López Heredia, en la Galana, supo transmitir fielmente la amoral psicología de aquella mujer sinuosa y ondulante, brasa de lúbricos deseos, cautelosa y astuta. Mariano Asquerino obtuvo anoche un considerable triunfo personal en la interpretación de Anxelo. Aquella voz de remordimiento y de agonía, culpa enroscada en la delatora conciencia, tuvo en Mariano Asquerino los más inspirados acentos (*Floridor,* 1931: 45) [Anexo I].

Por su parte Manuel Aznar (Aznar Soler, 1992: 111, 112) recoge varios comentarios sobre el papel de la dirección de Valle-Inclán en esta obra, resaltando su maestría en este campo. En una recorte de *Blanco y Negro* de 1931 resalta el éxito de esta y el buen papel realizado por los actores, y el ambiente gallego donde reina el misterio y la superstición:

> Irene López Heredia obtuvo un triunfo muy grande en su creación dramática de la protagonista. Mariano Asquerino reveló sus grandes condiciones de actor dramático. Y Cecilio de la Vega, Pechicot, Adela Carbone, Pilar Arroyo, Isabel Pallarés y todo la magnífica compañía tuvieron parte en el triunfo de *El* Embrujado (*Blanco y Negro*, 1931: 37) [Anexo I].

Si bien se puede concluir que las crónicas de estas época más que un juicio literario hacen una valoración política y social, y así según sean conservadores o progresistas los medios, critican o elogian estas puestas en escena (Iglesias Santos, 1998: 153- 175). En este sentido Serrano Alonso señala que los columnistas no analizan la puesta en escena sino que se dejan llevar por el "significado político y social de don Ramón en esos primeros años republicanos" (Serrano Alonso , 1992: 353). Con las representaciones de García Lorca ocurrirá lo mismo. En cualquier caso la crítica suele coincidir en que *El embrujado* es un texto fuerte para el público, a pesar de ser bien recibida por el renombre de su autor.

3.8.4. *Divinas palabras*. Rivas Cherif (1933).

Divinas palabras, tras una primera lectura realizada el 24 de marzo de 1933, se estrenó en el Teatro Español (Madrid) el 16 de noviembre de 1933 por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás y bajo la dirección de Rivas Cherif. La escenografía corría a cargo de Castelao por exigencia expresa del propio Valle-Inclán. El reparto, por su parte, estaba encabezado por Margarita Xirgu (Mari-Gaila) y Borrás (Pedro Gailo) de los cuales se alaba la aptitudes de algunos actores si bien criticaba la exageración en la confección de algún personaje, como confiesa el mismo Valle-Inclán:

> Al día siguiente del estreno de *Divinas Palabras*, llega don Ramón de la Peña. Abrazos, elogios, comentarios exaltados…
> - ¡Muy bien Margarita! ¡Genial! ¡Extraordinaria! ¡Y la representación! ¡Y la representación! ¡Y la compañía! ¡Qué público! ¡Todo admirable!
> Valle-Inclán necesita contrarrestar aquella avalancha de elogios y en voz baja dice:
> - Si, sí, todo está muy bien… Menos Borrás…
> - ¿Cómo? ¡Pero si estuvo magnífico!...

> - ¡No digo que no! ¡Y que es un actor maravilloso!...
> Pero agiganta los personajes. Les da demasiado empaque y autoridad… En mi obra, como ustedes saben, hace un sacristán de aldea… Pues me lo encontré convertido en el cardenal Segura… (Aguilera Sastre, 2007: 197).

La adaptación realizada por Rivas Cherif, y sobradamente estudiada por Aguilera Sastre (1997), a pesar de las numerosas modificaciones fue fidedigna al pensamiento del dramaturgo. a pesar de la dificultad por la multiplicidad de escenarios, Rivas consigue evocar el espacio de libertad, "con una dimensión mítica y maravillosa incompatible con soluciones escénicas convencionales, unívocas, simplistas" (Aguilera Sastre,1997: 80).

Según aparecía en la prensa de la época (Alberto Marín Alcalde, Pablo Pérez o Melchor Fernández Almagro)[157], en general se elogia su puesta en escena pero se critica la interpretación de varios personajes, también se dijo de Margarita Xirgu que sobraba alguna entonación desacorde y de Enrique Borrás su exceso de interpretación, si bien la prensa coincidía en elogiar el papel de Fernando Porredón que hacía el papel del niño hidrocéfalo. En este sentido Rivas Cherif mantiene sobre la puesta en escena, de ésta y otras obras de Valle-Inclán, la necesidad de adaptarlas sin modificar su estética ni su sentido:

> Si escogemos las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, que por haberlas publicado su autor ajenamente a toda su intención escénica en el momento que tal hizo, están ilustradísimas de acotaciones al diálogo, a efectos de lectura, no de representación, claro es que el Reproductor tendrá que adaptarlas a las exigencias escénicas. Ni más ni menos que si se tratara de una interpretación escenográfica directa de la realidad, toda vez que esas acotaciones, en función directa del paisaje y de los interiores reales están escritas, y no pensando en que los personajes se muevan en un escenario. Y así es como interpretamos en el Español *Divinas palabras* (Rivas Cherif, 1991, p. 254).

Las diferentes críticas de la época concluyen que la obra no tuvo mucho éxito. *El Sol* publica antes del estreno publica una reseña sobre la lectura de esta obra, donde se recogen las reacciones del público ante la lectura y la visión que autor tenía de la misma:

[157] Críticas a *Divinas palabras: Heraldo de Madrid* (17-XI-1933, p.4), *El Sol,* (últ pág.), *El liberal* (17-XI-1933, p.6), *El Debate* (17-XI-1933), *La Época* (17-XI-1933, p. 1), *ABC* (17-XI-1933, p. 41), *Tararí* (30-XI-1933, p.4).

> Evidentemente, la fuerza colorista – para las almas o para la naturaleza- de "Divinas palabras" es sorprendente. Sus criaturas, en rumbos de truhanería, equívocos en su vida y sus sentimientos, con algo de fatalismo y de superstición, sin que la línea grotesca, sucinta y cruda, se pervierta o se anule, parecen cazados por el autor para que dancen ante el espectador-auditor, una castiza y suculenta sinfonía de colores... (*El Sol,* Madrid, 25-III-1933: 4) [Anexo I].

Valle responde a unas preguntas en donde dice que no podrá asistir a la representación, y se alaba el buen hacer del reparto concretamente Borrás y la Xirgu, así como el complemento que dará Castelao con su escenografía del que depende la presencia de Galicia en esta obra.

Por su parte en el *ABC* se elogia la escenografía pictórica y estilizada pero a la vez veraz, así como la positiva respuesta del público a pesar de la *literalidad* de la obra, y el destacado papel de los protagonistas:

> [...] La tragicomedia ofreció al público cierta nota de perfección y acabamiento, que no es frecuente encontrar en la *puesta en escena* de nuestras obras. El decorado, los trajes, todo el servicio de exorno teatral es inmejorable y bello. Y aún hay cosa más digna de alabanza; el conjunto interpretativo de la obra. Figuras secundarias compusieron sus tipos con el saber y la pulcritud de las principales. De estas últimas, Margarita Xirgu y Amalia Sánchez Ariño hicieron una labor realmente admirable. Enrique Borrás, en las escena de embriaguez y en la recia perfección de su mejores momentos (A.C, 1933: 41) [Anexo I].

Por su parte, la crítica de *El Sol* en 1933 firmada por Fernández Almagro, valora a aquellos empresarios que se atreven con este tipo de teatro menos comercial pero de mayor nivel artístico, donde se representa una Galicia de mendigos y romerías, personajes con bajos instintos alejado de un público que asiste a los teatros:

> [...] Lo específico de "Divinas palabras" no puede explicarse sino por la personalidad irreductible, de puro original, de Valle-Inclán. Está en la composición de las escenas, en el tono y calidad de los tipos- o arquetipos- revelados, en el juego de determinados resortes escénicos, y, por modo singularísimo, en e lenguaje, tomado de la verdad neta y tocado por el arte con gracia tal, que no la grosería de expresión se salva no por el disimulo ni afeite de ninguna especie, sino por la propiedad y la adecuación.
>
> [...] El protagonista de "Divinas palabras" es Galicia, sorprendida en su caminos, caseríos, cruceros y romerías; en el desfile circular- las gentes dan la

> vuelta y los extremos se tocan- de mendigos, titiriteros, campesinos, embrujados, mozas hechiceras y toda clase de humanidad anómala. Otra sorpresa extraña del arte de Valle-Inclán es conseguir por tales rodeos pintoresquismo y color local.
>
> [...] Tan desacostumbrado, en efecto, este espectáculo de "Divinas palabras", que al público en general no parece que le gustase mucho aunque no escatimase el tributo de admiración al glorioso autor. ¡Excelentísima ocasión para ensayar algunas consideraciones sobre la psicología, preparación y gusto de nuestros públicos!... (Fernández Almagro, 1933: última pág) [Anexo I].

El *Heraldo de Madrid*, en una crónica firmada por Alfredo Muñiz, además de destacar la actuación de los principales protagonistas y de señalar la importancia que tiene Galicia en la obra, mantiene que hay poca emoción, debido al enorme esteticismo del lenguaje, y pone tres ejemplos:

> Hay tres momentos en la obra: aquellos en los que la muerte de una madre pone en litigio entre sus herederos el usufructo del carretón, tierra prometedora de una opina cosecha de limosnas; cuando el carretón, guardador de una escalofriante mercancía humana, deja de ser fuente de apetecidos ingresos para pasar a se pesadilla de quebranto económico; cuando el padre, borracho de vino y de vergüenza, cae en el pecado de advertir la blancura excitante de su "Simoniña" y lucha con los diablos del bien y del mal. En ninguna de estas escenas, tal vez de un exceso de maestría en la parla de los personajes, porque la belleza de las expresiones gane terreno a la realidad trágica de la tragedia o por otra extraño fenómeno, que en todo sólo conseguiría acrecentar los méritos literarios de Valle-Inclán, se siente con la fuerza que es obligada en minutos de tal trascendencia dramática el escalofrío de la emoción. La tragedia pasa ante la vista del espectador, sin que de su paso deje otro recuerdo que la admiración de sus galas literarias (Muñiz, 1933: 4) [Anexo I].

Finalmente la publicación en el diario *Luz,* Juan Chabás considera a Valle-Inclán como el creador del teatro poético, destacando la expresión y el ritmo de la palabra:

> "Divinas palabras", como toda la obra teatral de Valle, está pensada y escrita con un sentimiento plástico de la escena y una intención poética (de común fuente literaria y popular) del lenguaje y de la dinámica teatral. Esta visión de la obra de teatro, cuyo mérito esencial es su calidad de excepción, es;—y ello se advierte en toda la producción de Valle—de escasa esencia dramática, teatral. Los personajes, con su carácter y su individual sustancia, funden su personalidad, disminuyéndola o limitándola, con el color, la gracia pintoresca o el valor caricaturesco, a veces de un profundo humorismo lírico, que posee el ambiente en que la obra vive y que el poeta crea. El núcleo dramático de la acción cede a este interés externo, lírico y pintoresco a la vez.

> Cuando Valle-Inclán advierte q u e la energía escénica de su obra se pierde o disipa, con brío literario de folletín y burla habilidosa de gestos levanta el grito del interés o ciñe en una contorsión episódica el gesto trágico o cómico de sus máscaras. Y éstas adquieren de súbito un vigor alucinado de endiablamiento que tiene mucho de gran "guignol", o bien, con amplia virtud de composición lírica, adquiere el pintoresco y teatral empaque de los frisos dramáticos de un D'Annunzio—"La figlia di Jorio"—, que recorta también sus sinfonías dramáticas en la pintura vibrante de un cuadro de costumbres (Chabás: 1933: 6) [Anexo I].

Destaca el papel de Margarita Xirgu y la puesta en escena si bien la obra no gustó al público, mal acostumbrado a los gustos impuestos por los empresarios. Como había ocurrido con obras anteriores la crítica depende de la ideología de los periódicos:

> Así pues los críticos de los diarios liberales y socialistas - *Luz, El Sol, Ahora, Heraldo de Madrid, El Liberal, El Socialista, La Tierra, La Voz,* junto al conservador, pero funcionalmente más próximo al campo restringido *ABC*-, alabaron unánimemente la variedad y sucesión de cuadros como ejemplo extraordinario de dinamismo teatral, de vigor; elogiaron el profundo sentimiento plástico de la escena, la fastuosidad desplegada del color, el carácter pictórico de los diferentes episodios-; y finalmente expresan su admiración por la profunda intención poética de su descarnado lenguaje y por dimensión trágica alcanzada... (Iglesias Santos, 1998: 172, 172).

A pesar de la dirección de Valle-Inclán en los ensayos y el buen hacer del equipo técnico y actores, el estreno de *Divinas palabras* fue un fracaso en lo que los críticos han achacado como principal factor el público nada acostumbrado a obras de alto nivel literario, como recoge Aznar Soler, el cual ve el estreno de esta obra como “el definitivo divorcio entre la dramaturgia de Valle-Inclán y el público teatral de su época” (Aznar Soler, 1992: 120)

3.8.5. *Bodas de sangre*. García Lorca (1933).

La obra se estrena el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid por la Compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado con dirección de García Lorca. Sobre los ensayos previos, su hermano Francisco comenta lo siguiente:

> Yo asistí a los ensayos que Federico dirigía, y en los que mostraba la capacidad como director de escena. Había de luchar con actores no habituados a un tipo de actuación que comportaba una total rectificación del teatro al uso, enfrentados a una obra en la que el movimiento escénico y el lenguaje tienen un fondo musical, acentuado muchas veces por el verso. Así, el actor que encarnaba al Novio ofrecía un obstáculo casi invencible. Se trataba de un excelente actor que habían hecho su reputación en la comedia ligera y apenas podía vencer en los ensayos la imagen cómica que el público y él mismo se habían formado de su talante interpretativo. Federico tuvo que resignarse, por otro lado, a que los leñadores del acto del bosque interpretados por modestos actores que nunca habían hecho, probablemente, un verso en escena, hicieran sus papeles a su propio modo (García Lorca, 1981: 335).

El éxito es grandioso, desde el primer acto donde estalla una gran ovación hasta el final. El decorado es de Fontanals y Santiago Ontañón. Sobre el reflejo de la Andalucía real en la escenografía, los decorados se inspiraban en el pueblo de Purullena, cerca de Guadix, como se puede apreciar en el empleo de la cueva, elemento "a la vez telúrico y verídico" (Josephs y Caballero, 2014: 110, nota 34) y no es un indicio de pobreza como comenta Francisco García Lorca:

> ... una determinada configuración geológica permite la construcción de cuevas excavadas en la tierra, bien iluminadas y con amplios espacios. Precisamente camino de Almería puede observarse el caso en Guadix y en algún pueblo vecino. Federico quedó impresionado por la rara belleza de esta acomodación de tierra y vida en un viaje que hicimos en compañía de Falla a Guadix... (García Lorca, 1981: 336).

El elenco lo forman Josefina Díaz (La Novia), Manuel Collado (Leonardo) y Josefina Tapias (La Madre) que destaca en su papel. Las reseñas de la obra fueron muy favorables, resaltando algunas de ellas la conjunción entre la plástica y la música (Diego, 1933). Fernández Almagro (1933) señalaba la relación de esta obra con *Romancero gitano,* y resalta el papel de los coros formado por el pueblo y como esta obra llega a reflejar la esencia de la Andalucía.

Al igual que había ocurrido con *El embrujado,* al día siguiente del estreno, donde en el público ya no había ni intelectuales ni críticos, ya no fue tan aplaudido, y en realidad la obra no

habría conseguido un gran éxito en Madrid, ni tampoco cuando fue llevada a Barcelona el 31 de mayo de 1933.

Más tarde fue estrenada el 29 de julio de 1933 en el teatro Maipo de Buenos Aires con la actriz Lola Membrives, con 20 representaciones, y otras en Montevideo, Rosario y Córdoba, donde fue exaltada por la prensa. Pero el gran éxito se producirían en el teatro Avenida de Buenos Aires donde alcanza 180 representaciones. Pero su reposición en el teatro Coliseum de Madrid, el 28 de febrero de 1934 no consiguiría el éxito esperado, a pesar de repetir el papel de Lola Membrives en el papel de Madre.

El 11 de febrero de 1934 se estrenaba el Nueva York bajo el título de *Bitter Oleander* (Adelfa amarga) en el teatro Lyceum en Broadaway con la Compañía The Neighborhood Playhose, con traducción revisada por el propio Lorca. Pero la obra no fue entendida y tuvo poco éxito ya que Nueva York es una sociedad totalmente diferente al rural andaluz, y más en esta obra donde se hace tan importante el mundo mágico y natural.

En conclusión se puede hablar de un éxito en Madrid y Barcelona si bien en los estrenos donde asiste la crítica pero no en las siguientes representaciones para el público en general. El que sí resulta un fracaso es en Nueva York; y habrá que esperar a la realizada por Margarita Xirgu en Barcelona para volver a conseguir un éxito.

3.8.6. *Yerma*. Rivas Cherif (1934).

Se estrena en el Teatro Español de Madrid el 29 de diciembre de 1934. Margarita Xirgu y Rivas Cherif, se unen a Enrique Borrás para llevar a escena esta obra. Este último cede el papel protagonista a Pedro López Lagar (Juan), y Enrique Borrás realiza el papel del Macho Satírico del tercer acto. Otros intérpretes son Amalia Sánchez Ariño (Vieja pagana), Enrique Diosdado, Ricardo Merino, Pilar Muñoz, Carmen Collado, y Eloísa Vigo.

Díez Canedo (1934: 3) en *La Voz* comenta el éxito de público en el estreno, la buena interpretación de los actores, concretamente de la Xirgu y la buena dirección en las escenas de coro. Si bien los documentos de la época hablan de una dirección de Rivas Cherif, la participación de Lorca en los ensayos fue muy importante, y su presencia fue corroborada por José Caballero (Viches de Frutos, 1992: 244).

Al igual que las tragedias de Valle-Inclán, las de Lorca tuvieron un gran repercusión política y social. Manuel Azaña, casado con la hermana menor de Rivas Cherif, ha sido encarcelado bajo la acusación de promover los levantamientos de los nacionalistas catalanes, y de hecho antes del estreno hay rumores sobre un posible boicot organizado por grupos de extrema derecha. El director, Rivas Cherif, no intuye el éxito de la obra y desconfía que la obra guste al público. Lorca ha participado mucho en la puesta en escena de esta obra y selecciona las canciones "A la nana, nana, nana", "Por qué duermes sólo pastor", "En el arroyo frío" y "No te pude ver". Manuel Fontanals se encarga de los bocetos de la escenografía, reflejando en el escenario el simbolismo del espacio: la casa encalada (sociedad), el interior de la casa (familia), el río (espacio telúrico) y la ermita (espacio metafísico).

Los temas no son muy del gusto del público, pues trata al igual que Valle-Inclán del deseo sexual, el adulterio o el parricidio, y la amistad de Azaña con Margarita Xirgu, y la relación familiar de aquél con Cherif aumenta el disgusto del público de derechas que lo expresan al comienzo de la representación y tienen que ser expulsados de la sala. Para Mario Hernández, además de la relación entre Azaña y Margarita Xirgu el otro motivo de esta oposición fueron "las acusaciones de inmoralidad que la obra suscitó, alentadas por las réplicas (interpretadas como anticatólicas) del personaje de la Vieja pagana" y, añade, que obviamente influyó mucho la politización de los periódicos (Hernández, 2000: 9).

Sin embargo el éxito es rotundo y Lorca tiene que salir a saludar varias veces. Es sin duda el mayor éxito de Lorca en España. La prensa se hace eco de este éxito pero también de la polémica suscitada por los sectores conservadores de Madrid, y como ocurría con las obras de Valle-Inclán harán una crítica favorable o desfavorable según su ideología política[159]. La obra fue un éxito y la última función fue el 21 de abril de 1935, después de 138 representaciones.

El 17 de septiembre de 1935 se reestrena en Barcelona con un montaje idéntico y con elogios similares. Luis Capdevilla (1935: 2) destaca la dirección de Rivas Cherif, que dirigiría *La casa de Bernarda Alba* precisamente en Barcelona en 1942.

3.8.7. *Bodas de sangre*. Rivas Cherif (1935).

El 22 de noviembre de 1935, se estrena en el Principal Palace de Barcelona, dirigida por Cipriano Rivas Cherif, con la compañía de Margarita Xirgu. La escenografía fue dirigida por José Caballero y le obra protagonizada por Margarita Xirgu en el papel de La Madre. El propio Lorca interpreta al piano la nana del caballo. El elenco también lo forman Enrique Álvarez Diosdado (El Novio), Emilia Milán (La Vecina), Eloísa Vigo (La Suegra), Isabel Pradas (La Mujer de Leonardo), Pedro López Lagar (Leonardo), Antonia Calderón (La Niña), Alberto Contreras (El Padre de la Novia), Amelia de la Torre (La Novia).

Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler (2000: 261) comentan que esta el verdadero estreno de *Bodas de sangre* para García Lorca. La obra se representa en 37 ocasiones, hasta el 20 de diciembre de 1935. Las críticas recogidas en diversos periódicos[160] habla positivamente de la dirección y la puesta en escena en general. Se puede concluir que *Bodas de sangre* triunfa con un público receptivo, no condicionado ideológicamente ni muy alejado de este mundo rural

[159] Diéz-Canedo (*La Voz*) señala el buen trabajo de la dirección artística, en especia en los coros; A. Mori (*El pueblo,* Valencia) resalta su libertad; J. de la Cueva (*Informaciones*) critica el lenguaje soez.
[160] Críticas a *Bodas de sangre: L`Instant* (3-X-1935 y 21-XI-1935: 6), *La Vey de Catalunya* (3-X-1935), *El Diluvio* (20-XI-1935), *La Vanguardia* (24-XI-1935: 11), *La Publicitat* (24-XI-1935: 10) .

que es la Andalucía de Lorca o la Galicia de Valle-Inclán. Pero también el éxito viene de la conjunción de lo estético (música, poesía e interpretación) con la expresión más íntima de lo trágico:

> El poema se envuelve, a través de ella, en un ropaje de valores que, ya lo realzan y vigorizan, ya lo velan con ese tul de vaguedad que es como la esencia misma de lo lírico... Color, canción, ritmo, ya pausado, ya vivo, ya vibrante, ya apagado, como en una sinfonía orquestal... Y esa estilización certera con que esta compañía, tan prodigiosamente dirigida y encauzada por senderos de verdadero arte, logra, no simplemente representar las obras en su forma externa, sino expresarlas en lo que tienen de profundo, de íntimo (Morales, 1935: 11) [Anexo I].

CONCLUSIONES.

A partir del estudio de las cinco obras que componen el "ciclo mítico" del teatro de Valle-Inclán, y su relación con las grandes tragedias de Shakespeare y de García Lorca, podemos extraer las siguiente conclusiones:

Tras un breve repaso sobre la vida y obra del autor gallego, en el capítulo primero, se puede apreciar ciertas puntos de contacto con García Lorca como es la coincidencia de ambos en actos y homenajes donde se traslucen su ideología y gustos literarios, así como las opiniones que el dramaturgo andaluz tenía sobre el gallego. En este sentido, hay una opinión en general favorable de García Lorca sobre Valle-Inclán, si bien algo empañada, tras las declaraciones del segundo a favor de la Italia de Mussolini, opiniones engañosas que Valle-Inclán irá matizando con el tiempo, y que terminará con el perdón de Lorca como se puede comprobar en un homenaje póstumo a Valle-Inclán, en el que leerá algunos poemas dedicados a éste último.

En el segundo capítulo comenzaba con un breve repaso de la influencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán en aspectos como la estructura abierta, o la mezcla de lo trágico y lo cómico, para luego pasar a las teorías literarias del propio Valle-Inclán que habla de las tres maneras de ver a los personajes: "desde abajo, en pié o en el aire" (Anexo II). Si bien el propio autor, y gran parte de la crítica, defiende el alejamiento del demiurgo respecto a los personajes, tras un breve análisis de todos ellos, más de noventa, se puede concluir que hay un mayor acercamiento de lo indicado en general por la crítica. Este análisis de los personajes realizado apartir de una clasificación en estamentos sociales, desde los "propietarios de las tierras" hasta

"la nueva burguesía" se llegaba de forma individual a cada uno de ellos y a su naturaleza humana que muchas veces esconde la estilización o deformación tan caracterísitca de Valle-Inclán. De ahí que tras el denominado "coro mudo" como gran parte de la crítica califica a los campesinos y mendigos de estas obras, se pueda apreciar la mirada "en pie" o la que Valle-Inclán calificaba como "shakesperiana". Los ejemplos al respecto son muchos: bajo el arquetipo de la mujer hidalga y convencional se puede ver el amor y la pasión de una mujer como es doña María[161], bajo la personalidad de una barragana deshumanizada está la tristeza de Sabelita[162], en el bufón hay mucho del sentimentalismo de don Galán, y la "sombra" de don Pedro Bolaño[163] no puede ocultar su soledad y la tragedia humana que sufre. Incluso en las obras cercanas al esperpento como *Divinas palabras* o *Cara de plata* también se puede apreciar esta mirada "en pie"; es el caso del sufrimiento de Pedro Gailo, el egoísmo de Séptimo, la astucia de la Tatula o la vitalidad y ganas de vivir de María-Gaila. También en *Cara de plata* a pesar de los elementos deformantes se puede ver una pasional Pichona, un enamorado y carismático Cara de plata, o la dubitativa Sabelita.

Los tres últimos apartados de este capítulo trata de demostrar la influencia de Shakespeare en las tres obras que forman en ciclo mítico: *Las Comedias, El embrujado* y *Divinas palabras.* En la relación entre *Rey Lear* y las *Comedias* hay varios aspectos

[161] En muchos de estos personajes de puede apreciar una doble naturaleza. Es el caso de doña María que si por una parte se muestra como arquetipo de hidalga conservadora, se puede ver en ella su naturaleza humana como una mujer pasional, celosa y enamorada, con cierto carácter burgués en sus gustos y su debilidad ante la educación de sus hijos, si bien en sus últimos días parece desdibujada por sus profundas creencias religiosas.

[162] Entre la gente de aldea destaca la criada Sabelita, la sumisa ahijada del Caballero que trata como una barragana, y cuya naturaleza humana radica en su personalidad dulce y enamoradiza, que suele mostrar cuando se ve rodeada de los demás criados o de la gente que quiere. Su carácter débil ya ha recordado a algunos críticos ciertas semejanzas con la Ofelia de Shakespeare cuyas continuas desgracias le llevan también a intentar suicidarse en el río. Es sin duda el trato con los demás criados donde podemos ver la mirada "en pie" de su autor pero al igual que le ocurría a doña María con la religión, Sabelita acaba desdibujándose por culpa de su sentimiento de culpa.

[163] Don Pedro Bolaño, menos actor que don Juan Manuel, y cuya vida llena de desgracias lo hacen más humano ya desde el comienzo. Este hombre antes vital y alegre es, tras la muerte de su hijo, un hombre triste y huraño que no sabe ceder a los chantajes de Galana. Visto por parte de la crítica como hombre avaricioso, es sobre todo el orgullo lo que condiciona su forma de actuar y lo que lo llevará a su tragedia final. Solo y aturdido ante sus desgracias, la única esperanza que tiene es su presunto nieto que lo mantiene con la ilusión hasta que al final de la obra, pero el orgullo y, por tanto la falta de verdadero amor, hará que pierda al niño.

fundamentales: la semejanzas, ya apuntadas por la crítica, entre los protagonistas: Rey Lear y don Juan Manuel, cuyo decaimiento transforman estos hombres orgullosos y soberbios en unos seres débiles e incomprendidos por la sociedad y por los seres más cercanos. A pesar de sus muchas actuaciones histriónicas de don Juan Manuel no podemos dejar de sentir por él cierta compasión sobre todo tras la muerte de su mujer, anunciada con la aparición de la Santa Compaña, aparición que nos vuelve a acercar al teatro de Shakespeare, en donde la Naturaleza juega un papel fundamental en la acción dramática. Otro aspecto que relaciona las obras de ambos dramaturgos es la caracterización de los hijos: don Farruquiño[164] es el pequeño de los hermanos, con gran habilidad para la manipulación y cuya frialdad lo asemeja al papel que hace el malvado Edmundo, hijo de Gloster en *Rey Lear.* En el lado opuesto está Cara de Plata[165], joven carismático cuya vitalidad contrasta con cierto desapego por la vida, carácter que recuerda al Hamlet atormentado, que le hace desistir de pelear por su enamorada Sabelita. El tercer aspecto que relaciona la obra de Shakespeare con la de Valle-Inclán es el de los bufones, don Galán[166] y Fuso Negro[167], que cumple con este papel, y cuyos rasgos de personalidad,

[164] Don Farruquiño, caracterizado por su frialdad y una personalidad maquiavélica, que recuerda a los personajes maquiavélicos de Shakespeare, Edmundo de *Rey Lear* o Yago de *Otelo*. Este joven seminarista todo lo manipula, y tras su carácter cínico y malvado se puede observar un fuerte complejo de inferioridad concretamente ante la mujeres. Dado su carácter embaucador y su odio generalizado, todo lo consigue pero también que todo lo destruye.

[165] De Cara de Plata, que le da titulo a la primera *Comedia* en línea de la historia, la crítica coincide con una caracterización semejante a la de su padre, pues representa los mismos valores que éste: mujeriego, vividor y carlista; sin embargo hay un aspecto de su personalidad que se asemeja al protagonista de *Hamlet* y es el de ser un hombre carismático que actúa con ética y generosidad pero cuyo desencanto por todo lo que le rodea, ya sean hermanos, padres o mujeres, hacen de él un joven *desapegado* de la vida. Ello tiene como consecuencia que se pueda ver en este joven a un ser desencantado que, a pesar de vivir rodeado de gente que lo quiere y lo admira, resulta ser un hombre triste y solitario que huye continuamente de todo y de todos, subido a su caballo sin saber adónde ir.

[166] En don Galán se puede apreciar una doble naturaleza, bufón cuando está con su señor pero pícaro y sabio campesino cuando está con los otros aldeanos. Al igual que el bufón shakesperiano se comporta como la voz de la conciencia de su amo a quien se atreve a decirle las verdades que nadie osa decir en alto. Este bufón es en el fondo un hombre de pueblo que se comporta de forma natural con los demás criados, pícaro con las campesinas y sentimental con la gente que quiere.

[167] Por su parte Fuso Negro es un loco de pueblo que aparece en todas las comedias como marginado social, ser demoníaco incluso depravado, un ser libre a la hora de hablar y de actuar pero cuyo discurso irónico e inteligente refleja no sólo la conciencia de don Juan Manuel, sino también del propio Valle-Inclán. La presencia de Shakespeare se hace notar en sus diálogos con su señor en donde se muestra como bufón tragicómico, que utiliza un lenguaje muchas veces filosófico y misterioso, con el que critica la sociedad, pero también como hace *Poor Tom* con el *Rey Lear,* le descubre la bondad y la maldad de la naturaleza humana.

algunos ya vistos por la crítica, recuerdan a los bufones shakesperianos: únicos en atreverse a decir la verdad, fieles a sus amos, inteligentes, astutos incluso filosóficos y muy críticos con la sociedad.

El siguiente apartado trata de *El embrujado* y su relación con el mundo de las apariciones que tanta presencia tiene en el teatro de Shakespeare, concretamente en *Macbeth*. Estas obras se desarrollan en un mundo mágico de premoniciones, visiones y presentimientos, que condicionan la acción pero también la personalidad de los principales protagonistas. El tormento de Anxelo[168] ante la aparición del ánima en pena más tiene de sufrimiento por el crimen cometido que una simple superstición, y en este sentido surgen los paralelismos con Macbeth si bien éste se acaba convirtiendo en una máquina de matar. También la personalidad de la ambición sin límites de Rosa la Galana[169] es uno de los principales rasgos de carácter de Lady Macbeth; ambas mujeres manipulan a sus débiles hombres hasta el punto de hacerles cometer crímenes y sus posteriores remordimientos que acabarán por enloquecerlos.

La última obra es *Divinas palabras,* obra donde afloran las pasiones humanas a pesar de ser una de las obras que más se acerca al esperpento. La presencia de Shakespeare se puede apreciar en la *impasibilidad* con que Valle-Inclán trata la maldad del ser humano. Ambos dramaturgos parecen no juzgar a sus personajes y les dejan hacer todo tipo de atrocidades sin que tengan que pagar por ello. Uno de los temas de la obras son los *cuernos,* que luego retomará Valle-Inclán con el esperpento *Los cuernos de don Friolera* en donde Valle-Inclán expone su teoría sobre la mirada humana que Shakespeare comparándolo con *Otelo.* En

[168] El campesino Anxelo representa la cara mas simple e inocente del campesinado pero un crimen cometido, inducido por la bella Galana, hará de él un hombre atormentado y enloquecido. El sufrimiento de este personaje se entiende mejor por las semejanzas con el Macbeth de Shakespeare y cómo el mundo de las apariciones transforman y atemorizan al personaje hasta convertirlo en un prisionero de sus remordimientos. Por otra parte, no sólo Rosa la Galana sino también su compañera Mauriña no tienen escrúpulos, y al igual que Lady Macbeth, son capaces de destruir a sus hombres con tal de sacar beneficios.

[169] Rosa la Galana es una las mujeres más malvadas de este ciclo mítico, su carácter manipulador, la atracción sexual que ejerce y a sus poderes brujeriles recuerdan a la *Circe* de la mitología griega; por otra parte su prepotencia y su orgullo hacen de ella uno de los personajes con más personalidad de estas obras de Valle-Inclán.

Divinas palabras, Valle-Inclán no llega a tal deformación y se puede apreciar ciertas semejanzas con los personajes shakesperianos, concretamente Pedro Gailo que al igual que el Otelo de Shakespeare, la reacción violenta al final de la obra de este hombre, que en un principio parecía tranquilo y comedido, acaba por mostrarnos la naturaleza vil y salvaje a la que puede llegar el ser humano. Por su parte el Ciego de Gondar es un viejo mendigo que destaca por su astucia y el manejo del lenguaje, lo que le permite sobrevivir en ese mundo de miserias. Su gusto por la buena vida, las mujeres, las tabernas y la bebida, nos lleva a ver en él mucho del viejo vividor que era Falstaff. Finalmente la sensual Mari-Gaila cuyo carácter enamoradizo y las ganas de vivir se conjuga con su lado más oscuro, una personalidad cruel y déspota de quien no le importa la muerte de un niño o la suerte que pueda correr su propia hija.

Con este segundo capítulo se puede concluir que en estas obras de Valle-Inclán hay muchos rasgos de la personalidad de los personajes de las grandes tragedias de Shakespeare como *Rey Lear, Hamlet, Otelo* o *Macbeth*. Se conforma así un mundo de pasiones y sentimientos como pueden ser la soledad, el dolor, los celos, el odio, la crueldad o la locura, que acercan estas creaciones a su modelo shakesperiano. Para ello, como luego también haría García Lorca, Valle-Inclán ha recurrido a los instintos más primitivos, echando mano del misterio, los mitos, los ritos y los símbolos como expresión de la tragedia.

El tercer y último capítulo estudia la relación del mundo literario creado por Valle-Inclán con el mundo creado en tragedias rurales de García Lorca. Ambos teatros tiene muchos puntos en común: en primer lugar en lo referente a la creación de mundos sociales, se trata de una sociedad rural, cerrada, patriarcal a pesar de que, en muchas obras, sea la mujer quien lleve el peso de la casa, y cuyas gentes conjuga la mentalidad convencional con otra más pícara y sensual. Ambos autores parten de una realidad que conocen muy bien, hasta llegar a

trascenderla reflejando la personalidad de un pueblo y de sus gentes, y haciendo de estas obras un teatro universal.

Un segundo aspecto en común es el tratamiento del mundo sobrenatural, un mundo de apariciones, premoniciones, y visiones, que aparecían en gran medida en las obras de Shakespeare y que ahora ambos autores recrean para explicar un mundo cotidiano a pesar de lo que ello tenga de irrealidad. Aspectos relacionados con ello como hechizos, mal de ojo, conjuros, están muy presentes en ambos teatros.

En cuanto al espacio, ambos teatros parten de una geografía concreta para mitificarla y trascenderla, al igual que ocurría con la sociedad. Se trata de un espacio en el que predominan los escenarios rurales frente algunas salas o estancias de decoración burguesa. El punto común entre ambos teatros es la oposición de escenario cerrado/ escenario abierto, que es una constante cargada de simbolismo y que se extiende a la oposición del mundo sedentario frente al mundo errante.

Entre los personajes surge una serie de conflictos relacionados con el espacio (mundo sedentario/mundo errante), la diferentes generaciones (padre/hijos) o el amor. Al tratarse de un espacio rural, los conflictos entre la gente de aldea y los que vienen de paso se hacen constantes en ambos teatros; como también ocurrirá con los conflictos producidos por la diferencia de generaciones donde personajes tan autoritarios como don Juan Manuel en las *Comedias* o Bernarda en *La casa de Bernarda Alaba* traerá consigo represión, odio, y muerte. Por último, en los conflictos provocados por tríos amorosos se puede apreciar que siguen un esquema semejante: la mujer es quien toma la iniciativa (María-Gaila o Rosa la Galana en el teatro de Valle-Inclán; Yerma o Adela, en Lorca), los maridos son hombres aferrados a la tierra y sin carácter (Pedro Gailo o Anxelo, Juan o El Novio) e incluso algunos de ellos como Juan en *Yerma* o Pedro Gailo en *Divinas palabras* han de comportarse como hombres con autoridad,

como *pater familias,* en lo que se puede apreciar cierta ironía por parte de Valle-Inclán y García Lorca. El tercero en discordia es un hombre más vital y con más mundo (Séptimo Miau o Valerio el Pajarito; Víctor, Leonardo o Pepe el Romano). Estos conflictos traen consigo rupturas de las reglas sociales como el matrimonio, lo que provoca que estas sociedades cerradas sean transgredidas y consecuentemente los vecinos reaccionen de forma desproporcionada con finales tan violentos como el parricidio de las *Comedias,* el infanticidio de *El embrujado,* el apedreamiento de *Divinas palabras,* o en el caso de Lorca, la muerte del Novio y Leonardo en *Bodas de sangre,* el asesinato del marido en *Yerma* o el suicidio en *La casa de Bernarda Alba.*

La Naturaleza juega un papel de vital importancia en estas obras, y concretamente el simbolismo animalístico, es uno de los aspectos que se repite en ambos teatros. Así el caballo cobra especial importancia como símbolo de libertad en *Cara de plata* o en *Bodas de sangre,* pero también muestra la personalidad inquieta, e incluso, atormentada de ciertos personajes. Otros animales como el perro, símbolo de la fidelidad, o la oposición lobo/ovejas que muestra, tanto en *Las comedias* como en *Yerma,* el carácter violento o cobarde de los protagonistas, configuran una red de símbolos que enlazan con los personajes y la acción dramática.

Otros paralelismos radican en las funciones de los coros y el lenguaje ritual, concretamente en la recreación de las costumbres populares, aspectos que vuelven a acercar ambos teatros a la tragedia clásica. Respecto a los coros, se puede apreciar muchas semejanzas en ciertas funciones como son la narración de hechos no representados o el reflejo del subconsciente del protagonista. En cuando a la recreación de las costumbre populares y los ritos, se puede apreciar que ambos dramaturgos las recrean con gran realismo y precisión; los ejemplos podrían ser múltiples si bien hay tres, el planto y el bautismo prenatal en Valle-Inclán,

y el contrato matrimonial en Lorca, cuya función es la caracterización de los personajes y su desarrollo psicológico.

Finalmente en las puestas en escenas de estas obras en vida de los autores, se puede concluir que, si bien tienen éxitos en sus estrenos a los que suele asistir la crítica especializada, no ocurre así con el público en general. Un punto también coincidente entre ambos dramaturgos es que son hombre de teatro y que ambos dirigieron, con mayor o menor protagonismo, algunas de sus obras. Por otra parte, también coinciden en que la crítica aparecida en prensa de la época, cuyos juicios se hacen más o menos favorables según sea liberal o conservadora. En general ambos teatros tratan temas muy "fuertes" para el público de la época, no acostumbrado a este tipo de representaciones, lo que influye directamente en su receptividad, si bien se puede concluir que el éxito parece mayor cuando más intensa es la expresión de lo trágico.

Creo por último que este trabajo abre un amplio campo de estudio en la interrelación entre los tres dramaturgos. Si por una parte la influencia de Shakespeare se podría extender a otras muchas obras y aspectos relacionados con la representatividad pues ambos teatros coinciden en su dificultad para llevarlos a escena, también los paralelismos entre estas obras de Valle-Inclán y las tragedias de García Lorca se podrían extender a otros aspectos como el lenguaje, la caracterización de los personajes, o la abundante simbología relacionada con la Naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA.

AGUILERA SASTRE, J, (1997), "*Cipriano de Rivas Sheriff: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán"*. Sant Cugat del Vallés (Barcelona), Cop d'Idees/Taller d'Investigacions Valleinclanianes, Colección *Ventolera*, nº 3.

— (2000), "De la reina castiza a *Divinas palabras*. Rivas Cherif ante el teatro de Valle-Inclán", en Santos Zas (ed.). *Seminario Internacional. Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

— (2007). "Rivas Cherif, amigo, crítico e intérprete de Valle-Inclán", Vilanova de Arousa (Pontevedra): *Revista Cuadrante*, nº 16, decembro., 182- 200.

AGUILERA SASTRE, J, y AZNAR SOLER, M. (2000), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967)*, Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000. (Serie: Teoría y práctica del Teatro, nº 16).

ÁLAMO FELICES, F. (1997). "Notas y reflexiones acerca de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca", *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, vol. 15, Letras, 91-101.

ALBERCA, M y GONZÁLEZ, C. (2002). *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*. Madrid: Espasa Calpe.

ALBERCA, M. (2015). *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán.* Madrid: Tusquets Editores.

ALBERICH, J. (1988). "Cara de Plata, fuera de serie". En *Ramón del Valle-Inclán,* Ricardo Doménech (ed.). Madrid: Taurus, 174- 185).

AMOR Y VÁZQUEZ, J. (1958). “Los galaicismos en la estética valleinclanesca”. *Revista Hispánica Moderna.* New York, XXIV, 1 -26.

— (1992). “De regionalismo y literatura, Yeats y Valle-Inclán”. En *Suma valleinclaniana*, J. P. Gabriele (ed.). Barcelona: Anthropos, 269-280.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, (1963). *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus Ediciones, (Col. Cuadernos Taurus).

ANDERSON, A. y MAURER, C (1997). Federico García Lorca. *Epistolario completo.* Madrid: Cátedra.

ARANGO LINARES, M. A. (1995). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos.

— (noviembre 2007) "Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca", *pensamiento y cultura*, vol, 10.

AXEITOS, X. L. (Xaneiro, 2004). “O valleinclanismo na literatura galega (1)”. Vilanova de Arousa (Pontevedra): *Revista Cuadrante*, nº 8, 5-19.

AZNAR SOLER, M. (1992). “Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907- 1936), Sant Cugat del Vallés, Cop d´Idees/ Taller d´Investigacións Valleinclanianes (Col Ventolera, I),.

BARBEITO, C.L. (1985). *Épica y tragedia en la obra de Valle Inclán*. Madrid: Fundamentos.

BARREIRO, X.L. (2004) *A terra quere pobo.* Vigo: Edicións Xerais.

BARROS, F (1974) “O diabo na obra de Valle-Inclán”. *Revista Grial, nº 43.* Vigo: Editorial Galaxia.

BELLIDO NAVARRO, P (1986), “La funcionalidad del personaje y la motivación de una trilogía: *Las comedias bárbaras* de Valle-Inclán”, en *Critica semiológica de Textos literarios*

hispánicos. Garrido Gallardo, Miguel Ángel, (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BERMEJO MARCOS, M. (1971). "El doble fondo de *divinas palabras*: su contenido político", AIH, Actas IV, Centro Virtual Cervantes.

BERNARD y DURAND (1907) "Crónica de arte. *Águila de blasón*, drama de cuatro actos y un epílogo, original de don Ramón del Valle-Inclán, estrenada en *Eldorado*", *Las Noticias,* 5 de marzo, 1.

BLOOM, H. (2002). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BOLUFER, A. (2000), "Ramón Pérez de Ayala frente al teatro de Valle-Inclán. Dos artículos olvidados sobre el diálogo teatral a propósito de *El Embrujado*" *Moenia,* 6, 377-396;

BOREL, Jean-Paul (1966). *El teatro de lo imposible*. Madrid: Guadarrama.

— (1968) "Reflexiones sobre un retablo". En *Ramón del Valle-Inclán*. *An appraisal of his Life and Works,* A. N. Zahareas (ed.), 563- 566.

BOSCÁN DE LOMBARDI, L. (1995). "El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega", *Centro virtual Cervantes,* AIH. Actas XII.

BOUZA BREY, F. (1966). "Los escritos de Valle-Inclán en Café con gotas y su primera poesía (Santiago, 1888)". Santiago de Compostela (A Coruña): *Cuaderno de Estudos Galegos*, tomo XXI, fascículo 65, 292-303.

BRAVO, J. (2005): "Ángel Facio rompe un largo silencio con la dirección de *Romance de lobos*", *ABC*, Madrid, 30 de marzo, p. 53.

BROOKS, J.L. (1957). "Los dramas de Valle-Inclán", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid: CSIC, tomo VII, vol.1, 177- 198.

BUENO PÉREZ, Mª L. (1995) "Epopeya de los Montenegro, de las *Comedias Bárbaras,* a través de la simbología animal", AEF, XVIII, 45-64.

BUERO VALLEJO, A. (1966). "De rodillas, en pié, en el aire", Madrid: *Revista de Occidente*, núms, 44 – 45, 132- 145.

— (1973). *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Goya)*. Madrid: Alianza.

CABAÑAS VACAS, P. (1995). *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899- 1920).* A Coruña: Ediciós do Castro.

CABELLO PINO, M. (2006). "García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo", *Mil Seiscientos Dieciséis, Anuario*, vol. XI, 131-140.

CAPDEVILLA, L., (1935), "*Yerma,* encara. La presentació, la direcció i la interpretació", *La Humanitat,* Barcelona, 22 de septiembre, p. 2.

CARBALLO CALERO, R. (1966) "Algunos testimonios gallegos sobre el galleguismo de Valle-Inclán". Santiago de Compostela (A Coruña): *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XXI, fascículo 65, 304-325.

CARDERO LÓPEZ, J. L. (1991). "Galicia, Valle-Inclán e a morte. Apuntes etnográficos sobre as manifestacións da Morte en Galicia, a través das *Comedias bárbaras*" *Revista Grial,* tomo XXIX, nº 112, 523- 543.

CARDONA, R. y ZAHERAS, A. (1970). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.

CARPENTIER, A. (2004). *El reino de este mundo.* Barcelona: Seix Barral.

CASTELAO, A. D. (1971). "Galicia y Valle-Inclán". *Introducción y apéndice de X. Alonso Montero.* Lugo: Ediciones Celta.

— (1992). *Obra completa 1. Narrativa e Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.

CASTILLA GÓMEZ, M (2007). "Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare", Revista *Comunicación* nº 5, 347 -360.

CHARLÍN PÉREZ, F. X. y ALLEGUE, C. (2008). *El mundo de Valle-Inclán. Viaje a los orígenes.* Vilanova de Arousa (Pontevedra): Asociación Cultural Amigos de Valle-Inclán.

CONTE, R, (1966). "Valle-Inclán y la realidad". Madrid*: Cuadernos Hispanoamericanos,* núms, 199- 200 (Homenaje a Valle-Inclán), 53- 64.

CORRREA CALDERÓN, E. (1966). "La terrible infancia de Valle-Inclán". Madrid: Revista de Occidente, núms, 44 – 45, 330-342.

CRISPIN, J. (1988) "The Ironic Manichean Battle in *Divinas Palabras"*. En *Ramón del Valle-Inclán,* Ricardo Doménech (ed.). Madrid: Taurus, 189- 201).

DAPENA, X. M. (12 de enero de 1988). "Divinas Palabras, o crudo realismo da picaresca galega e universal", *La Voz de Galicia*, núm. 34.149.

DARÍO, R. (1912). *A todo vuelo*. Madrid: Renacimiento.

DE CASTRO, R. (1977). *Obras completas,* tomo II. Madrid: Aguilar (7ª ed.)

DE LATORRE, G. (1961). "La evolución de Valle-Inclán", *Ínsula*, núms. 176-177, julio-agosto, 1- 19.

— (1965). "Valle-Inclán o el rostro y la máscara", *La difícil universalidad española,* Madrid: Gredos, 113-162.

DE LA GUARDIA, A. (1941), *García Lorca. Persona y creación, Buenos Aires: Sur.*

DEL RÍO, A. (1952), *Vida y obra de Federico García Lorca.* Zaragoza: Heraldo de Aragón.

DE TORO, Suso (Decembro, 2007). "A relación entre o escritor individualista e o mundo do que sae". Vilanova de Arousa (Pontevedra): Revista Cuadrante, nº 16.

DIAZ PLAJA, G. (1972). *La estética de Valle Inclán*. Madrid: Gredos (2ª ed.).

DIEGO, G (1933), "El teatro musical de Federico García Lorca", *El imparcial,* Madrid, 16 de abril.

DÍEZ CANEDO, E., (1934), "Información teatral. *Yerma,* el poema trágico de Federico García Lorca, obtuvo un extraordinario éxito en el Español", *La Voz,* 31 de diciembre, p. 3.

DÍEZ REVENGA TORRES, Mª del Pilar (1976). "Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*", *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Nº 56, 19-31.

DOLL, E. J. (1992) "Don Juan y Cristo en las *Comedias bárbaras* y *The playboy of the Western World*", John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*…, 281-292.

DOMÉNECH, R. (1986). "Realidad y misterio. (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*). Cuadernos hispanoamericanos, julio- agosto, 433-434. Homenaje a García Lorca (pp. 293-310).

— (1988) (ed.) *Ramón del Valle Inclán*. Madrid: Taurus, Serie *El escritor y la critica*.

— (1992) *"Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español"* en Dougherty, D. y Vilches, M. F. *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia.* Madrid: Fundación Federico García Lorca, 333- 345.

— (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

DOUGHERTY, D. (1986) *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia: Edit. Pre-textos.

— (1989), "De la tragedia al esperpento, el movimiento escénico en el teatro", J.A. Hormigón (ed.), *Quimera, cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán,* tomo I, 161-167.

DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M.F. (1992) *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca.

— (1992), "Federico García Lorca como director de escena", en *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca.

DURÁN, M (1988), "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco". En *Ramón del Valle-Inclán,* Ricardo Doménech (ed.). Madrid: Taurus, 254- 268).

ESTÉVEZ ORTEGA, E. (1927, 18 de noviembre) "Los escritores antes sus obras: Valle-Inclán". *Nuevo Mundo.* Madrid, año XXXIV, nº 1765, 20, 21.

ESTURO VELARDE, J. C. (1986). *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán.* A Coruña: Edicións do Castro.

FEAL, C. (1983). "Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de Yerma", AIH. Centro Virtual Cervantes. Actas VIII.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1933), "Estreno de *Bodas de sangre,* tragedia de F. García Lorca", *El Sol,* Madrid, 9 de marzo.

— (2007). *Vida y literatura de Valle-Inclán,* Pamplona: Urgoiti Editores.

FERNÁNDEZ ARIAS, A. "*El Duende de la Colegiata"* (1912). "En vísperas de un estreno. Lo que dice Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid,* 4 de marzo. Madrid: 2,3.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986). *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. (1954). "Reivindicación gallega de Valle-Inclán". Buenos Aires: *Galicia emigrante*, año I, nº 1.

— (1959). *Galicia y Valle-Inclán (Conferencia pronunciada en el Círculo Mercantil e Industrial de Vigo)*, Madrid: Ediciones de conferencias y ensayos.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, J. (1966). "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones". Madrid: Revista *de Occidente*, núms. 44-45, noviembre-diciembre, 146-165.

FILGUEIRA VALVERDE, J. (1945). *El planto en la historia y en la literatura gallega.* Santiago de Compostela: Cuadernos de Estudios gallegos. Fascículo IV.

FUENTES ALENDE, J. (1988). “El bautismo prenatal en *A Ponte Do Ramo* Cuntis (Pontevedra)”, Revista de Folklore, nº 89, 164- 167.

GABRIELE, John P (ed.) (1992). *Suma Valleinclaniana.* Barcelona: Anthropos.

GAGO RODÓ, A (2012), "Subspeci theatri: del teatro poético al teatro animado. Estreno de *El embrujado:* tragedia *de tierras del Salnés de Valle-Inclán* (1913)", *Moenia* 18, 359- 488.

GALLARDO, Mª D. (1995). *Manual de mitología clásica*. Madrid: ediciones clásicas.

GALLEGO ZARZOSA, (2010). "El simbolismo de la luz y el color en *Divinas palabras*", Revista de Estudios literario, nº 43, 2009-2010.

GARCÍA BARQUERO, J. y ZAPATERO, A. (1983). *Cien años de teatro europeo*. Madrid: Dirección general de música y teatro. Colección: Musicalia, 9- 49.

GARCÍA DE LA TORRE, J. M. (1977). "En torno a una influencia literaria: Valle-Inclán y García Lorca", Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Publicadas bajo la dirección de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. (Centro virtual Cervantes, 297- 300).

GARCÍA LORCA, Federico (1975). *Obras completas.* Tomo II. Madrid: Aguilar (19ª edición)

GARCÍA LORCA, Francisco (1981). *Federico y su mundo,* Madrid: Alianza Editorial (reed,).

GARCÍA MONTERO, L. (1986). "El teatro, la casa y Bernarda Alba" (Cuadernos hispanoamericanos, núms 433-434. Homenaje a García Lorca, 359-370.

GARCIA-PELAYO, M (1966), *Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán*. Madrid: *Revista de Occidente*, núms. 44- 45, 257-287.

GARCÍA-RAMOS MERLO, J. (2014). "El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif", UNED. Revista Signa 23, 443-469.

GARCÍA SANCHEZ, R. (1950). *García Lorca: estudios sobre su teatro,* Madrid, Jura, 1950.

GIL FOMBELLIDA, M.C. (2003) *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la República,* Madrid: Editorial Fundamentos.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1944). *Don Ramón María del Valle-Inclán,* Buenos Aires: Espasa Calpe.

GÓMEZ MARÍN, J. A. (1966). "Valle-Inclán, estética y compromiso". Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 199-200 (Homenaje a Valle-Inclán), 175-203.

— (1967). *La idea de sociedad en Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, (Cuadernos Taurus, 76).

GONZÁLEZ DEL VALLE, L, (1971). "Bodas de sangre y sus elementos trágicos", *Archivum Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 21, 95-120.

— (1975). *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca.* Nueva York: Eliseo Torres.

— (1986). "El enigma de las palabras en *El embrujado".* En *Leer a Valle-Inclán en 1986…,* 149-152.

GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1967). *El arte dramático de Valle Inclán (del decadentismo al expresionismo)*. Nueva York: Las Américas, Publishing Company.

GREENFIELD, S. (1968). *"Divinas palabras* y la nueva faz de Galicia". *Ramón del Valle-Inclán*. *An appraisal of his Life and Works,* A. N. Zahareas (ed.), 577-583.

— (1990) *Ramón María del Valle Inclán, Anatomía de un teatro problemático.* (Reed.). Madrid: Taurus.

GUEDE, Manuel (Decembro, 2007). "Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego". Vilanova de Arousa (Pontevedra): *Revista Cuadrante*, nº 16, 105-110.

GUERRERO, O. (1966) "Sobre las Comedias Bárbaras*"* Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms 199-200 (Homenaje a Valle-Inclán), 467- 481.

GUERRERO ZAMORA, J. (1961) , *Historia del teatro contemporáneo.* Barcelona: Juan Flors.

HARRETCHE , M.E, (2003), "García Lorca", en Huerta Calvo (ed.). *Historia del Teatro Español*, Tomo II. Madrid: Gredos.

HERNÁNDEZ, M. .(ed.) (2000). *Yerma*. Introducción, 7- 28. Salamanca: Alianza editorial.

HORMIGÓN, J. A, (1989) (ed.). *Quimera, cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán* (Actas del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, 1986). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, (2 tomos).

— (2003). "El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo". Vilanova de Arousa (Pontevedra): *Revista Cuadrante,* núm. 6, xaneiro, 61-78.

— (2006a). *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario,* Volumen III. Madrid: Publicaciones de la ADE, abril.

— (2006b). *Valle-Inclán: Biografía cronológica (1866-1919),* Volumen I. Madrid: Publicaciones de la ADE, noviembre.

— (2007). *Valle-Inclán: Biografía cronológica (1920-1936),* Volumen II. Madrid: Publicaciones de la ADE (2 tomos), julio.

HUERTA CALVO, J. (2003) (ed.). *Historia del Teatro Español*, Tomo II. Madrid: Gredos.

HUERTA CALVO, J. y PERAL VEGA, E. (2003): "Valle-Inclán" en *Historia del Teatro Español*, 2311- 2364.

IGLESIAS FEIJOO, L. (1991a). "El estreno de *Águila de Blasón* de Valle-Inclán en 1907", en Homenaxe ó profesor Constantino García, Santiago de Compostela, Universidad, Vol. II, 459-471.

— (ed.) (1991b). *Divinas Palabras. Tragicomedia de aldea.* Madrid: Espasa Calpe (Edición crítica).

IGLESIAS SANTOS, M. (1995). "Valle-Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europea", *Valle y su obra,* 539-551.

INGBERG, P. (julio, 2006) "Cría cuervos". *Teatro* (Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires) 85.

JEREZ FARRÁN, C. (1988). "Séptimo Miau y Ginés de Pasamonte, un caso de duplicidad biográfica cervantina en *Divinas palabras*". Nueva York: *Revista Hispánica Moderna* 41, 56-72.

— (1989). *El expresionismo en Valle-Inclán, Una interpretación de su visión esperpéntica.* A Coruña: Edicións do Castro.

JOSEPHS, A. y CABALLERO, J. (ed.) (1989). *La casa de Bernarda Alba*, Madrid: Cátedra.

— (2014). *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra (25.ª edición).

JÚÑER, (1907), "*Águila de blasón.* Eldorado", Barcelona, *El liberal,* 4 de marzo, 1.

KLEIN, Dennis A. (1986), "Las sociedades creadas en el teatro de Federico García Lorca" (Cuadernos hispanoamericanos, núms 433-434. Homenaje a García Lorca, 283-292.

KRYNEN, J. (1967). "Lorca y la tragedia", *Cahiers du monde hispanique el luso-brésilien,* nº 9, 85-95.

LADRA, D. (1997). "Graciosos, clowns, bufones y protagonistas en la comedia shakespeariana", *Teatro. Revista de estudios teatrales*, nº 11, 247-266.

LANDÍN TOBÍO, P. (1984). *De mi viejo carnet.* Pontevedra: Diputación de Pontevedra.

LAVAUD-FAGE, É. (2006). *Valle-Inclán ¿Un sistema literario?*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.

LAVAUD, J-M. (1989). "*El Embrujado,* de la comedia bárbara a la tragedia de tierras de Salnés". En *Quimera, cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, Hormigón (ed.), tomo I, 143-151. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.

— (1992). *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899 – 1914)*, Barcelona: PPU.

— (2000). "Valle-Inclán y la comedia", en *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios,* Santiago de Compostela.

LIMA, R. (1995). *Valle-Inclán, el teatro de su vida.* Vigo: Nigra Imaxe.

LISÓN TOLOSANA, C. (2004a). *Antropología cultural de Galicia.* Madrid: Ediciones Akal, (1979, 1ª edición).

— (2004b). *La España mental: el problema del mal. Demonios y exorcismos en Galicia.* Madrid: Ediciones Akal (1990, 1ª edición).

LLORENS, E. (1975). *Valle-Inclán y la plástica.* Madrid: ed. de Insula.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. (1986), "Las tradiciones mágico-religiosas en la obra de Castelao", Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

LÓPEZ MOZO, J. (junio 1991), "*Comedias Bárbaras*. Un monumento de teatro total", *Reseña,* n.º 218, 45-46.

LOUREIRO, A.G. (coord.), (1988). "A vueltas con el esperpento", en *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil,* Barcelona, Anthropos, 205-229.

LOZANO BLASCO, C. (1990). "La función del coro en el teatro de Valle-Inclán", *Cuadernos de Investigación Filológica,* XVI, 1 y 2, 59- 74.

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

MARAVALL, J. A (1966). "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán". Madrid: *Revista de Occidente* (Madrid), núms, 44 – 45, 225-256.

MARIÑO FERRO, X. R. (2000). *Antropoloxía de Galicia*.Vigo: Edicións Xerais.

MARTÍNEZ SIERRA, G. (1928, 7 de diciembre) "Hablando con Valle". *ABC.* Madrid: 3,4.

MATILLA, A. (1968). “Las *Comedias bárbaras,* una sola obra dramática” *Ramón del Valle-Inclán*. *An appraisal of his Life and Works,* A. N. Zahareas (ed.), 289- 316.

— (1972). *Las “Comedias bárbaras”, Historicismo y expresionismo dramático*. Madrid: Anaya.

MARTÍN, E. (1974). “Declaraciones de Federico García Lorca al diario leonés *La Mañana*", Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n° 23, 93-100.

MATAS, J. (1979). "Valle-Inclán, García Lorca y el lenguaje poético" en *Cuestión de género,* Madrid, Gredos, 17-82.

MATILLA, A. (1968). “Las *Comedias bárbaras,* una sola obra dramática” *Ramón del Valle-Inclán*. *An appraisal of his Life and Works,* A. N. Zahareas (ed.), 289- 316.

— (1972). *Las “Comedias bárbaras”, Historicismo y expresionismo dramático*. Madrid: Anaya.

MENDEL, O. (1961). *A Definition of Tragedy*, New York, University.

MÉNDEZ FERRÍN, X. L. (2005). “Valle-Inclán, mestizo e marxinal”, *Bradomín”.* Santiago de Compostela*: Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán y su tiempo,* nº 0, Fundación Valle-Inclán*,* 51- 60.

MILLÁN, M. C. (2001). *Edición crítica de Federico García Lorca, El Público*. Madrid: Ediciones Cátedra. Madrid, 34.

— (2010). *Textos literarios contemporáneos. Literatura española de los siglos XX y XXI,* 86. Madrid: Editorial universitaria. Ramón Areces. UNED.

MIÑAMBRES SÁNCHEZ, N. (1991). *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX.* Madrid: Anaya.

MONLEÓN, J, "Tradición y dictadura: Valle-Inclán y Lorca", en Dougherty y Vilches de Frutos, (1992) *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca.

MONTERO ALONSO, J. (1926, 16 de abril) "Don Ramón del Valle Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española". *La libertad.* Madrid, 6,7.

MONTERO REGUERA, J. (1992). "Sobre la dificultad del teatro de Valle-Inclán. El caso de *Divinas palabras*" Revista de la Facultad de Filología, Tomo 41-42, 297-312.

MONTES, E. M (1925), "Don Ramón del Valle-Inclán en el Ateneo". *El castellano,* Burgos, 23 de octubre de 1925, en Valle-Inclán J y J (1995), *Entrevistas, conferencias y cartas.* Valencia: Pre-textos, 283- 287.

MONTESINOS, J. F (1966). "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones" *Revista de Occidente* (Madrid), núms., 44 – 45, 146-165.

MORALES, Mª L. (1935) "Presentación de la Compañía de Margarita Xirgu, con *Bodas de sangre*, de García Lorca", *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de noviembre.

M y G, (1907) "Teatres", *La Ilustración Catalana,* 1907, Any V, 157.

M.R.C. (1907), "Teatro Eldorado. *Águila de blasón,* comedia dramática, en cuatro actos y un epílogo, de don Ramón María del Valle-Inclán", *La Vanguardia*, Domingo 3 de marzo, 10.

ODRIOZOLA, A. (20 de marzo de 1986). "La curiosa división por cinco del teatro de Valle", *Revista Outeiro, núm.*, 48 y 49.

OLIVA, C (2003). *El fondo del vaso. Imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*. Valencia: Universitat de València.

OLIVA, S (2001). *Introducción a Shakespeare.* Barcelona: Ediciones Península.

ORTEGA Y GASSET, J (1989). *Ensayos sobre la generación del 98.* Madrid: *Revista de Occidente,* Alianza Editorial (2ª ed.).

— (2002). *La deshumanización del arte,* Madrid: *Revista de Occidente*, Alianza Editorial, (14ª ed.).

PAZ ANDRADE, V. (1981). *La anunciación de Valle-Inclán*: Madrid: Akal (2ª ed.).

PAZ GAGO, J. M., *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*, Madrid, Castalia, 2012.

PERDOMO MONTELONGO, U. (2000). "La parodia del pranto gallego en el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*", *El pasajero,* en línea: *http://www.elpasajero.com/pranto.htm* (Consulta: 15/09/2015).

— (2006). *La sátira de Valle-Inclán en el "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte", Tradición y modernidad*. A Coruña: Ediciós do Castro.

PÉREZ FERNÁNDEZ, J. (1976). *Valle-Inclán (Humanismo, política y Justicia).* Alcoy, Ed. Marfil,.

PÉREZ VENZALÁ, V. (1998) "Notas sobre el realismo mágico", *Minotauro Digital*, Febrero. En línea: http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=51 (Consulta: 15/09/2015).

PHILIPS, A. W (1979), "Galdós y Valle-inclán: A propósito de un texto olvidado", en *Anales galdosianos,* Año XIV. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra/anales-galdosianos--9/ (Consulta: 15/09/2015).

PORRÚA, María del C. (1983). *La Galicia decimonónica en las "Comedias bárbaras" de Valle Inclán.* A Coruña: Edicións do Castro.

— (1989), "Texto y contexto en Valle-Inclán, Las *Comedias bárbaras* y la trilogía carlista", J.A. Hormigón (ed.), *Quimera, cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán,* tomo I, pp. 189- 197.

POSSE PENA, R. (1966). "Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núms., 199- 200 (Homenaje a Valle-Inclán), 493- 521.

PREDMORE, M. (1992), “La literatura y la sociedad de Valle-Inclán, concepciones liberal y popular de arte”, J. P. Gabriele (ed.). Barcelona: Anthropos, 97-126.

RAMOS-KUETHE, L. (1985). *Valle Inclán. Las “Comedias Bárbaras”*. Madrid: Pliegos.

REYNOLDS, C. J. (1983) (ed.), *Teatro irlandés. W.B. Yeats, JM. Synge y Sean O´Casey,* Madrid: Editora Nacional. “Introducción”, 9-36.

RISCO, A. (1977). *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán.* Madrid: Gredos.

— (1991). *A figura literaria (I)*. Vigo: Xerais.

— (1992). *Ramón de Valle Inclán, Cara de Plata*. Madrid: Espasa Calpe (Edición crítica).

— (1994). *Ramón de Valle Inclán. Águila de Blasón*, Espasa Calpe (Edición crítica).

— (1995). *Ramón de Valle Inclán. Romance de Lobos*, Espasa Calpe (Edición crítica).

RISCO, V. (1962), “Etnografía: Cultura espiritual”, *Historia de Galiza*, dirigida por R. Otero Pedrayo, Volume I. Buenos Aires: Editorial Nós, 255-777.

RIVAS CHERIF, C. (1924, 16 de febrero). “Carta de Valle-Inclán en: Apuntes de crítica literaria. La Comedia bárbara de Valle-Inclán” *España* (Madrid. 1915). n.º 409, 8 y 9.

— (1979) “El teatro de mi tiempo y mi tiempo en el teatro. (El teatro de Valle-Inclán)”, *Tiempo de historia* (Madrid), año V, núm. 51, 52-69.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Mª. J. (2003). "Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX", en *Historia del Teatro Español*, Tomo II. Madrid: Gredos.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1989). "Las tragedias de García Lorca y los griegos". Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, Tomo 31, Nº 96, 51-64.

ROF CARBALLO, J (1989). *Mito e realidade da Terra Nai*, Vigo: Galaxia, 1957 (Reed. Vigo, Galaxia).

ROIZ MESIAS, E. e REI ROMEU, M (2002). *Literatura* galega: *da Idade Media ao século XIX*. Vigo: *A nosa terra.*

ROMÁN, M. (1926), "Conferencia de Valle-Inclán. El acto literario de ayer". *La novela de hoy,* Madrid, año V, nº 225, 3 de septiembre, en Valle-Inclán J y J (1995), *Entrevistas, conferencias y cartas.* Valencia: Pre-textos, 305- 311.

RUBIA BARCIA, J. (1983). *Mascarón de proa*. A Coruña: Edicións do Castro.

— (1987) "El realismo *mágico* de *La casa de Bernarda Alba*" , en *Federico García Lorca*, edición de Ildefonso-Manuel Gil, El escritor y la crítica, pp. 383- 403.

— (1996), Edición a *Ramón del Valle-Inclán. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.* Madrid: Espasa Calpe (Col. Clásicos Castellanos).

RUBIO, I. (1980). "Notas sobre el realismo de *La casa de Bernarda Alba*", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, IV, 2.

— (ed.) (1996). *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid: Espasa Calpe (Edición crítica).

RUIZ RAMÓN, F. (1989). "Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo: los signos de la diferencia", Bulletin Hispanique. Tomo 91, N°1.

— (2001). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, (12ª ed.),"Valle-Inclán y su teatro en libertad", pp. 93-140.

SALAÜN, S. (2003). "El teatro extranjero en España". *Historia del Teatro Español*, Tomo II, Huerta Calvo (ed.). Madrid: Gredos.

SALINAS, P (2001) "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", *Cuadernos Americanos,* VI, nº. 2 ,218- 244, 1947, (Reed. *Literatura española siglo XX,* Madrid: Alianza Editorial (10ª ed.), pp. 92-122.

SALPER DE TORDELLA, R. (1988). *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa.* Ámsterdam: Rodopi.

SALVADOR, O. (2001). *Introducción a Shakespeare*. Barcelona: Ediciones Península.

SANTOS ZAS, M. (marzo, 1986). "Una categoría estética para Galicia". A Coruña: *Revista Outeiro, núm. 20, 35-39.*

SENABRE, R. (ed.) (1990). *Martes de carnaval. Esperpentos*. Madrid: Edición crítica. Espasa Calpe (Col. Clásicos Castellanos).

SENDER, R. J. (1965). *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia.* Madrid: Gredos.

SEOANE, LUIS, (1964), "A estrena de *Divinas palabras* en Buenos Aires", en *Galicia Emigrante*, Buenos Aires, 31 de octubre.

SERRANO ALONSO, J. (1990). "La génesis de *Águila de blasón"*. Madrid: Boletín de la fundación Federico García Lorca, año IV, núm. 7-8, 83-121, diciembre.

— (1992) "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931" en Dru Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939.* Madrid: Fundación Federico García Lorca, 345-360.

SIGUAN, M. (2003). "Ibsen en España", Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro Español*, Tomo II, Madrid, Gredos, 2155- 2178.

SHAKESPEARE, W. (2003). *Obras completas. Tragedias.* Tomos 1 y 2. Luis Astrana Marín (ed.), Madrid: Aguilar.

SMITHER, W. J. (1986). *El mundo gallego de Valle-Inclán. Estudio de la toponimia e indicaciones localizantes en las obras gallegas,* A Coruña: Edicións do Castro.

SPERATTI-PIÑEIRO, E. S. (1974). *El ocultismo en Valle-Inclán.* London: Tamesis books limited,

— (1988). “Los brujos de Valle-Inclán”. En *Ramón del Valle-Inclán,* Ricardo Doménech (ed.). Madrid: Taurus, 118-154).

SUÁREZ DÍEZ, J. M. (2009), “Simbolismo y folklore en El Embrujado de Valle-Inclán: el paraíso perdido”, Revista *Verba Hispánica*, núm. 17, 99-110.

TORRES NEBRERA, G. (2002). *Las Comedias Bárbaras de Valle-Inclán. Guía de lectura*, Madrid: Ediciones de la Torre,.

TORRES, R. (2011), "Falstaff es más que Shakespeare; es la vida misma", *El país,* 18 de marzo.

TROUILLHET MANSO, J. (2003) “El Teatro de lo siniestro de Valle-Inclán”, *El pasajero.* En línea: http://www.elpasajero.com/trouillhet.html (Consulta: 15/09/2015)

— (2004). “Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento”, *El pasajero*. En línea: *http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html* (Consulta: 15/09/2015).

— (2007a). “El culto al héroe: Don Juan Manuel, nuevo “rey Lear de la aldea”, *El pasajero*. En línea: *http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet.html* (Consulta: 15/09/2015).

— (2007b). “Valle-Inclán frente a Shakespeare, Una mirada del teatro de Valle-Inclán a través de Shakespeare”. Vilanova de Arousa (Pontevedra): *Revista Cuadrante,* núm. 15, 42-51, decembro.

— (2008) "El teatro fantástico del comienzos del siglo XX: El caso de Valle-Inclán", *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*.

— (2009). "Historias de brujas, doncellas y endemoniados: Valle-Inclán frente a lo fantástico, de la narrativa al teatro", *El pasajero*. En línea: *http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html* (Consulta: 15/09/2015).

UMPIERRE, G. (1971). *Divinas Palabras. Alusión y alegoría.* Carolina: Chapel Hill, University of North Carolina, *Estudios de Hispanófila*.

UNAMUNO, M. (27 de enero de 1936). *Ahora,* en Hormigón (ed.) (2006), Volumen I, 177.

URRECHA, F, (1907), "Crónicas menudas", Barcelona, *El Diluvio,* 7 de marzo, 12- 14.

VALLE-INCLÁN, R. Mª, (1907). *Águila de Blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas. La escribió don Ramón del Valle-Inclán.* Barcelona: F. Granada y Cª Editores.

— (1924) "Autocrítica". *España* (Madrid. 1915), n.º 412, 6, 8 de marzo.

— (1944) *Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán,* tomos I y I. Madrid: Talleres Ribadeneyra.

— (2002). *Obra completa.* Tomos I y II. Madrid: Espasa.

VALLE-INCLÁN, J. y J. (eds.) (1995). *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán,* Valencia: Pre-Textos, (2ª ed.).

VARELA ÁLVAREZ, V (2009). "El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana", *Stichomythia,* 89- 107.

VARELA JÁCOME, B (1965), "Teoría del esperpento". Santiago de Compostela (A Coruña): *Cuadernos de Estudios Gallegos,* tomo XXI, fascículo 65, 326-345

— (28 de junio de 1986). "El mundo dramático de *Divinas Palabras".* Santiago de Compostela: *El Correo Gallego*.

VARGAS LLOSA, M. (2004). *La tentación de lo imposible.* Madrid: Alfaguara.

VIANA, V. y VIANA, C. (2007). "Valle-Inclán en el festival de Edimburgo". Vilanova de Arousa (Pontevedra): *Revista Cuadrante* nº 8, 48- 56.

VILLANUEVA, D. (1993). "Valle-Inclán y James Joyce", Encuentros de la Asociación Española James Joyce. A Coruña,

— (2003). “O modernismo literario de Valle-Inclán”. Vilanova de Arousa (Pontevedra): *Revista Cuadrante*, núm. 6, xaneiro,

VILLATE RODRÍGUEZ, C. (2010) *Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel.* Universidad Javeriana. Bogotá. En línea:

http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/6395/1/tesis42.pdf (Consulta: 15/09/2015).

VV. AA, (1987). *Leer a Valle-Inclán en 1986, Hispanística* XX,4, Centre d´études et de recherches hispaniques du XX siécle. Dijon: Université de Dijon.

WENTZLAFF-EGGEBERT, H. (1989), “Las *Comedias bárbaras* y el expresionismo dramático alemán”. En *Quimera, cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, Hormigón (ed.), tomo I, pp. 179-188. (Reed. John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*…, 251-267).

— (1992) “Las *Comedias bárbaras* y el expresionismo dramático alemán”. En *Suma valleinclaniana*, J. P. Gabriele (ed.). Barcelona: Anthropos, 251-267.

ZAHAREAS, A.N. (1968) (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*. *An appraisal of his Life and Works,* New York: Las Américas Publishing Company.

Anexo I.

Recortes de prensa sobre las representaciones teatrales (1907- 1936)

1. "El teatro en pronvincias. Barcelona", *El País*, 4-III-1907, 3.
2. M.R.C. (1907), "Teatro Eldorado. *Águila de blasón,* comedia dramática, en cuatro actos y un epílogo, de don Ramón María del Valle-Inclán", *La Vanguardia*, Domingo 3 de marzo, p. 10.
3. M y G, (1907) "Teatres", *La Ilustración Catalana,* 1907, Any V, p. 157.
4. *El liberal*, 27-II-1913, p. 3
5. *El liberal*, 1-III-1913, p. 3
6. Floridor (1931), "Informaciones y noticias teatrales. En Madrid"*ABC*, 12 de noviembre, 45
7. *Blanco y Negro*, 15-XI-1931, p. 37.
8. "Don Ramón del Valle-Inclán lee su tragicomedia *Divinas palabras*", *El Sol*, 25-III-1933, p. 4.
9. A.C. (1933), "Informaciones y noticias teatrales. En Madrid"*ABC*, 17 de noviembre, 41.
10. Fernández Alamagro, M. (1933) "Estreno de la tragicomedia en tres jornadas de D. Ramón María del Valle-Inclán, *Divinas palabras*", *El Sol*, 17 de noviembre (últ pág).
11. Muñiz, Alfredo, "Estreno de *Divinas palabras*" de don Ramón del Valle-Inclán, por la Compañía Xirgu-Borrás, *Heraldo de Madrid*, 17 de noviembre, 4.
12. Chabás, Juan (1933), "Se estrena en El español *Divinas palabras* de Valle-Inclán, *Luz*, 17 de noviembre, 6.
13. MORALES, Mª L. (1935) "Presentación de la Compañía de Margarita Xirgu, con *Bodas de sangre*, de García Lorca", *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de noviembre.

1. *El País*, 4-III-1907, p. 3.

El País, 4-III-1907, p. 3.: "EL TEATRO EN PROVINCIAS". Barcelona

He aquí el reparto de la comedia de Valle Inclán en cuatro actos y un epílogo. *Águila de Blasón*, estrenada en el teatro Eldorado á beneficio de García Ortega:
D. Juan Manuel Montenegro, Sr. García Ortega, —Sabelita. Sra. Nestosa, —Micalea la Roja. Sra. Alvelá — Dª María, Sra. Sánchez. —La ciega, Sra. Blanca — Liberata la Blanca, —Rosita María, Sra. Illescas. —La Manchada, Sra. Soriano. — Rosalba, Sra. Pardo —D. Galán, Sr. López Alonso.— Pedro Rey, Sr. Comes— D. Manuelito, señor Campos.—Escribano. Sr. Gimbernatlo. —El Capitán, Sr. Ariño. —El alguacil, Sr. Olona. —Enmascarado, Sr. Román. — Bieito, Sr, Montenegro. — Un ladrón, Sr. Núñez —Farruquiño, señor Montenegro. —D. Mauro, Sr. Ariño. —D. Gonzalito, Sr, Núñez. —D. Rosendo, Sr. Román. —Un aldeano, Sr. Núñez. —Una aldeana, Sra. Núñez. —Una moza, Srta. Illescas. —La acción se supone en un pueblo de la montaña de Galicia.
Hablaremos de este estreno con la atención debida á su autor.

2. *La Vanguardia*, Domingo 3-III-1907, p. 10.

ULTIMA HORA

Madrid, domingo 3, 4 madrugada.—(*Urgente*).

Comunican de Las Palmas que el príncipe de Battenberg recorrió en carruaje la población acompañado del gobernador.

—En el Casino conservador de Palma de Mallorca se obsequió con un banquete á Rubén Darío.

En el momento de los brindis se leyeron poesías y el festejado dió las gracias, dedicando un recuerdo al señor Maura.

—Dicen de Jumilla que ha ocurrido un alboroto á causa de haberse aplazado el reparto del esparto de los montes comunales.

No se sabe si casual ó intencionadamente, se prendió fuego en el matadero antiguo donde se depositaba el esparto.

Del extranjero

Dos noticias

Londres 3, 5'40 madrugada.—(Por cable.)

Las elecciones municipales han sido favorables á los conservadores, los cuales tendrán una mayoría de veinte votos sobre los progresistas.

—Según noticias de Washington, los nicaragüenses han derrotado á los hondureños, apoderándose además de la ciudad del Corpus.—*Wilson*.

TEATRO PRINCIPAL

El concierto dado anoche en el teatro Principal fué un nuevo triunfo que añadir á la larga serie de los alcanzados por el «Orfeó Català» y por su director el maestro Millet.

El programa del concierto constaba de tres partes, figurando en la primera de ellas canciones populares de los maestros Millet, Pujol, Russeu, Alfonso y Nicolau y dos del maestro Morera tituladas: «Plany» y «Mala nova» [illegible]; en la segunda el famoso motete de Bach «Jesús, joia meva» (Jean, [illegible]), y en la tercera un motete de Nicolau, «Caparrot», y «Els Segadors».

Todas las piezas del concierto, sin distinción, obtuvieron una ejecución magistral, cosa que no sorprenderá á nadie tratándose del «Orfeó», siendo acogidas con salvas de aplausos por el distinguido público que llenaba el teatro.

El maestro Millet fué llamado á escena por tres veces después del motete de Bach, que era la obra de más empeño del programa y que fué ejecutada con una precisión y gusto refinados.

También hubo de presentarse en el escenario, ante los reiterados y estruendosos aplausos con que el público acogió «Caparrot», su autor el maestro Nicolau, que fué objeto de una verdadera ovación.

Al empezar «Los Segadors», último número del programa, el público se puso en pie y cantó [illegible] estrepitosos aplausos, que se repitieron al final.

TEATRO ELDORADO

Aguila de blasón, comedia dramática, en cuatro actos y un epílogo, de don Ramón del Valle Inclán.

Mal supondrá quien crea que el señor del Valle Inclán ha debido esforzarse mucho en llevar al teatro una de sus principales creaciones como novelista: el tipo de don Juan Manuel, hidalgo generoso y desalmadado, que en su libertad [illegible] el patriarcado, y por tránsitos angustiosos pasa, firme como un roble que se mantiene altivo aún en los días de tempestad más recia, se nos aparece en las tablas con la misma perversa naturalidad y tan de cuerpo entero y tan netamente español como cuando grabamos conocimiento con él en el libro del autor.

Y los episodios con que éste nos le presenta ahora, en la escena, son los que anteriormente nos diera á conocer en forma novelesca, pero con tal delicadeza conservados en cada acto, que los cuatro primeros son verdaderas joyas literarias, por el primor del diálogo, por el ambiente de resignada tristeza y de superstición que en ellos reina y por la pintura de algunas figuras, la de Don Galán, por ejemplo, de castizo abolengo, como que procede del antiguo teatro español, siendo de aquellos criados que viven agarrados á su señor para entretenerle con agudezas y ocurrencias, y á los cuales se toleran picardías y verdades, con tal de que los den cuando el dueño está de humor para ello.

Las escenas que ante el espectador van desarrollándose, no tienden á cautivarle con violencias ni forzados contrastes, y es que el autor de la [illegible] prestaba á las mil maravillas, mas el autor engarzó con suavidad los episodios, y aun los dejó bordados al mal logro mayor [illegible], y nunca se acerca hasta el público para hacerle sentir emoción y arrancarle un aplauso, por fascinación de momento. Artista ante todo, orífice de la forma, la cual cincela en decires que son un deleite por su sencillez, su elegancia y su frescura, hay quien les da culto del Arismo, y solo pinta, poniendo ante los ojos lo que evoca sin forzar la plasticidad.

Lo principal en su comedia no son las figuras, ni la acción que se desenvuelve: es todo el cuadro; es del conjunto de donde nace la belleza que uno admira sin saber á veces á punto fijo en qué estriba.

No quiere esto decir que no encierre interés el fondo de la obra, por el contrario, ni que los personajes no aparezcan con suficiente vida; lo que hay es que nada toma un relieve demasiado saliente del marco de la escena.

Y como esto es á lo que está acostumbrado el público, como que muchos autores, en vez de cultivarle el sentimiento estético, lo que hacen es ir le anulándoselo aún en el que lo posee, produciéndose teatro es como la no salida del Valle-Inclán no pueden, en manera alguna, saborearlas con la fruición que la harían de estar [illegible] preparado para gozar de lo exquisito.

Esta nulidad, que es el predominante, se desvirtúa al llegar al final del epílogo, precisamente por querer el autor alcanzar un efecto teatral, que se destaca de lo anterior y rompe la armonía de concepción que hasta entonces imperaba.

La ejecución muy digna de aplauso, recibiéndolos el señor García y Ortega, de quien era el beneficio, al presentarse en escena.

También los hubo para el autor en los primeros actos, mas no quiso salir hasta el último, y en éste fué cuando se guardó absoluta reserva.

M. R. C.

La semana en la Bolsa

Durante la semana que termina se ha mantenido de nuevo nuestra plaza bajo buena impresión, pues ya empezó con un movimiento de firmeza en la Renta Interior, lo que, unido á que la doble en la liquidación de fin de mes no fué excesiva, ha dado margen á que mejorase el aspecto de todos los cierres. Tanto en lo que respecta á la mayor animación con que se ha operado como al curso de las cotizaciones.

La comparación de cierres puede considerarse, por lo tanto, bastante satisfactoria, pues si bien el avance que acusan tanto el 4 por 100 Interior como los locales no es importante, debe tenerse en cuenta que á las elevadas cotizaciones que han alcanzado determinados valores, resultaría quizá contraproducente el que se registrasen bruscos movimientos de alza, siendo en su consecuencia preferible la lenta pero persistente corriente de mejoras.

Madrid dió la nota de firmeza desde principio de semana, y en esta tendencia se ha mantenido con pequeñas oscilaciones hasta el cierre de ayer, quedando allí el 4 por 100 Interior á 83'57 fin mes, el Amortizable á 101'15, y las acciones del Banco de España y Arrendataria de Tabacos á 437'00 y 395'00 respectivamente.

París señaló en los primeros días un cariz algo dudoso en la cotización de valores españoles, pero después ha mejorado de aspecto acentuando alguna nota alcista; así es que á pesar de ligero descenso que señalaba ayer quedan todos los valores sobre los tipos alcanzados en la semana anterior, pues cerró el 4 por 100 Interior á 77'30, los Nortes á 286'00, y Alicantes á 440'00.

La Renta francesa queda á 96'20 y la Renta rusa á 23'85.

En nuestra plaza abrió ayer el 4 por 100 Interior en la sesión de Bolsa á 83'60, dando su juego entre 83'60 y 83'60, para quedar á 83'62, cotizándose el Amortizable serie A á 101'60 y series B y C á 101'25.

Los Nortes dieron su juego de apertura á 67'20 y oscilan durante la sesión entre 67'20 y 67, para quedar á 67'00, y los Alicantes empezaron á cotizarse á 102'25, dando escaso juego entre 102'20 y 102'25, y se cierra á 102'25.

Las Orenses se cotizaron entre 23'80 y 23'85, para quedar á 23'75, y Coloniales á 72'50. Las acciones de la Catalana de Crédito abren á 21, y llegan á cotizarse hasta 21'75, cerrando á 21'50.

Durante la sesión del Casino Mercantil se operó con bastante firmeza, particularmente en los cierres de valores ferroviarios, dando el cierre el siguiente resultado comparativo semanal:

	23 febrero	2 marzo	Diferencias	
4 por 100 Interior	83'32	83'62	alza	0'30
5 por 100 Amort.	00'00	00'00		0'00
Nortes	66'90	67'20	alza	0'30
Alicantes	102'10	102'25	»	0'15
Orenses	23'40	23'75	»	0'35
Coloniales	72'00	72'50	»	0'50

En Madrid cerró ayer el cambio de francos á 8'65 y el de libras á 27'36, quedando éstos en nuestra plaza á 8'60 y 27'36.

ALGODONES

Nota facilitada por el Centro Algodonero de Barcelona

Telegramas oficiales de hoy

LIVERPOOL	Cierre ayer	Apertura	12h.45m	Cierre
Disponible	6'24 d.	0'00 d.	6'19 d.	0'00 d.
Futuros				
Marzo-abril	5'76 »	5'72 »	0'00 »	5'76 »
Mayo-junio	5'73 »	5'69 »	0'00 »	5'73 »
Julio-agosto	5'71 »	5'67 »	0'00 »	5'71 »
Octbre.-novbre.	5'65 »	5'55 »	0'00 »	5'62 »
Dicbre.-enero	5'62 »	5'59 »	0'00 »	5'62 »

ALEJANDRÍA	Apertura ayer		Apertura de hoy	
Futuros				
Marzo	22 1/2	T	23 21/32	T
Mayo	23 7/32	T	23 7/13	T
			Firme.	

NUEVA YORK	Cierre anteayer	Cierre ayer	Apertura	2.º telegrama
Disponible	11'25 c.	11'25 c.	0'00 c.	0'00 e.
Futuros				
Marzo	9'82 »	9'82 »	0'00 »	0'00 »
Mayo	9'77 »	9'78 »	0'00 »	0'00 »
Julio	9'84 »	9'88 »	0'00 »	0'00 »
Agosto	9'87 »	9'89 »	0'00 »	0'00 »
Octubre	10'19 »	10'10 »	00'00 »	0'00 »
Enero	10'05 »	10'03 »	00'00 »	0'00 »

Mercado muy sostenido. Sostdo.

NUEVA ORLEANS	Cierre anteayer	Cierre ayer	Apertura
Disponible	10 5/8 c.	10 5/8 c.	0'00 c.
Futuros			
Marzo	10'40 »	10'37 »	00'00 »
Mayo	10'51 »	10'38 »	00'00 »
Julio	10'60 »	10'64 »	00'00 »
Agosto	10'59 »	10'53 »	00'00 »
Octubre	10'37 »	10'35 »	00'00 »

Mercado sostdo. Sostdo.

Ventas en Liverpool: 6 000 balas contra 22,000 en el año anterior.

Arribos en los puertos de los Estados Unidos: 25,000 balas en un día contra 20,000 en el año pasado.

Barcelona 2 de marzo de 1907.

Mercados nacionales

Barcelona 2 de marzo

Precio de las reses sacrificadas en el matadero general de Barcelona durante el día de hoy:

		Pesetas
Buey	el kilog.	1'60 á 1'65
Vaca	»	1'70 á 1'75
Ternera	»	1'80 á 1'85
Carnero	»	1'85 á 1'90
Oveja	»	1'75 á 1'80
Macho cabrío	»	1'40 á 1'45
Cabra	»	1'30 á 1'35
Cabrito	»	2'50 á 2'60
Cordero	»	2'40 á 2'55
Cerdos mallorquines	»	2'04 á 0'00
Idem blancos	»	1'96 á 0'00

Número de reses sacrificadas en los mataderos públicos de Barcelona durante el día de hoy:

Bovino	Matadero general	Idem de Gracia	Idem de S. Martín	Total
Bueyes	83	0	0	83
Vacas	33	0	5	38
Terneras	349	85	39	883
Lanar y Cabrío				
Carneros	1079	105	255	1463
Ovejas	188	73	19	370
M. cabríos	3	0	0	4
Cabras	43	38	16	96
Cabritos	293	110	77	487
Corderos	637	111	156	1594
Cerdos	253	81	86	418
Total de reses	2960	755	756	[illegible]

Vigía Marítimo del Castillo de Montjuich

del día 1.º de Marzo

Observaciones Meteorológicas

Al anochecer viento al NE. recio y á ráfagas, cielo con nubes y horizontes calimosos; á las doce del día ENE. fresquito, nubes y la calima al circuito; y al ocaso: sigue el tiempo del mismo modo, mutación del N.

Distancia navegada de los buques que hoy han salido

Fuera de horizonte se hallan: los vapores, el «Atlético», para Huelva, de la señora Viuda de don Vicente Sanz Selma; el austro-húngaro «Szapary», para Valencia; el inglés «Alcázar», para Londres, de los señores Mac-Andrew y compañía; el de la misma nación «Peerés», para Cartagena; el francés «Algérie», para Buenos Aires, de los señores Ripol y compañía; queda listo para salir para d'Erin puerto, el vapor italiano «Italia», de los señores Cañadell y Villavecchia.

CASINO MERCANTIL

Bolsín día 2

Cierre 10 mañana

Interior, fin mes	83.78	.... p.
Nortes, fin mes	67.40	.... d.
Alicantes, fin mes	102.32	.... d.
Coloniales	72.50	.... d.

CAMBIOS 4 TARDE DEL DÍA 2

Cambios del Reino

Madrid y demás plazas bancarias de España 0.30

Cambios extranjeros

	Oper.	Diner.	Pap.
Londres 90 días fecha	......	27-10	......
» cheque	......	......	27.61
París cheque	......	......	9.10

Efectos públicos españoles

Deuda interior fin mes	83 60	83.625 ....
Deuda amort. 5 %, fin mes	000.00	000.00 ....
Emp. Mun. em. 1.º Julio 92	000.00	000.00 ....
» de 1868-1869-1882-1883 1884-1886-1897-1899-1907	000.00	000.00 ....
» » em. 1891 y 1906	000.00	000.00 ....
» » em. 1.º Mayo 1899	000.00	000.00 ....
» » em. 1.º Mayo 1903	102.95	103.00 ....
Emp. Diputación Provin.	000.00	000.00 ....

Acciones contado

Banco de Barcelona	55.50	00.00
España Industrial	59.00	00.00
Sociedad G. Telefónica—1 al 2000 y 4001 al 7000 amort. int. fijo 25 pts.	101.50	102.00
Comp. Peninsular Teléf.—Preferents.	101.50	102.00

Acciones fin marzo

Banco Hispano Colonial	168.60	000.00
Banco de Préstamos y Descuentos	22.75	00.00
Sociedad Catalana Gral. de Crédito	83.15	83.73
Ferro. Med. á Zam. y O. á V.	28.70	28.70
» Norte de España	67.10	67.20
Madrid, Zaragoza y Alicante	102.10	102.20

Obligaciones contado

Ferro. N. España esp. Segovia	106.00	106.25
» N. Esp.ª esp. A.ª á V. y T.ª	106.25	106.50
» Huesca á Fr.ª y otras líneas	95.15	95.25
» y M. S. Juan Ab.ª ger. Norte	79.25	79.50
» Tarrag.ª Barcel.ª y Francia	88.75	89.00
» Madrid á Zaragoza y Alicante S. A.—Valladolid á Ariza	107.25	107.50
» Madrid á Zaragoza y Alicante Serie B. núms. 1 al 150000	104.15	104.35
» Madrid á Zaragoza y Alicante Serie C. núms. 1 al 150000	97.75	98.25
» Madrid Barcel.ª directos	00.00	00.00
» » » Reus á Roda	88.00	88.25
» Orán Alm. Val.ª no adherid.	00.00	00.00
» Alm.ª Val.ª y Tarr. adher.	77.95	77.80
» Med. á Z. y O. á V. em. 60-82	66.25	66.50
» Med. á Z. y O. á V. prioridad	00.00	00.00
» M. Các. á Portug. y O. Esp.ª	104.50	105.00
» » 2.ª serie 1 al 4000	104.50	105.00
Compañía General de Tranvías	97.25	97.75
Comp.ª Barcelonesa Electricidad	105.00	105.50
Canal de Urgel	73.00	73.50
Compañía Gen. Tabacos Filipinas	100.50	101.00
Sociedad general azucarera de España núms. 1 al 139330	101.50	102.00
Fábrica Cervezas «La Bohemia»	100.75	101.00

ÚLTIMOS CAMBIOS

Casino Mercantil

Bolsín día 2

Cierre 18, (6 tarde)

Interior, fin mes	83.62	.... d.
Nortes, fin mes	67.20	.... p.
Alicantes, fin mes	102.25	.... d.
Orenses, fin mes	23.75	.... d.
Catalana de Crédito	21.50	.... d.

Cambios de París, día 2 16'10, (3'38 t.)

Tres por ciento francés	95.20
Cuatro por ciento interior	77.20
Cuatro por ciento exterior	95.80
Norte de España, Acciones	293.00
Alicantes, acciones	440.00
Renta Rusa 4 por 100	68.30

Cambios de Madrid, 2 17'30, (5'30 t.)

Cuatro por ciento interior, contado	83.42
Cuatro por 100 interior, fin mes	83.57
Cinco por ciento amortizable	101.15
Acciones del Banco de España	c-c. 437.00
Compañía Arrendataria de Tabacos	395.00
Francos	8.65
Libras	27.36

Valladolid 2 febrero

Cierra al Cuatro por ciento interior 83.55

Cotización de la plata

Plata fina... de 128'50 á 129'50 pesetas kilo.

Premio del oro en nuestra plaza

según nota de la casa J. Marsans Rof é hijos

Día 2 (Precios de compra)

Alfonso	8.65 por 100
Isabel	11'55 » »
Onzas y medias onzas	8'63 » »
Cuartos de onza	8'05 » »
Octavos y 1/16 de onza	8'00 » »
Francos	8 60 » »
Libras	27'38 por lb.

NONELL, ROVIRA Y MATAS
Valores y Cupones
Rambla del Centro, 16, y Unión, 2
Negociamos los cupones Interior 4 por 100 vencimiento 1.º Abril próximo.

TUSQUETS Y C.ª S. EN C.
BANCA, BOLSA, VALORES Y CUPONES
Rambla del Centro, 8
Negociamos los cupones Deuda Interior vencimiento 1.º Abril 1907.

J. Marsans Rof é hijos
Valores, Cupones, Giros, Cambio de monedas
Rambla de Canaletas, 2, Barcelona.
Negociamos el cupón Deuda Interior 4 % vencimiento 1.º Abril próximo.

Espectáculos

Teatre Principal

Espectacles andsions Graner.—Avuy á 2 [illegible] á les 5 y á 9 1/4 de la n.

LA SANTA ESPINA

Gran aconteixement teatral

Demá á las 5, **La Santa Espina**. A les 9, sessió Dimecres, 6 de mars, estrena de la visió en 3 actes y 3 quadros: **La resurrecció de Lázaro**, escrita per l'Angel Guimerá y música de l'Enrich Morera, acomodada per aquest teatre de l'obra de [illegible] de Nazareth.

Teatre Principal

Demá á les 9, segón concert de l'Orquesta Filharmónica Barcelonesa.

Teatre Principal

Dissabte, 9 de mars, concert **Julia Sicard**. Se dedicará als magatzems de música y á la companyía del teatre.

Gran Teatro del Liceo

Asociación Musical de Barcelona.—Domingo 10 de marzo, 5.º de abono. Estreno del oratorio del abate Perosi **La Risurrezione di Lazzaro**, con orquesta (120 Barceloneses. Conjunto 300 ejecutantes. Entrada á palcos 2 ptas.; 4.º piso 1'50, y 5.º piso 1 pta. A las 9.

Teatro Circo Barcelonés

Hoy domingo, 3, despedida de **Las Argentinas**. Últimas de la temporada. A las 3 y 1/2, sesión única. A las 8, sesión doble. A las 9 y 1/2, sección de **despedida**. Programa, tarde y noche, el mismo: 1.º **Las encarnadas**, tomando parte María Conesa. 2.º «Bailes españoles», por las 8 hermosas bailarinas. 3.º Bailes de la simpática **Morita**. 4.º **La Mañol**, por la hermosa Enriqueta Nicaul. 5.º **Concurso de tangos**, tomando parte las aplaudidas artistas Lola, Miriam, Espejo, Ricarte, Morita, Conesa y el eterno de baile, formando paso doble, grandes ovaciones todos los días al **Concurso de tangos**. 6.º y último número, El éxito de Barcelona, **Las Argentinas**. Argentinas, «Tangos», **Argentinas**: «Machichas», **Argentinas**, y «Canciones napolitanas», **Argentinas**. Adiós á Barcelona **Argentinas**. Tarde por sección doble, 30 céntimos entrada. Noche, 40 céntimos entrada.

Teatre Catalá (Romea)

Avuy diumenge, tarde, á las 3 y 1/2.—Nit, á las 8 y 1/2, 5.ª y 9.ª representacions de l'obra de [illegible] famosa d'en Santiago Rusiñol:

LA MARE

ab decorat d'en Vilomara. Comensarán las funcions ab l'Albi **Duette**.

Dilluns, tarde, á las 3 y 1/2, funció extraordinaria. **Duetto y Lamare**.—Nit, 1.º de los Lances Xifré, Ira y Comtesa, **Terra baixa**. Estreno del [illegible] Mme. d'Hansay, traducció de Joseph Pons y Garriga: **Tot bressant**.

Dimars, benefici de donya Carme Parreño. **La mare y Un cop de teles**.

Pera ditas funcions so despatxa en comptaduría.

Teatro Tívoli

Compañía italiana de opereta, Scognamiglio.—Hoy domingo, dos funciones. A las 3 y media y á las 9, tarde y noche, la opereta de éxito extraordinario cada día más creciente,

SUCESO: **LOS SALTIMBANQUIS**, SUCESO

Tarde y noche. **Los saltimbanquis**, el éxito del día, triunfo completo, gran entusiasmo.

Mañana lunes: **Los saltimbanquis**, éxito imponderable.

Se despacha en contaduría.

Teatro de Novedades

Representaciones extraordinarias de la compañía dramática siciliana dirigida por el artista Cav. G. Grasso.—Hoy domingo, tarde, á las 3 y 1/2 el drama en 3 actos, de Sudermann: **Piedra tra Pietre**.—Noche, á las 9, tragedia: la tragedia, personal en 3 actos, de G. D'Annunzio: **La figlia di Jorio**.

Lunes: **Zolfara** y la parodia de **Zolfora**.

Miércoles, beneficio de Mimi Aguglia Ferrau. **Malia** y el monólogo: **Mariarro**.

Eldorado (teatro de Cataluña)

Hoy domingo, tarde, á las tres y media.—Noche, á las nueve, 2.ª y 3.ª de la nueva comedia dramática en cuatro actos y un **Aguila de blasón**, con asistencia de su autor Ramón del Valle Inclán.

Mañana lunes: **Aguila de blasón**.

Se despacha en contaduría.

Próximamente, estreno de **Militarette**.

Teatro Granvía

Gran compañía de zarzuela dirigida por Pepe Angeles. Hoy domingo, dos grandes funciones. Tarde, á las 3 y 1/4 y noche, á las 8 y 3/4. **Los marinos**, **El pobre Valbuena**, **La fragua de Vulcano** y **Ruido de campanas**.

Mañana lunes, debut de la notable primera tiple

AMALIA BARÓ

Viernes próximo, estreno de **La pesadilla**.

Teatro Circo Español

Hoy domingo, tarde, á las 3 y 1/2, programa de amor, 3 actos, 3. (**Flor de un día**) y (**Espinas de una flor**) (3.ª parte de «Flor de un día»).—Noche, 5 actos, «Moda salerosa». **Essá** (drama en 5 actos) y **Fraile por fuerza** (1 acto).

Mañana gran función.

Jueves, beneficio Juanita Tessalo. 1.º **Sirena** (1 acto). 2.º **El corneal Esteban** (drama en 3 actos). 3.º **La reja** (estreno de la comedia de los hermanos Quintero).

Próximamente: **La emperatriz Josefina ó Napoleón y su corte** (deslumbrante presentación escénica).

Teatro Nuevo

Hoy domingo, tarde, á las 3, sencilla. **La czarina**. A las 4, doble. **La noche de reyes** y **La cardeja rubia**. A las 6, doble. **El ratimden** y **Ruido de campanas**.—Noche, á las 9, doble. **Sangre torera** y **Ruido de campanas**. A las 11, doble. **El rasmdan** y **La gorda de rubia**.

Mañana sencilla.

El martes, beneficio y despedida del barítono señor Viale.

Miércoles, debut del reputado barítono Gregorio Cruzada, y estreno: **El clavel de sangre**.

Viernes, estreno: **El redoblante**.

Gran Teatro Condal

Hoy domingo, tarde, á las 4.—Noche, á las 9.

The World's Marvellous

ROYAL ILLUSIONIST COMPANY

Teatro Apolo

Hoy domingo, á las 3, sencilla, 10 céntimos. **El barbero de Sevilla**. A las 4, doble. **La marcha de Cádiz** y **Convenio entre magnates**. A las 6, doble. **La banda de trompetas** y **La boda del niño**.—Noche á las 9, doble. **La marcha de Cádiz** y **Convenio entre magnates**. A las 11, doble. **María Luisa** y **La boda del niño**.

Miércoles, estreno: **La eterna historia**.

Teatro Cómico

Compañía cómico-lírica dirigida por el primer actor Luis Ballesta y el maestro M. Penella. Tarde, á las 3, sección sencilla. **San Juan de Luz**. A las 4 sección doble. **La viejecita** y **Oro, plata, cobre y... nada**. A las 6, sección doble. **La cacería de toros**. **La trapera**.—Noche, á las 9, sección doble. **La gran vía amarilla** y **Oro, plata, cobre y... nada**. A las 11 sección doble. **La cacería de toros** y **Los niños llorones**. Precios económicos.

La Vanguardia, Domingo 3-III-1907, p. 10: "TEATRO ELDORADO. *Águila de blasón*, comedia dramática, en cuatro actos y un epilogo, de don Ramón del Valle Inclán".

Mal supondrá quien crea que el señor del Valle Inclán ha debido esforzarse mucho en llevar al teatro una de sus principales creaciones como novelista: el tipo de don. Juan Manuel, hidalgo generoso y donjuanesco, que en su liberalidad merma el patrimonio, y por trances angustiosos pasa firme como un roble que se mantiene altivo aun en los días de tempestad más recia, se nos aparece en las tablas con la misma perversa naturalidad y tan de cuerpo entero y tan netamente español como cuando trabamos conocimiento con él en libros del autor

Y los episodios con que éste nos le presenta ahora, en la comedia, son los que anteriormente nos diera á conocer en forma novelesca, pero con tal delicadeza encerrados en cada acto, que los cuatro primeros son verdaderas joyas literarias, por el primor del diálogo, por el ambiente de resignada tristeza y de superstición que en ellos reina y por la pintura de algunas figuras, la de don Galán, por ejemplo, de castizo abolengo, como que procede del antiguo teatro español, siendo de aquellos criados que viven agarrados a su señor para entretenerle con agudezas y bufonerías, y á los cuales se toleran pinchazos de verdad, con tal de que los den cuando el dueño está de humor para ello.

Las escenas que ante el espectador van desarrollándose, no tienden á cautivarle con violencias ni forzados contrastes, y eso que el cariz de la obra se prestaba á las mil maravillas, mas el autor engarza con suavidad los episodios, y aun los deja borrosos si así logra mayor naturalidad, y nunca se acerca hasta el público para hacerle una concesión y arrancarle un aplauso, por fascinación de momento. Artista ante todo, orífice de la forma, la cual cincela en decires que son un deleite por su sencillez, su elegancia y su frescura, huye cuanto les es dable del lirismo, y solo pinta, poniendo ante los ojos lo que evoca sin forzar la plasticidad

Lo principal en su comedia no son las figuras, ni la acción que se desenvuelve; es todo el cuadro; es del conjunto de donde nace la belleza que uno admira sin saber á veces á punto fijo en qué estriba.

No quiere esto decir que no encierre interés el fondo de la obra, por el contrario, ni que los personajes no aparezcan con suficiente vida; lo que hay es que nada toma un relieve desmesurado saliéndose del marco de la escena.

Y como esto es á lo que está acostumbrado el público; como que muchos autores, en vez de cultivarle el sentimiento estético, lo que hacen es irle anulándoselo aún en el que lo posee, producciones teatrales como la del señor del Valle-Inclán no pueden, en manera alguna, saborearlas con la fruición que lo haría de estar lo convenientemente preparado para gozar en lo exquisito.

Este matiz, que es el predominante, se desvirtúa al llegar al final del epilogo, precisamente por querer el autor alcanzar un efecto teatral, que se desliza de lo anterior y rompe la harmonía de concepción que hasta entonces imperara.

La ejecución muy digna de aplauso, recibiéndolos el señor García y Ortega, de quien era el beneficio, al presentarse en escena.

También los hubo para el autor en los primeros actos, mas no quiso salir hasta el último, y en éste fue cuando se guardó absoluta reserva.

M. R. C

3. *La Ilustración Catalana,* 1907, Any V: 157.

REVISTES

BELLES ARTS

Afortunadament pera nosaltres, l'Enrich Serra s'ha recordat dels que no l'oblidem may, y ha enviat a la Sala Parés dos quadros seus que son un tros de la seva ànima d'artista, tant hi es manifesta aquella brillanta personalitat que li ha valgut dins y fòra de la terra, una ferma y envejable anomenada.

Los temes ja l'acusan aquesta personalitat, donchs, son aquelles visions tan seves, que tantes voltes l'han corprès en plena campanya romana, aquelles famoses llacunes pontines y aquella històrica via dels sepulcres; a quines visions no s'ha descuydat de ferhi aparèxer com a fons l'espléndida illuminació dels celatges romans. Tot axò sobressurt mercès a una factura exquisida, cuydadosa, avellutada, que dona calitat als accidents, banyantlos de bella veritat; los arbres ostentan sos verts lluminosos y'ls ayguamolls ahont sura la molsa y les plantes aquàtiques los reflexan agrahits omplint d'ambient poètich l'espay. En l'altre'l to venerable de les seculars despulles monumentals, se destaca per clar demunt del fons roig del capvespre; la pluja ha omplert de sots la vella calsada romana y'ns porta a la terra trossos de cel rogent. Es un dia que mor embellint una volta més ab ses besades les pedres au gustes que tants de grans fets han presenciat.

Se tracta de dues pintures serioses, nobles, poètiques y reals: dues noves obres qu'afermaràn encara més la reputació de llur autor. Molt de temps feya que l'Enrich Serra no havia pogut enviarnos fruyts de la seva enlayrada inspiració; per axò saludem ara ab entusiasme'l fet de que haja ofert als aficionats de sa patria l'ocasió d'alternar ab los principals magnats y centres artístichs del extranger.

Lo vell mestre olotí en Joseph Berga'ns ha anticipat la primavera ab sa remesa de notes montanyenques; los fruyters florits que tenen per fons los nevats cims de les montanyes y per catifa'ls prats y'ls camps de fajol, ens encisan com dèu anys enrera, per qu'en Berga sab triar lo tema de sos estudis y sab traduhirlos ab dolsa y poètica ingenuitat. Mercès també pel seu recort.

L'Antoni Badrines ha pintat ab factura puntillista, a la manera d'en Guinea ò d'en Regoyos, un apiech d'estudis del natural, fent aplicació del procediment a la cera. Hi hà alguns quadrets molt ben sentits y altres en quins s'hi nota cert efectisme.

D'en Tomàs Sans, es una bona colecció de fulles d'àlbum al llapis y a la aquarela, de factura senzilla y bon efecte de llums y de perspectiva.

També son generalment celebrats los dibuxos al carbó ab quins en Fèlix Urgellés, fa gala de son domini en son difícil gènero. La majoria tenen tal intensitat d'expressió que no'ns fan pas anyorar lo color.

A casa l'Esteve, Figueres y Successors de Hoyos, en Brull hi hà instalat una interessanta exposició de quadros seus que's fan admirar tot seguit per la simpatia ab que atrauen les mirades del públich. D'aquells tipos, barreja d'ideal y de naturalisme, que tantes voltes li havem celebrat, en Brull ne fa una especialitat seva ben personal.

També en Francisco Sardà hi ha tingut uns retrats y un paysatge que's recomanan per lo ajustat del dibuix y la frescor del colorit, manifestant clarament lo grau d'avens que's *nota en la seva carrera, en la que li esperan* sens dubte grans èxits si persisteix en estudiar com fins ara'l natural en la seva espléndida senzillesa.—B.

PARTIT DE FUTBOL, CELEBRAT EL DIUMENGE

PARTIT DECISIU DEL CAMPIONAT ENTRE'L CLUB BARCELONA Y EL X
(Fot. de Pere Romeu.)

TEATRES

La Quaresma es època de concerts. Per axò no es d'estranyar que les estrenes d'aquesta setmana hagin estat poques. Total, dues: «Aguila de blasón», del senyor Valle-Inclàn, al Eldorado; y «Tot bressant», de *Mme. Haussy* (traducció d'en Joseph Maria Folch y Torres) a Romea. Llevat d'axò, no hi hà hagut altra cosa sinó la reproducció al Principal de «La resurrecció de Llàtzer», treta del «Jesús» d'en Guimerà y'l mestre Morera.

«Aguila de blason» no es l'obra d'un autor dramàtich, sinó la d'un literat que, havent rebut una pila d'influencies externes, ha sapigut adaptàrseles fins a ferse una personal manera de sentir. El protagonista de la obra es un personatge que té quelcom de llegendari, y lo més curiós del cas es que, ab tot y ser la seva una figura clàssicament castellana, té ayres de família ab una pila d'altres figures nades entre les boyres del Nort... Sembla un *Tenorio* emparentat ab certs hèroes de Schiller, de Shakespeare y fins dels autors moderns de la Noruega... Però, no us creguèu que'l seu sensualisme de *Tenorio* vagi acompanyat d'un esperit d'aventures. Ell *estima* — se passa la vida estimant — però a la vegada es casat y, ab tot y no viure ab la muller, sent per ella un pregon respecte... Es complexe axò, però es axís... Figurèuvos un Tenorio que tingués quelcom de don Quixot y's vegés obligat per les circunstancies a viure encadenat a la casa payral, prompte a la defensa dels seus bens, contra'ls que conspira una tirallonga de fills perdularis; tan perdularis, que, no visquent ab ell, arriban un dia a atracarli la vivenda com una colla de bandolers. Y vèusaquí per hont ens surt en Pereda... També'l té en Pereda un cas semblant en una de les seves obres, sinó que'l gran novelista, més prudent que'l senyor Valle-Inclàn, fa que siguin uns nebots els que atacan la casa d'un oncle y no'ls fills que *ataquin* la del pare.

No ho es gens de prudent l'autor de «Aguila de blasón». Per axò se'l veu escriure sense un plan meditat que dongui hilació als successos, y per axò l'obra resulta un seguit d'episodis mal embastats, que's succehexen sense més lògica que la del per que si...

Y axò fa que «Aguila de blasón», malgrat el seu llenguatge castís y correcte y malgrat la poesia aspra y forta d'alguns fragments, dexi una impressió de cosa mal feta; — absolutament mal feta.

«Aguila de blasón» es el fruyt d'un temperament, jaxò sí! però d'un temperament rebech en absolut a la disciplina que cal a tot autor pera fer obra durable. Es com el quadro d'un artista de grans condicions que s'hagués *descuydat* d'apendre de dibuix. D'aquí un cert encant que té, semblant al de les taules dels primitius.

L'estrena a Romea de «Tot bressant» va ser acullida ab simpatia pel públich que va presenciarla. Simpatia: vèusaquí'l sentiment qu'inspira l'obreta. Tota ella es una cosa simpàtica, qu'esplaya l'esperit ab el mateix esplay qu'ofereix una estona de conversa ab una persona de sentiments pulcres y delicats. El tema de que's serveix l'autora es la gelosía d'una casadeta; el nus de l'acció es una brometa que li fa'l marit, fentse sospendre una carta; la solució es una abrassada final y un petó cambiat sobre'l bressol del fillet... Tot axò es tendre, es suau, es alegroy. Y la Jarque y en Barbosa ho interpretan ab tendresa, ab suavitat y ab alegria.

De «La Resurrecció de Llàtzer», no'n podem parlar per manca de temps. Guardèmla pera la setmana entrant.— M. y G.

MUSICAL

Los concerts del Teatre Principal han anat essent cada dia més concorreguts. L'èxit ab que debutà l'Orquesta Filarmònica Barcelonesa ha fet que la gent fixés l'atenció envers aquella casa.

© Biblioteca Nacional de España

M y G, (1907) “Teatres”, *La Ilustración Catalana,* 1907, Any V: 157.

TEATRES

La Quaresma es època de concerts. Per axo no es d'estranyar que les estrenes d'aquesta setmana hagin estat poques. Total, dues: «Águila de blasón», del senyor Valle-Inclán, al Eldorado; y «Tot bressant», de Mme. Haussy (traducció d'en Joseph María Folch y Torres) a Romea. Llevat d'axo, no hi há hagut altra cosa sinó la reproducció al Principal de «La resurrecció de Llátzer», treta del «Jesús» d'en Quimera y'l mestre Morera.

«Águila de blasón» no es l'obra d'un autor dramátich, sino la d'un literat que, havent rebut una pila d'influencies externes, ha sapigut adaptárseles a ferse una personal manera de sentir. El protagonista de la obra es un personatge que té quelcom de llegendari, y lo mes curios del cas es que, ab tot y ser la seva una figura clássicament castellana, té ayres' de familia ab una pila d'altres figures nades entre les boyres del Nort... Sembla un *Tenorio* emparentat ab certs héroes de Schiller, de Shakespeare y fins deis autors raoderns de la Noruega... Pero, no us creguéu que'l seu sensualisme de Tenorio vagi acompanyat d'un esperit d'aventures. Ell estima — se passa la vida estimant — pero a la vegada es casat y, ab tot y no viure ab la muller, sent per ella un pregón respecte... Es complexe axó, pero es axis... Figuréuvos un Tenorio que tingues quelcom de don Quixot y's vegés obligat per les circunstancies a viure encadenat a la casa payral, prompte a la defensa deis seus bens, contra'ls que conspira una tirallonga de filis perdularis; tan perdularis, que, no visquent ab ell, arriban un día a atracarli la vivenda com una colla de bandolers. Y véusaquí per hont ens surt en Pereda... També'l té en Pereda un cas semblant en una de les seves obres, sino que'l gran novelista, mes prudent que'l senyor Valle Inclán, fa que siguin uns nebots els que atacan la casa d'un onde y no'ls ñlls que ataquin la del pare.

No ho es gens de prudent l'autor de «Águila de blasón». Per axó se'l veu escriure sense un plan meditat que dongui hilació ais successos, y per axó l'obra resulta un seguit d'episodis mal embastáis, que's succehexen sense mes Ilógica que la del per que sí... Y axó fa que «Águila de blasón», malgrat el seu U enguatge castís y corréete y malgrat la poesía aspra y forta d'alguns fragmenis, dexi una impressió de cosa mal feta; — absolutament mal feta.

«Águila de blasón» es el fruyt d'un temperament, ¡axó sí! pero d'un temperament rebech en absolut a la disciplina que cal a tot autor pera fer obra durable. Es com el quadro d'un artista de grans condicions que s'hagués descuydat d'apendre de dibuix. D'aquí un cert encant que té, semblant al de les taules deis primitius.

L'estrena a Romea de «Tot bressant» va ser acuUida ab simpatía peí públich que va presenciarla. Simpatía: véusaquí'l sentiment qu'inspira l'obreta. Tota ella es una cosa simpática, qu'esplaya l'esperit ab el mateix esplay qu'ofereix una estona de conversa ab una persona de sentiments pulcres y delicats. El tema de que's serveix Tautora es la gelosía d'una casadeta; el ñus de l'acció es una brometa que li fa'l marit, fentse sospendre una carta; la solució es una abrassada final y un petó cambial sobre'l bressol del fillet... Tot axó es tendré, es suau, es alegroy. Y la Jarque y en Barbosa ho interpretan ab lendresa, ab suavitat y ab alegría.

De «La Resurrecció de Llátzer», no'n podem parlar per manca de temps. Guardémla pera la setmana enlrant.— M. y G.

4. *El liberal*, 27-02-1913, p. 3

EL LIBERAL

EL MAESTRO BRETON.—ESCENA DEL SEGUNDO ACTO DE SU OPERA «TABARÉ», ESTRENADA ANOCHE CON GRAN EXITO EN EL TEATRO REAL (Fotografía de Alfonso).

TEATRO REAL

"TABARÉ,,

"La tribulación de Ben-al-Ker,,

VALLE-INCLAN EN EL ATENEO

EL TRATADO FRANCO-ESPAÑOL

(POR TELÉGRAFO)

Un dictamen

LOS SACERDOTES MURCIANOS

(POR TELÉGRAFO)

EL SERVICIO MILITAR

LA CALLE DE JOAQUIN COSTA

DE MELILLA

LO DEL ESPAÑOL

DE ZARAGOZA

PARA EL GOBERNADOR

EL TORERO RECAJO

El liberal, 27-02-1913, p. 3

VALLE-INCLÁN EN EL ATENEO.

Con una concurrencia tan numerosa como el día anterior, y entre una igual expectación, todavía más intensa, continuó ayer D. Ramón del Valle Inclán la lectura de su drama «El embrujado».

Durante ella, algunas toses involuntarias hicieron que el lector se parase en firme y anunciase el propósito de no continuar hasta que se aliviaran los accesos.

Esto produjo algunas protestas; pero 1a lectura terminó en paz y el insigne escritor fué cordialmente aplaudido.

Entonces, el Sr. Pérez Díaz, como individuo de la Junta directiva, salvó la neutralidad del Ateneo, y el Sr. Valle-Inclán manifestó que no había ido allí para que el docto Centro refrendase sus opiniones.

Con este motivo se suscitó un ruidoso incidente.

Las señoras se apresuraron á abandonar el local, y hubo voces v disputas en los pasillos.

Protestantes y admiradores salieron en manifestación detrás del Sr. Valle-Inclán, que en la plaza de Santa Ana tomó un coche y se retiró á su domicilio.

5. *El liberal*, 1-03-1913, p. 3

EL LIBERAL

"JULIA FONS EN EL ACTO SEGUNDO DE «LA TIRANA», OBRA DE MARTÍNEZ SIERRA Y EL MAESTRO LLEÓ, ESTRENADA ANOCHE

ESLAVA

«La Tirana»

PARA ELLAS

RECUERDOS

Salomé Núñez y Topete.

CRIMEN DE UNA LOCA

LO DE "EL EMBRUJADO"

Valle-Inclán.

LA LOTERÍA

COMITÉ DE HIGIENE POPULAR

DÉCIMO CONCURSO

FIESTA INTERNACIONAL DE ESGRIMA

MADAME CATULLE-MENDES

CUENTOS AJENOS

LA SENTENCIA

LA CATÁSTROFE DEL MUSEL

INCORPORACIÓN DE RECLUTAS

© Biblioteca Nacional de España

El liberal, 1-03-1913, p. 3

"LO DE *EL EMBRUJADO*"
Sr. Director de *El Liberal.*

Mi querido amigo: Ruégole que publique estas líneas que rectifican y esclarecen en absoluto lo afirmado en *El liberal* por la señorita Moreno.

Esta señorita dice:

«Resulta que el insigne comediógrafo me ofreció una obra, puesto que dice que en esta casa se desconoce la augusta autoridad literaria de D. Benito Pérez Galdós, ¿por qué no le ofreció entonces, ó después, su obra y vino á ofrecérmela á mí?»

No le ofrecí entonces la obra á D. Benito Pérez Galdós, y sí á la señorita Moreno, porque en la techa de mi carta, 4 de Julio, nadie sabía que D. Benito Pérez Galdós hubiera de ser director artístico del teatro Español.

Cuando se supo escribí á D. Benito, y las cartas, mediadas entre nosotros, allí están, publicadas en «La Tribuna.»

De Valle-Inclán á D. Benito:

«Querido D. Benito: Por conducto de Fuentes recibiría usted una comedia mía. Be la envío por mediación de nuestro amigo para que él se tome la molestia de leérsela. Creo que lo hará con gusto, ya que el lamentable achaque de la vista que usted padece no le permite poder conocerla directamente.

Le admira y le quiere.—Valle-Inclán.»

De Valle-Inclán á Francisco Fuentes:

«Querido Fuentes: Le envío un» comedia mía para que la haga llegar á manos de D. Benito, y en el caso se la lea» Le ruego que sea usted quien se la lea, ya que el maestro, por un achaque de la vista, no puede hacerlo.

Sabe cuánto le quiere y le admira.—Valle-Inclán.»

De D. Benito á Valle-Inclán:

«Querido Valle-Inclán: Fuentes me ha dicho que tiene en su poder la obra de usted. Perdone que no !e haya escrito antes, pero no he tenido lugar para ello. El vagar para roí es una quimera. Excuso decirle con cuánto gusto oiré su comedia. Una obra de usted es siempre un hallazgo para esta empresa.

Sabe cuánto le quiere.—B. Pérez Galdós.»

De Fuentes á Valle-Inclán:

«Querido Valle-Inclán : Di cuenta d« M carta á D. Benito, Me dijo que iba á escribirle. Supongo que va lo habrá hecho.

Inútil que le diga con cuánto gusto servirá de lector.

Su admirador y amigo Benito.—F. Fuentes.»

Telegrama de la señorita Moreno:

«Madrid, 31 Diciembre.

Valle-Inclán.—Cambados.

No puedo asegurarle estreno de su obra dentro temporada- oficial, por compromisos contraídos. Resuelva lo más conveniente para sus intereses.—Matilde.»

Y declara en *El liberal* la señorita Moreno:

«Contesté este telegrama^ de acuerdo, naturalmente, con el glorioso maestro Galdós y la empresa Madrazo.»

No niego que la respuesta fuese de acuerdo con el glorioso maestro Galdós y la empresa Madrazo; pero, sin duda, el glorioso maestro lo había dado al olvido cuando, refiriéndose á mi

entrevista del día 10 de Febrero (donde no se mostró enterado del caso) dijo á un redactor de «La Nación»:

«Valle-Inclán habló conmigo un momento, ahí, sentados los dos en una de esas banquetas que habrán ustedes visto junto á la contaduría. Me dijo que tenía, una obra para el Español, y yo le contesté que siendo cosa suya sería muy bonita y tendría yo mucho gusto en leerla; que me la enviase y que, de acuerdo con Matilde Moreno, como co-empresaria, procederíamos á su admisión. Y, esto dicho, ya no volví á tener más noticias de «El embrujado» ni de su autor. Conste, pues, que yo ni conozco todavía la obra en cuestión ni mucho menos la he tenido admitida, ni muchísimo menos—corno afirma «La Tribuna»—se ha sacado de papeles. Mal podría ser esto, cuando la obra de Valle-Inclán no ha estado jamás en esta casa.»

Y sigue diciendo la señorita Moreno: «En este asunto complicó al actor señor Fuentes, quien no podía desconocer—él que ha sido empresario—que toda obra teatral, antes de estrenada, tiene que conocerla la empresa, por si no conviniese á sus intereses, que son muy respetables también.»

Estoy perfectamente de acuerdo con la señorita Moreno; pero me permito opinar que las empresas también deben conocer las obras antes de rechazarlas. Mucho más cuando se trata de una obra mía y el director artístico es un literato de renombre que se ofrece como garantía de los intereses artísticos de los autores más que de los intereses materiales de una empresa.

La señorita Moreno desmiente una carta fantástica que dice haber facilitado yo á «La Tribuna».

«La Tribuna,», por un error muy explicable en una «interview», ha llamado carta de la señorita Moreno á la comunicación mía al Ayuntamiento. Como otros periódicos la han reproducido íntegra, entre ellos *El Liberal*, la señorita Moreno rectifica lo ya rectificado.

La afirmación de que yo ofrecí la obra á otras empresas es absolutamente falsa. Tirso Escudero me rogó que se la leyese, por si podía tener reparto en su compañía, y á ello accedí muy gustoso. Solamente el déselo de querer conocer «El embrujado» me obliga a gratitud.

La señorita Moreno aparece molesta por mi crítica del Ateneo, ¡Las mujeres son así! Yo que esperaba un eterno agradecimiento por mi benevolencia. La señorita Moreno no tiene una idea clara de sus méritos artísticos.

Por lo demás, á cualquiera harán reír las disculpas de la señorita Moreno que no tiene mi obra por compromisos anteriores, cuando ésta le fué ofrecida en carta del 4 de Julio. Réstame añadir que el rapaz de catorce años de que hablaba á la señorita Moreno en mi carta, es en la obra un «niño de seis meses».

Y ahora, por cuenta mía, unas deducciones que ciertamente no son aventuradas.

La señorita Moreno, sin otro dato que mi carta del 4 de Julio, supuso que. en «El embrujado» había un lindo y lucido papel de rapaz de catorce años.

La señorita Moreno supuso que este papel podía hacerlo, por deferencia al autor, graciosa y liberalmente, la señora doña Josefina Blanco de Valle-Inclán.

Señorita Moreno: ¿por qué no leyó usted «El embrujado»? Ese rapaz, que al planear la obra pensé que pudiera ser un rapaz de catorce años, al escribirla y concretarla lo convertí en un niño de seis meses, que ni siquiera dice papá y mamá. Por mucho que hiciera en este papel la señora Blanco de Valle-Inclán no la podía eclipsar á usted.

Valle-Inclán.

6. *ABC*, 12-IX-1931, p. 45.

TEATROS, CINEMATOGRAFOS Y CONCIERTOS EN ESPAÑA Y EN EL EXTRANJERO

Informaciones teatrales. «El embrujado». Inauguración del teatro Fígaro. Otras noticias. Informaciones musicales. Guía del espectador. Cartelera madrileña.

Informaciones y noticias Teatrales

En Madrid

Muñoz Seca: «El embrujado»

Irene López Heredia y Mariano Asquerino, comediantes que dignifican su profesión por cuanto contribuyen a enaltecer y difundir con el mayor decoro artístico un teatro de selección, pueden ufanarse de haber hecho posible ahora lo que hace unos años, por lamentable incomprensión, fué desatendido. Aludimos a *El embrujado*, cuyas primicias, en su forma escénica, hubiera conocido el público, por aquel entonces, en el teatro Español. Hoy tan honroso intento se ha logrado merced al inteligente concurso de los artistas regidores de la compañía del teatro Muñoz Seca. Bien merece su dispuesta y leal colaboración ser avalada por el aplauso.

Irene López Heredia y Mariano Asquerino han puesto al servicio de *El embrujado* su más ahincado fervor. Asistidos por la autoridad y la experiencia de Valle-Inclán, que ha dirigido con paternal solicitud los ensayos, siguieron dóciles sus certeras observaciones, atentos y cuidadosos del menor detalle. Don Ramón, con su gran viola de Magnífico de Venecia y el aire inconfundible de una figura plasmada por Andrea del Sarto, les ha guiado por la trágica fronda poblada de almas en tormento, alucinante escenario de *El embrujado*, pieza vigorosamente tallada del "retablo de la avaricia, de la lujuria y de la muerte".

Son éstas, como sabéis de lectura, sus impresionantes carátulas, signos de las tres tentaculares y atenazadoras fuerzas sobre las que obran la superstición, el maleficio, la hechicería, como lepra que corroe el espíritu transido en mortales inquietudes, oprimido por las invisibles garras de un poder brujo. Acecha en la sombra la traición y el crimen, y es la Galana, mujer que se dió a todos, la que arma el brazo de Anxelo, el rapaz embrujado por sus pérfidas artes y fatales encantos, para deshacerse del buen esposo y negociar luego como magnífica prenda en codiciosos tratos al hijo, cuya legitimidad pone en duda la maledicencia, que anda en coplas y sátiras de ciegos. Todo el acendrado cariño del padre por el desaparecido se ha refugiado en las tiernas gracias del nietecillo. El hidalgo don Pedro Bolaño, que enterró su "risa tan liberal para pobres y ricos con el hijo que le mataron", quiere vivir todo él para el amor de aquella criatura, hechura carnal de su estirpe. Mas la mala hembra pone un alto precio al rescate, y de una parte la avaricia y de otra un avivado rencor, detienen los impulsos de don Pedro, que entrega al niño. Pugna violenta, que de un modo fatal e inexorable condena finalmente, a entrambos a perder cuanto amaban: al hijo en litigio, arrastrado por el torbellino de la muerte, "flor de la tierra", que el viento se llevó. Sus voces claman sin consuelo. La tragedia se ha consumado. Fuera aullan los canes, y todo en la noche habla de misterio y de fatalidad.

Ved, pues, en estas sombrías estampas, no la Galicia arcádica, que se mira riente en el claro espejo de sus fecundantes rías, y entona alegre sus "aturuxos", que acompasa el son de la gaita, sino la Galicia que parece surgir de un lacerante cuadro de Solana, la Galicia, céltica y milenaria, enquistada en la tradición; la Galicia herrumbrosa, oxidada por los negros prejuicios y el temor a las "meigas" y a "o demo", como la Sicilia de *La figlia di Iorio*, con la que tiene tantas afinidades raciales, y allí D'Annunzio y aquí Valle-Inclán, son los que aciertan a sentirla y a interpretarla en toda su trágica belleza.

En *El embrujado* todo es expresionismo, avalorado por la auténtica forma de su musculoso lenguaje. Es admirable el diálogo, tan puro en el sonido que tintinea como el oro.

Lástima es que no se dijeran las acotaciones de la obra, que son de un valor pictórico y de una riqueza descriptiva imponderables.

Todo está presidido en este retablo por la armonía y la gracia de la composición, no sólo en su capital proceso, sino en el movimiento externo de las figuras y de sus episodios.

El público, cautivado por las bellezas que se ofrecían a su admiración, aplaudió entusiásticamente al final las tres jornadas, que siguiera sin cesar un punto en su reconcentrada atención.

No asistió Valle-Inclán al estreno por hallarse enfermo, y fué de sentir, porque la presencia del autor hubiera acrecentado tan cálidas demostraciones.

La comedia se representó con tal esmero y dominio de la palabra que fué posible decirla sin concha.

Irene López Heredia, en la Galana, supo transmitir fielmente la amoral psicología de aquella mujer sinuosa y ondulante, brasa de lúbricos deseos, cautelosa y astuta. Mariano Asquerino obtuvo anoche un considerable triunfo personal en la interpretación de Anxelo. Aquella voz de remordimiento y de agonía, culpa enroscada en la delatora conciencia, tuvo en Mariano Asquerino los más inspirados acentos. Destaquemos del idóneo conjunto un gran acierto de Isabel Pallarés en Mauriña; a Perchicot, en el ladino ciego de Gondar; a Rodríguez de la Vega, en D. Pedro Bolaño; a Adela Carbone y a Kayser. Mignoni ha compuesto el escenario de *El embrujado* con una clara visión del ambiente en que se desarrollan sus jornadas.—*Floridor.*

Inauguración del teatro Fígaro

El nuevo teatro de la calle del Doctor Cortezo se abrió ayer al público con una función extraordinaria, organizada por la Asociación de la Prensa en homenaje a Mariano José de Larra.

Hernández Catá pronunció un discurso de elogio a *Fígaro*, que concluyó con una advertencia a los autores que han de desfilar por este teatro, colocado bajo la advocación de un crítico tan ilustre, que es recordado cada vez con más admiración. Los autores debieran cultivar aquí un género que no sea el género infeliz que busca a todo trance la *mala risa* del auditorio.

Se estrenó a continuación el apropósito de los hermanos Alvarez Quintero, *El nombre de un teatro*, en que se evoca la figura

DE LA FUNCION A BENEFICIO DE LA ASOCIACION DE LA PRENSA EN EL TEATRO FIGARO. LOLITA ASTOLFI, EUGENIA ZUFFOLI, HIPOLITO LAZARO Y JUAN BONAFE

ABC (Madrid) - 12/11/1931, Página 45
Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de este web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los

Floridor (1931) "Teatros [...] Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Muñoz Seca: *El embrujado*" *ABC*, Madrid, 12 de noviembre-1931, 45.

Irene López Heredia y Mariano Asquerino, comediantes que dignifican su profesión por cuanto contribuyen a enaltecer y difundir con el mayor decoro artístico un teatro de selección, pueden ufanarse de haber hecho posible ahora lo que hace unos años, por lamentable incomprensión, fue desatendido. Aludimos a *El embrujado,* cuyas primicias, en su forma escénica, hubiera conocido el público por aquel entonces, en el teatro Español.

[...] Acecha en la sombra la traición y el crimen, y es la Galana, mujer que se dió a todos, la que arma el brazo de Anxelo, el rapaz embrujado por su pérfidas artes y fatales encantos, para deshacerse del buen esposo y negociar tratos al hijo, cuya legitimidad pone en duda la maledicencia que anda en coplas y sátiras de ciegos.

[...] En *El embrujado* todo es expresionismo avalorado por la auténtica forma de su musculoso lenguaje. Es admirable el diálogo, tan puro en el sonido que tintinea como el oro.

Lástima es que no se dijeran las acotaciones de la obra, que son de valor pictórico y de una riqueza descriptiva imponderables.

[...] El público, cautivado por las bellezas que se ofrecían a su admiración, aplaudió entusiásticamente al finar las tres jornadas, que siguiera sin cesar un punto en su reconcentrada atención.

[...] Irene López Heredia, en la Galana, supo transmitir fielmente la amoral psicología de aquella mujer sinuosa y ondulante, brasa de lúbricos deseos, cautelosa y astuta. Mariano Asquerino obtuvo anoche un considerable triunfo personal en la interpretación de Anxelo. Aquella voz de remordimiento y de agonía, culpa enroscada en la delatora conciencia, tuvo en Mariano Asquerino los más inspirados acentos.

7. *Blanco y Negro*, 15-XI-1931, p. 37.

ISABEL PALLARES Y MARIANO ASQUERINO EN "EL EMBRUJADO", DE VALLE-INCLAN
(FOTO ALFONSO)

EL EMBRUJADO.—*El gran escritor D. Ramón del Valle-Inclán vuelve al teatro. O mejor dicho: el teatro viene a don Ramón del Valle Inclán. Su drama, estrenado en el teatro Muñoz Seca con extraordinario éxito, es conocidísimo de sus admiradores. Se ha editado muchas veces y ha merecido las alabanzas más entusiastas de la crítica literaria. Es un drama gallego, cuya intensidad preside el misterio y la superstición. Irene López Heredia obtuvo un triunfo muy grande en su creación dramática de la protagonista. Mariano Asquerino reveló sus grandes condiciones de actor dramático. Y Cecilio de la Vega, Pechicot, Adela Carbone, Pilar Arroyo, Isabel Pallarés y toda la magnífica compañía tuvieron parte en el triunfo de* El Embrujado.

UNA ESCENA DEL ACTO PRIMERO DE "EL EMBRUJADO", QUE SE HA ESTRENADO EN EL TEATRO MUÑOZ SECA. (FOTO ALFONSO)

Blanco y Negro (Madrid) - 15/11/1931, Página 37
Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposic productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

***Blanco y Negro*, 15-XI-1931, p. 37.**

EL EMBRUJADO – El gran escritor D. Ramón del Valle-Inclán vuelve al teatro. O mejor dicho: el teatro viene a don Ramón del Valle-Inclán. Su drama, estrenado en el teatro Muñoz Seca con extraordinario éxito, es conocidísimo de su admiradores. Se ha editado muchas veces y ha merecido las alabanzas más entusiastas de la crítica literaria. Es un drama gallego, cuya intensidad preside el misterio y la superstición-

Irene López Heredia obtuvo un triunfo muy grande en su creación dramática de la protagonista. Mariano Asquerino reveló sus grandes condiciones de actor dramático. Y Cecilio de la Vega, Pechicot, Adela Carbone, Pilar Arroyo, Isabel Pallarés y todo la magnífica compañía tuvieron parte en el triunfo de *El* Embrujado.

8. *El Sol*, 25-III-1933, p. 4.

4 El Sol

INTERESES DE MADRID

Como consecuencia de una votación adversa al delegado de Vías y Obras, Sr. Muiño, los socialistas renuncian a todas las delegaciones

"Rota la mayoría municipal—dice el Sr. Saborit—, es natural que se rompa también la colaboración"

EN EL ESPAÑOL

Don Ramón del Valle-Inclán lee su tragicomedia "Divinas palabras"

SUCESOS

CASA DEL PUEBLO

Aniversario de la muerte de Manuel Jáimez

CONFERENCIAS

LA VIDA MUSICAL

Los partidos republicanos

***El Sol*, 25-III-1933, p. 4. "En el Español. Don Ramón del Valle-Inclán lee su tragicomedia *Divinas palabras*"**

DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN LEE SU TRAGICOMEDIA *DIVINAS PALABRAS.* (El Sol, Madrid, 25 de marzo de 1933)

Ayer leyó a la compañía del Español, en aquel escenario, su tragicomedia en prosa *Divinas palabras* don Ramón del Valle-Inclán.

Como era de rigor, por la calidad de la firma y la importancia literaria de la obra, decidimos asistir a la lectura y dar cuenta de su resultado. Los lectores de *El Sol*, tan familiarizados con la última producción del glorioso poeta, producción que antes que en el libro ha cuajado en letra impresa en las columnas de este periódico, conocen *Divinas palabras*. Y la conocen con el rico y preciso tesoro de las acotaciones que luego, en la representación plástica, habrán de desaparecer por fuerza.

Quienquiera que haya leído *Cuento de abril*, verbigracia por no ir a otra obra, sabe del valor que don Ramón da a las acotaciones con que abre, o apoya, o rubrica la gracia de sus diálogos. En *Divinas palabras* las acotaciones adquieren categoría de obra prima. Dos conceptos le bastan para dibujar una estampa, un carácter, un paisaje. Pero dos conceptos de absoluta diafanidad castellana, vigorosos y expresivos. Ya es por demás palmario que el autor de las *Sonatas* extrae del idioma, como Emil Sauer del piano, por ejemplo, los más limpios y bellos sonidos. «Las cosas de Valle-Inclán —dijo Unamuno en un banquete memorable— hay que leerlas con los oídos y a ser posible en voz alta.».

Divinas palabras es eso: divinas palabras.

Tanto que a nosotros, auditores ayer durante su lectura por el propio Valle-Inclán, nos dio la impresión de que habrá que interpretar la obra como si se tratara de una gran pieza sinfónica.

O lo que es lo mismo: la compañía del Español va a hacer de orquesta o de masa coral, como se quiera, para traducir en realidad viva esas *Divinas palabras* del divino don Ramón...

Ante una mesita, junto a la concha del apuntador —que ahora es sólo una valva escurriendo su molusco a la sombra—, a telón corrido, se halla don Ramón del Valle-Inclán, terciada a un hombro la capa, en aguardo de que tomen asiento actores y curiosos.

El escenario, en penumbra, lleno de bisbiseos y de trastos.

Nada produce una impresión de abandono y desconcierto como un teatro en reposo. Dijérase que entonces, el teatro, es el cementerio de sí mismo.

Una luz, sobre la mesa de lectura, inunda de claridad el rostro del ilustre poeta. Se le han hecho más vivos y acusados la plata de las melenas y del chorro de la barba y el trazo negro de las cejas.

Don se descabalga las gafas, se acaricia con su mano única —dos veces única— los ojos cansados y se dispone a leer *Divinas palabras*.

La atención espectadora converge sobre él, impaciente y expectante.

Margarita Xirgu, a su lado, bañado también su rostro por la luz, aflora un claro júbilo.

Enrique Borrás, muy cerca de ambos, grave y hermético; Aguirre, más niño que nunca, con su cara de niño; Guitart, López Lagar, Álvarez Diosdado y Porredón, en nombre de su galanía, se aprietan al grupo auditor con desusado interés de no restarse un dato; Ortiz, generoso como siempre, cede la galantería de los primeros puestos; Pilarín Muñoz, con gesto inteligente y vivaz, persigue un cigarrillo exótico; Alberto Contreras, con su aire de profesor de Liceo, se desentiende de lo exterior para darse de lleno a sus propias sugerencias...

Y Cipriano Rivas Cherif, inquieto, dinámico, previsor, da los últimos toques a la eficacia del reparto.

Una tosecilla, esa tosecilla que abre la marcha de todas las lecturas teatrales, impone un súbito silencio.

La voz solemne de don Ramón ha comenzado a decir:

«Jornada primera. Escena primera...»

Un escalofrío nos invade...

Divinas palabras se desenvuelve en ambiente gallego. Los orígenes de la tragicomedia habría que buscarlos en *La Celestina*. En esto no opinamos como un nuestro colega francés, el prologador de la traducción que hizo de la obra —que ahora se va a leer— Mauricio Cuantroi. Ese prologador —¡Dios le conserve la vista!— dice que Divinas palabras tiene su antecedente en Víctor Hugo. ¡Cómo reía don Ramón al enterarse!

—¡Qué solemne barbaridad!

—Exacto. Y es que estos franceses son tremendos. Realmente, la actitud de ese nacionalismo furioso que no halla fronteras, es admirable. Pero visto desde allí y por ellos. ¿Valle-Inclán y Víctor Hugo? Bien está para juego de disparate. Como cosa seria era para enviarle los padrinos al pintoresco crítico galo.

Pero... prosigamos.

Trajinantes, pícaros, mancebados... van llenando, poco a poco, merced a la palabra oral y a la palabra escrita de don Ramón, nuestro escenario imaginativo. Más que las realidades son las intenciones las que valen en la obra. Y sobre todo, el tono de sarcasmo y de zumba que se infiltra en los coloquios, que rezuma de ellos y prende a criaturas y animales, al paisaje y al destino de aquéllos.

—¡Qué lástima —hemos dicho después a don Ramón— que el teatro no cuente con los medios que el cine para esta clase de obras!

—Exacto —.nos ha respondido—. Divinas palabras parece un pretexto de «film». Por su acción —acción de ritmos múltiples: palabras, actitudes y gestos— y por su ambiente. Los paisajes de América, fríos y escuetos, no pueden brindar las posibilidades espectaculares de los paisajes de España, y entre ellos el de Galicia. Paisajes geográficos o paisajes psicológicos.

Y prosigue la lectura.

A cada momento, el auditorio apostilla un discurso o una descripción con movimientos y murmullos de asombro.

Evidentemente, la fuerza colorista —para las almas o para la naturaleza— de Divinas palabras es sorprendente. Sus criaturas, en rumbos de truhanería, equívocos en su vida y en sus sentimientos, con algo de fatalismo y de superstición, sin que la línea grotesca, sucinta y cruda, se pervierta o se anule, parecen cazados por el autor para que dancen ante el espectador-auditor una castiza y suculenta sinfonía de colores...

Un alto en el gozo de la lectura.

El grupo de escuchadores se esponja en el descanso.

Nuevas unidades han ganado puesto en el coro de los encomios: Juan Chabás, Ángel Lázaro, Alberto Marín Alcalde, Victorino Tamayo...

En silencio, Castelao, el gran artista gallego, como un dibujo de sí mismo, asiente al espíritu que *Divinas palabras* se trajo de su tierra suave y honda.

Juan González Olmedilla, que no ha llegado todavía, ya tiene aire de irse...

Unas sombras de mujer, a nuestra diestra, envueltas en sombra, comentan los méritos intrínsecos de la tragicomedia valleinclanesca...

Llega el desenlace. Nada de truculencias. En *Divinas palabra*s hasta lo negro y agorero se reviste de un humor delicioso.

Todo allí es ligero y profundo.

Desde el diálogo hasta las pasiones.

Y a trechos, la picardía limpia y concisa como un tajo.

Pudiera decirse que Valle-Inclán comienza a dar al público de los espectáculos el maravilloso teatro de su palabra.

—¿Asistirá usted al estreno, don Ramón?

—No podré. Es más: quizá no pueda presenciar los ensayos. Me marcho enseguida a Roma. Por la interpretación no temo. Sé que Rivas Cherif cuidará esto con mucho cariño. Por otra parte, la Xirgu y Borrás han de estar muy bien en sus papeles. El complemento lo dará Castelao. De él depende, en la estampa de Divinas palabras, lo más inmediato para que Galicia esté en presencia en la escena,

—Es obra de matices.

—De infinitos matices. Y como usted decía, de ritmos variados, pero dentro de una indestructible unidad melódica. Las voces tienen aquí un valor extraordinario. Por eso habrá que ensayarla como se ensaya una orquesta.

Ya en la calle, finada la lectura que ha producido unánime impresión de arte y de belleza, don Ramón y Castelao divagan sobre temas gallegos.

Y don Ramón, el divino don Ramón, hila. una nueva leyenda:

—Eze fue prezizamente el marino que mató a Zumalacárregui...

La gente, llena de respeto y de admiración por el autor de La reina castiza, va escoltando su paso con afirmaciones de su gloria. La gloria de don Ramón.

9. *ABC*, 17-XI-1933, p.41.

TEATROS, CINEMATOGRAFOS Y CONCIERTOS EN ESPAÑA Y EN EL EXTRANIERO

Informaciones teatrales. «Divinas palabras». Informaciones musicales. Guía del espectador. Cartelera madrileña.

Informaciones y noticias teatrales

En Madrid

Español: «Divinas palabras»

De una *comedia bárbara*, hecha para leer, ha sido espigada la tragicomedia en tres jornadas, divididas en quince cuadros, *Divinas palabras*, de D. Ramón del Valle-Inclán.

Constituyen la obra teatral ambientes aldeanos de Galicia del último tercio del diecinueve; cuadros brillantes y rápidos, con personajes de las más humildes capas, mendigos y maleantes.

Las veleidades amorosas de una casada sensual forman el fondo de los diferentes cuadros, la mayor parte de ellos de colores violentos, algunos trazados en aguafuerte, otros de sabor grotesco y alguno también escabroso.

Ha sido norma de ejecución en la obra escénica conservar el carácter *pictórico* de los diferentes episodios que componen el libro. En cualquier momento, la escena ofrece una visión cromática de personas y lugares gallegos. La visión, sin perder su fondo de veracidad, se presenta sutilizada o estilizada literariamente, con esa fastuosidad de color y léxico que brilla en el estilo del Sr. Valle-Inclán. Y en este preciosismo literario estriba el único cargo que al desarrollo de la obra escénica puede hacerse por quienquiera devoto de los tradicionales métodos.

Divinas palabras ha recabado uno exclusivamente suyo; no sólo por su estructura en cuadros numerosos, sino también por la forma en que éstos se plantean y desenlazan. No se busca efectismo ni *ictiguillo* alguno. No se sacrifica nada al proceso de interés y emoción que informa corrientemente nuestra producción dramática. El interés y la emoción van fiados a la violencia con que desde el principio se manifiestan los afectos y las pasiones, móviles de conducta de aquellos personajes. Y resulta de ello que la emoción es de carácter intelectual; por tanto, no apropiada para espectadores que quieren obedecer a sus movimientos cordiales en la expresión de sus entusiasmos.

No obstante el reparo de excesiva literatura en la forma y en el fondo de la tragicomedia, el público congregado anoche en el Español supo saborear las innumerables bellezas que contiene. Los finales de jornada y muchos finales de cuadro se aplaudieron calurosamente.

Don Ramón del Valle-Inclán no quiso comparecer. Días antes tampoco quiso, al ser invitado por nosotros para la autocrítica de su obra.

"Obra publicada hace veinte años—nos dijo—y traducida al francés, al inglés y al ruso, existen harfas críticas y juicios que excusan el mío. Otra cosa sería el comentario del arreglo teatral, hecho por el Sr. Rivas Cherif."

La tragicomedia ofreció al público cierta nota de perfección y acabamiento, que no es frecuente encontrar en la *puesta en escena* de nuestras obras. El decorado, los trajes, todo el servicio de exorno teatral es inmejorable y bello. Y aún hay cosa más digna de alabanza; el conjunto interpretativo de la obra. Figuras secundarias compusieron sus tipos con el saber y la pulcritud de las principales. De estas últimas, Margarita Xirgu y Amalia Sánchez Ariño hicieron una labor realmente admirable. Enrique Borrás, en la escena de la embriaguez y en la final de perdón a la adúltera, tocó en la recia perfección de sus mejores momentos.—A. C.

Nueva obra de Benavente

Ayer tarde leyó el ilustre D. Jacinto Benavente a la compañía del teatro Fontalba una nueva comedia, titulada *El pan comido en la mano*, cuyos ensayos empezarán en seguida.

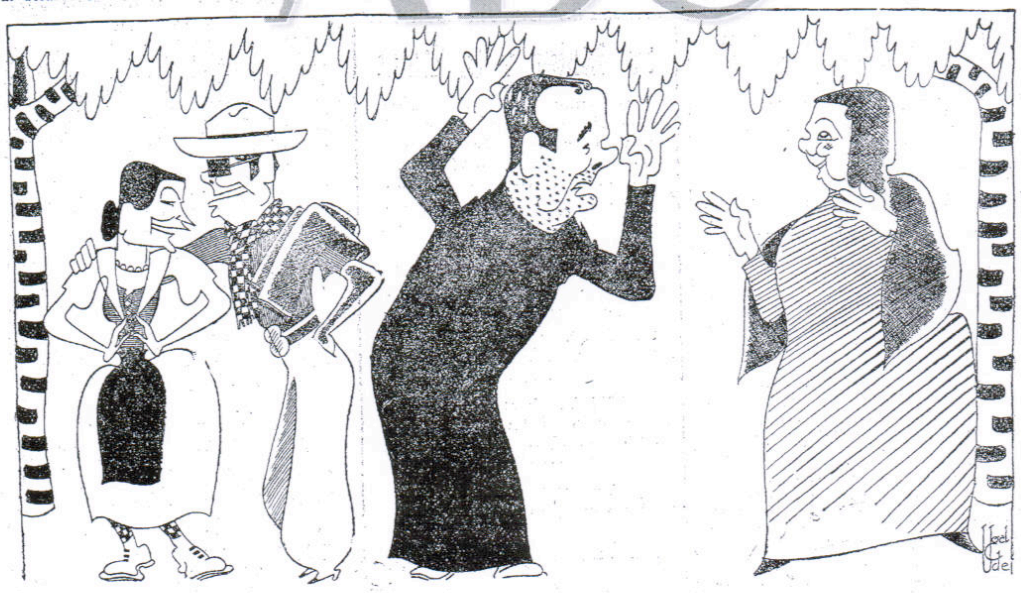
La obra ha causado excelente impresión en los que la escucharon.

Función artística

El domingo último celebró una función extraordinaria el Elemento joven del Centro de Instrucción Comercial, para presentación de nuevos elementos de su cuadro artístico, poniéndose en escena el juguete cómico, de Asenjo y Torres del Alamo, *El fresco de Pozuelo;* el sainete, de Ramos de Castro y Morillas, *La muerte del César* y la comedia, de D. Manuel Linares Rivas, *En cuarto creciente.*

Todos los componentes de dicho cuadro artístico estuvieron muy acertados en sus respectivos papeles, sobresaliendo en su interpretación las señoritas Sánchez, Tello y Arrazola, y los Sres. Salguero, Cristóbal, Diego, Cuervo Gaona y Paúl.

Después cantó muy bien trozos de *Los gavilanes Doña Francisquita, Molinos de viento* y *El huésped del Sevillano* el joven Francisco Méndez, que fué muy aplaudido.



MARGARITA XIRGU, P. LOPEZ LAGAR, ENRIQUE BORRAS Y AMELIA SANCHEZ ARIÑO, PRINCIPALES INTERPRETES DE "DIVINAS PALABRAS", ESTRENADA ANOCHE EN EL TEATRO ESPAÑOL

ABC (Madrid) - 17/11/1933, Página 39
Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como reúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativas, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones existentes.

17-XI-1933, p. 41. "Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Informaciones teatrales. "Divinas palabras [...] Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Español: "Divinas palabras".

De una *comedia bárbara,* hecha para leer, ha sido espigada la tragicomedia, en tres jornadas, divididas en quince cuadros, *Divinas palabras,* de D. Ramón del Valle-Inclán.

Constituyen la obra teatral ambientes aldeanos de Galicia del último tercio del diecinueve; cuadros brillantes y rápidos, con personajes de las más humildes capas, mendigos y maleantes.

Las veleidades amorosas de una casada sensual forman el fondo de los diferentes cuadros, la mayor parte de ellos de colores violentos, algunos trazados en aguafuerte, otros de sabor grotesco y alguno también escabroso.

Ha sido norma de la ejecución de la obra escénica conservar el carácter *pictórico* de los diferentes episodios que componen el libro. En cualquier libro. En cualquier momento, la escena ofrece una visión cromática de personas y lugares gallegos. La visión, sin perder su fondo de veracidad, se presenta sutilizada o estilizada literariamente, con esa fastuosidad de color y léxico que brilla en estilo del Sr. Valle-Inclán. Y en este preciosismo literario estriba el único cargo que al desarrollo de la obra escénica puede hacerse por quienquiera devoto de los tradicionales métodos.

[...] La tragicomedia ofreció al público cierta nota de perfección y acabamiento, que no es frecuente encontrar en la *puesta en escena* de nuestras obras. El decorado, los trajes, todo el servicio de exorno teatral es inmejorable y bello. Y aún hay cosa más digna de alabanza; el conjunto interpretativo de la obra. Figuras secundarias compusieron sus tipos con el saber y la pulcritud de las principales. De estas últimas, Margarita Xirgu y Amalia Sánchez Ariño hicieron una labor realmente admirable. Enrique Borrás, en las escena de embriaguez y en la recia perfección de su mejores momentos.

10. *El Sol*, 17-XI-1933 (últ pág)

Año XVII.—Núm. 5.076

El Sol

Viernes 17 de noviembre de 1933

La situación social en España

La dependencia mercantil de Barcelona acordó anoche reanudar hoy el trabajo

TRAGICO ACCIDENTE EN EL RIO GUARDAL

Un camión en el que regresaban de Castril veinticinco obreros que habían asistido a un mitin socialista cae por un puente y resultan veinticuatro muertos

El único que se salvó, aunque herido de gravedad, pudo llegar hasta un cortijo a pedir socorro

El ministro de la Gobernación envía el pésame a la organización provincial del partido socialista

DE LA "GACETA"

El traspaso de los servicios de Seguridad y Vigilancia a la Generalidad de Cataluña

El Sindicato único metalúrgico de Valencia acuerda no satisfacer la cuota federal mientras predomine la Federación Anarquista Ibérica en la dirección de la Confederación Nacional del Trabajo

EL TEATRO

El arco iris, sobre los partidos

EN INGLATERRA

Los liberales del grupo Samuel, en la oposición

EN FRANCIA

El proyecto de reconstitución financiera en la Cámara

Un oficial de Prisiones sañudamente perseguido

Veinte personas muertas de frío en los Estados Unidos

Robo de veinte kilos de dinamita

El Sr. Maciá asiste al sepelio del sereno de la casa David

© Biblioteca Nacional de España

Fernández Almagro, *El Sol*, 17-XI-1933 (últ pág), "Español. Estreno de la tragicomedia en tres jornadas, original de D. Ramón del Valle-Inclán, "Divinas palabras"

Sólo de raro en raro cruza por los escenarios españoles la figura de Valle-Inclán. Y es entonces justamente cuando el teatro nacional se eleva y magnifica; cuando nuestra literatura dramática, erguida sobre un tablado, adquiere realmente extraordinaria dimensión. Pero, repitámoslo, sólo de raro en raro... Es toda una prueba de cómo anda, y por qué caminos, y bajo qué inspiraciones, el negocio teatral.

-Es que Valle-Inclán no hace teatro, suelen decir los que tienen del género una idea desdichada; tanto, que incluso se arruinan, ¡Cuántos empresarios se ha arruinado, o punto menos, haciendo teatro del que dice que es grato a los públicos!

[...] Resulta que la obra toral de Valle-Inclán trasciende teatralismo: lo rezuma en concepto y en palabras, en figuras y en situaciones. Pero piénsese, es verdad de hecho que Valle-Inclán tiene teatro que podría representarse... y que no se representa...

[...] Lo específico de "Divinas palabras" no puede explicarse sino por la personalidad irreductible, de puro original, de Valle-Inclán. Está en la composición de las escenas, en el tono y calidad de los tipos- o arquetipos- revelados, en el juego de determinados resortes escénicos, y, por modo singularísimo, en e lenguaje, tomado de la verdad neta y tocado por el arte con gracia tal, que no la grosería de expresión se salva no por el disimulo ni afeite de ninguna especie, sino por la propiedad y la adecuación.

[...] El protagonista de "Divinas palabras" es Galicia, sorprendida en su caminos, caseríos, cruceros y romerías; en el desfile circular- las gentes dan la vuelta y los extremos se tocan- de mendigos, titiriteros, campesinos, embrujados, mozas hechiceras y toda clase de humanidad anómala. Otra sorpresa extraña del arte de Valle-Inclán es conseguir por tales rodeos pintoresquismo y color local.

[...] Tan desacostumbrado, en efecto, este espectáculo de "Divinas palabras", que al público en general no parece que le gustase mucho aunque no escatimase el tributo de admiración al glorioso autor. ¡Excelentísima ocasión para ensayar algunas consideraciones sobre la psicología, preparación y gusto de nuestros públicos!...

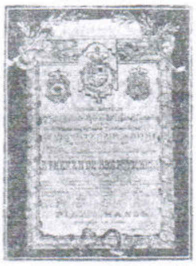
11. *Heraldo de Madrid*, 17-XI-1933, p.4.

TEATROS Y CINES

CALENDARIO DE TALIA

17 NOBRE. DE 1904

Se concede a don José Echegaray el premio Nobel



Plancha de plata ofrecida por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza

El escaso aprecio que el Extranjero ha tenido hasta hace muy pocos años a nuestros sabios en todas las esferas del arte, y la indiferencia con que siempre se desentendieron de nuestra cultura y nuestro avance en el Mundo de las artes, hizo que España vibrase de emoción al enterarse con bastante sorpresa que la institución sueca que fundara el gran amigo de los hombres de ciencia Alfred Nobel en 27 de noviembre de 1895 hablase fijado por vez primera en un genio español a los nueve años de fundarse, concediendo el anhelado premio al ilustre dramaturgo D. José Echegaray.

Para nadie fué dudoso que por esta vez se había hecho justicia a secas al ilustre autor de «El gran galeoto». Su nervio dramático, su persistente y recia labor y sus éxitos, discutidos, pero indiscutibles, le hacían merecedor de tan alto galardón, y a este homenaje que el Extranjero hacía a uno de nuestros más destacados genios debía España corresponder con el homenaje de la nación entera.

La Asociación de Escritores y Artistas, que precisamente acababa de elegir presidente al Sr. Echegaray, fué la primera que, por razones de su ideología, lanzó la idea del homenaje, insinuando un proyecto que sometió a la consideración de la Prensa y demás organismos interesados en la idea.

Se pensó desde luego en ofrecerle un álbum con la firma de todos los socios, cuyo álbum debía ilustrar con una alegoría el prestigioso pintor Sr. Ferrant.

El álbum le sería entregado en una velada en el teatro Real. En esta velada se representaría un acto del homenajeado, varios ilustres poetas leerían composiciones elogiosas, una gran orquesta ejecutaría música de los principales compositores, y diversas celebridades del canto darían un concierto, cerrando el acto un discurso del inspirado poeta don José Zorrilla.

Este proyecto pareció pobre, y se pensó en ampliarlo, sumando a él todas las demás iniciativas y aportaciones, desde la del jefe del Estado a la espontánea y simpática del pueblo.

Después de varias reuniones entre los elementos organizadores y de discutir ampliamente todas las ideas, el programa del merecido homenaje quedó acordado para los días 18 y 19 de marzo de 1905 en la siguiente forma:

«Día 18.—A las tres de la tarde: Solemne acto en el salón de sesiones del Senado para la entrega oficial del diploma e insignias Nobel. Asistirán al acto S. M. el rey, el Cuerpo diplomático, el Gobierno en pleno y numerosas representaciones de todos los centros literarios, científicos, artísticos, etc. El discurso correspondiente a este homenaje lo pronunciará D. Francisco Silvela. Hablará en nombre de Suecia el ministro plenipotenciario de aquella nación, señor barón de Wedel Jarlsberg, y le contestará en nombre de España el presidente del Consejo de Ministros. Su Majestad el Rey hará entrega del diploma al Sr. Echegaray.

A las ocho y media de la noche: Función de gala en el teatro Español, poniéndose en escena «El gran galeoto», en cuya representación tomarán parte María Guerrero y los señores Mendoza, Borrás y Thuiller. Al terminar el último acto las Comisiones de los diferentes centros harán entrega al Sr. Echegaray de los mensajes y regalos que le dedican.

Día 19. — A las tres de la tarde: Manifestación popular, en la que figurarán todos los centros y corporaciones de Madrid y provincias previamente invitados o adheridos y cuantas personas quieran unirse para entregar un mensaje al Sr. Echegaray en su hotel de la calle de Zurbano. La manifestación se organizará en la plaza de Oriente y seguirá el siguiente itinerario: calle Mayor, Puerta del Sol, Plaza de Emilio Castelar, paseo de Recoletos, Castellana y paseo del Obelisco. Llevará la voz de la manifestación al hacer entrega del mensaje D. José Canalejas.

A las nueve y media de la noche: Sesión académica en la cátedra del Ateneo de Madrid, con asistencia de S. M. el Rey y representaciones oficiales y corporativas. Hablarán: en nombre de los ingenieros españoles, el inspector general, D. José Morer, catedrático que fué del Sr. Echegaray; en nombre de la ciencia, don Santiago Ramón y Cajal; en nombre de la literatura, D. Benito Pérez Galdós. Pronunciará el discurso resumen D. Segismundo Moret.

La Prensa periódica de España dedicará este día números extraordinarios en homenaje a Echegaray, y las compañías dramáticas que actúan en provincias han sido invitadas a poner en escena el día 19 obras del eminente dramaturgo.»

He aquí el texto del programa oficial, que fué cumplido, salvo pequeñas variantes, en todas sus partes, constituyendo el homenaje un espectáculo emocionante, en particular la grandiosa manifestación con que el pueblo de Madrid acudió hasta la casa del insigne autor a testimoniarle su complacencia por el galardón obtenido y su fervor por su labor fecunda y grandiosa en pro de nuestro tesoro dramático.—**Fidel Prado.**

CALDERON

Mañana, sábado, a las 10,30, reposición de

La guitarra de Fígaro

zarzuela en un acto de Endériz, Roa y el maestro Sorozábal y

ESTRENO

de la ópera chica de Pío Baroja y Sorozábal

Adiós a la bohemia

Acontecimiento artístico

FIGARO

El lunes 20

MARY ASTOR

en su máxima creación

NUESTROS AMORES

con

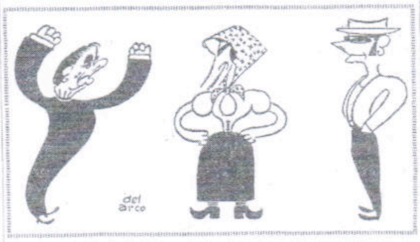
Kenneth Mackenna

Un punto de vista nuevo y audaz sobre el triángulo eterno

Un film palpitante de vida y de emoción

TEATRO ESPAÑOL

Estreno de "Divinas palabras", de don Ramón del Valle Inclán, por la Compañía Xirgu-Borrás



Borrás, Margarita Xirgu y López Lagar, en «Divinas palabras», de Valle Inclán, vistos por Del Arco

Estreno de "Divinas palabras"...

En la hora húmeda de la sobremesa urbana la pasión política cede pulsaciones al interés literario. Suenan las campanas de las buenas letras en solemne llamada desde el recinto neopompeyano del antiguo Corral, con sones de fiesta mayor, con voz engolada de júbilo auténtico, con ritmo señorial de velada de Arte. La prosa valleinclanesca ha desparramado por la ciudad blanda de la ñoñez dramática sus partículas de promesas interesantes. Y van llegando con aires de extrañeza en los ojos, con suspiros de satisfacción en la inteligencia, preparado el espíritu a reacciones desacostumbradas, fieles de este rito, limitado y apenas comprendido, del buen escribir.

"Divinas palabras"... ¡Magnífica promesa de palabras divinas! Airón al viento de todas las simplezas de nuestro teatro; límite entre lo huero y lo macizo — macizo de sustancia inteligente, de nervio en el decir, de aportación de calidades a un arte tan necesitado de ellas—; claridades de luz en las tinieblas de una hora mala para las divinas palabras... La expectación se apoyaba en pilares de buen deseo de los menos, venciendo extrañamente la indiferencia incomprensiva de los más.

—•—

"Divinas palabras"... Milagroso salto inverso sobre veinte años de literatura. Sugerencias d'annunzianas sobre la fama de Valle-Inclán, que ya brilla en el Parnaso de los mejores, paseando la copa reluciente de su sombrero por las medias noches de Fornos, y su capa, amplia y parda, revolotea, levantando polvo de inquietudes, por los primeros años de este siglo de gracia. Don Ramón: yo te saludo agitando en el aire mi sombrero ridículo de hombre de hoy.

—•—

Sobre la escena del Español Galicia ha sentado sus reales. La luz, el color, el acento, tienen plenitud convincente de estampa natural. Cada tronco de árbol, cada radio de la perspectiva, cada silencio preñado de sugerencias es un verso octaviano que va enriqueciendo la poesía "esperpéntica" que reina en palabras, en conceptos y en situaciones... Sobre todo, llenándolo todo, como elemento tal vez exclusivo de la obra, Galicia, con su luz propia, con su carácter propio, con sus colores propios, es personaje capital en este hondo drama grotesco de la gallofa gallega, que se arrastra por caminos y vericuetos, por aldeas y mesones, tirando de un carretón —símbolo de la miseria humana—, en el que la realidad presta fuerzas de Hércules al mundo de los miserables.

Y tiene este mundo, traído y llevado por Valle-Inclán en su nueva incursión a la escena, acumulación de elementos de clásico abolengo español; agria solera de tradición casi milenaria; vida rica en recuerdos literarios de excelente temple que le prestan donosura y empaque a un tiempo mismo, gracia y emoción: bellezas, en suma, harto sobresalientes para que al verlo adquirir corporeidad humana registremos el suceso echando al vuelo las campanas de nuestra gratitud.

—•—

"Divinas palabras"... El título tiene justificación plena en todos los instantes de la obra. La palabrería, la expresión parlante de ideas y conceptos, tiene siempre categoría de cosa superior: es la obra acabada, bien acabado, perfectamente acabada, de un artífice de la palabra. Y el mayor contraste a que puede someterse para comprobar sus valores es cuando la expresión descarnada, plebeya, cuando no grosera, que la realidad, con el desenfado que alimenta las realidades, dicta a los personajes, se abre paso por entre la sensibilidad del auditorio y se adentra en sus oídos sin lastimar en absoluto su epidermis. Que si un teatro de realidades ha de vencer aspavientos y rubores, o no es real o la realidad pretendida va desnuda de Arte. Y si va desnuda de Arte es preferible que la envuelvan sus autores en túnicas de convencionalismo para que oculte las groserías de su desnudez.

—•—

¿Logra D. Ramón del Valle-Inclán siempre que se lo propuso que la belleza externa de sus palabras sature de emoción la tragedia de algunos momentos?

A mi juicio, humilde, naturalmente, no. Y vamos a razonarlo:

Hay tres momentos en la obra: aquellos en los que la muerte de una madre pone en litigio entre sus herederos el usufructo del carretón, tierra prometedora de una opima cosecha de limosnas; cuando el carretón, guardador de una escalofriante mercancía humana, deja de ser fuente de apetecidos ingresos para pasar a ser pesadilla de quebranto económico; cuando el padre, borracho de vino y de vergüenza, cae en el pecado de advertir la blancura excitante de su "Simoniña" y lucha con los diablos del bien y del mal. En ninguna de estas escenas, tal vez por un exceso de maestría en la parla de los personajes, porque la belleza de las expresiones gane terreno a la realidad trágica de la tragedia o por otro extraño fenómeno, que en todo caso sólo conseguiría acrecentar los méritos literarios de Valle-Inclán, se siente con la fuerza que era obligada en minutos de tal trascendencia dramática el escalofrío de la emoción. La tragedia pasa ante la vista del espectador, sin que de su paso deje otro recuerdo que la admiración de sus galas literarias.

—•—

Los actores que bajo la bandera de Margarita Xirgu y Enrique Borrás ganan diariamente batallas de arte en el Español dieron a "Divinas palabras" admirable vida corpórea. A los merecidos aplausos que conquistaron anoche la señora Xirgu y el Sr. Borrás por su labor de comediantes ilustres, auténticamente ilustres en una dilatada comprobación de valores, unan el mío, muy ferviente y muy agradecido, por mantener el fuego sagrado del verdadero arte a través de las calamidades que sufre nuestra escena.

Alfonso Castelao, Piti Bartolozzi y Pedro Lozano han creado para la obra unos decorados de positivo valor artístico.

ALFREDO MUÑIZ

PAVON

EXITO COLOSAL

Tarde y noche la superrevista de los aplaudidos autores **González del Castillo, Muñoz Román** y el **maestro Alonso**

Las de Villadiego

FASTUOSA PRESENTACION

Dirigirá la obra el maestro

ALONSO

TRIUNFO de la vedette más joven y elegante de España

Amparito Taberner

con la cooperación de **Conchita Rey, Maruja Vergel, Elva Roy, Asensio (P.), Castrito, Ornat, Labra, Bellido, Vázquez, González (T.)**

32 SEÑORITAS DE CONJUNTO

Encargue sus localidades al teléfono 72315

Todos los días

Las de Villadiego

NOTICIARIO

Agrupación Artístico-Deportiva

En el teatro Cervantes ha efectuado la Agrupación Artístico-Deportiva de la Unión Eléctrica Madrileña el festival que anualmente efectúa, cuyos beneficios dedica a la Caja de Previsión del personal de dicha entidad.

Pusieron en escena el inmortal drama «Don Juan Tenorio», en cuya interpretación se distinguieron notablemente todos sus intérpretes, y muy especialmente las señoritas Parrondo, Caballero, De Diego, De Miguel y Vila, y los señores López Sobert (don Pascual), Navarro, Roldán y Cámara, teniendo que salir repetidas veces al proscenio, a petición del respetable y escogido público que llenaba la sala. En resumen, una fiesta agradable y simpática.

Cuadro artístico del Ce[illegible] Segoviano

Con la función de ayer en su domicilio social inauguró sus tareas en la presente temporada el cuadro artístico de esta Sociedad.

Se puso en escena la aplaudida comedia de Muñoz Se[illegible] «Bartolo tiene una flauta». Pilar Gándara, tan múltiple en sus matices y posibilidades artísticas, dijérase que encuentra en esta obra su acento más genuino. La honda gracia andaluza de que está saturada la comedia halla expresión exacta y garbosa en esta gran actriz que se entrega con toda su alma a las peripecias de la obra y vive su luminoso patetismo con un ímpetu difícilmente superable en su papel de señorita enamorada. Si no hablara la entenderíamos también. Y es que lo dice todo con los ojos y con el ademán. Tal fué la pureza de su expresión. La señorita Bartolomé, tan bella y tan entonada como siempre, sirviendo su papel con una gracia exquisita. La señorita Jiménez, buena actriz, muy segura de sus interpretaciones y muy dueña de su persona.

De ellos, Turnes y Ranz, bien; García, graciosísimo, hecho un gran actor, y Bartolomé, Jiménez y González, verdaderamente ajustados a sus respectivos papeles.

El público aplaudió calurosamente la obra y sus intérpretes al final de sus tres actos y en varios pasajes de ella.

ASTORIA

Lunes 20, Columbia Pictures presenta su primera superproducción del año

El precio de la inocencia

por Jean Parker y Willar Mack

Butaca, 2 pesetas, y principal, 1

GACETA TEATRAL MADRILEÑA

MARIA ISABEL. — (Precios populares, única semana). «La voz de su amo» (150 representaciones a teatro lleno). (3)

FUENCARRAL.—Todos los días, tarde, 6.30, y noche, 10.30. Fu-Manchú, el genial mago y humorista oriental, triunfa ruidosamente en su deslumbrante espectáculo «La revista de los misterios». ¡El éxito más clamoroso del año! (24)

CERVANTES

Teléfono 12114

Compañía MELIA-CIBRIAN

Tarde y noche

Don Juan Tenorio

EXITO GRANDIOSO

Popularísimas. Butaca 2,50 ptas.

En la próxima semana estreno de

Sevilla, la mártir

de Fernández de Sevilla

CINE VELUSIA

AVENIDA EDUARDO DATO, 32

(REPORTAJES DE ACTUALIDAD)

Sección continua de 11 de la mañana a 1 de la madrugada

Interesantísimos programas de actualidades mundiales

EL LOCAL MAS CONFORTABLE DE MADRID

BUTACA, PRECIO UNICO, UNA PESETA

© Biblioteca Nacional de España

Alfredo Muñiz, *Heraldo de Madrid*, 17-XI-1933, p.4. "Teatro Español. Estreno de *Divinas palabras,* de don Ramón del Valle Inclán, por la Compañía Xirgu-Borrás"

[...] ¿Logra D. Ramón del Valle-Inclán siempre que se lo propuso que la belleza externa de sus palabras sature de emoción la tragedia de algunos momentos?

A mi juicio, humilde, naturalmente, no. Y vamos a razonarlo:

Hay tres momentos en la obra: aquellos en los que la muerte de una madre pone en litigio entre sus herederos el usufructo del carretón, tierra prometedora de una opina cosecha de limosnas; cuando el carretón, guardador de una escalofriante mercancía humana, deja de ser fuente de apetecidos ingresos para pasar a se pesadilla de quebranto económico; cuando el padre, borrracho de vino y de vergüenza, cae en el pecado de advertir la blancura excitante de su "Simoniña" y lucha con los diablos del bien y del mal. En ninguna de estas escenas, tal vez de un exceso de maestría en la parla de los personajes, porque la belleza de las expresiones gane terreno a la realidad trágica de la tragedia o por otra extraño fenómeno, que en todo sólo conseguiría acrecentar los méritos literarios de Valle-Inclán, se siente con la fuerza que es obligada en minutos de tal trascendencia dramática el escalofrío de la emoción. La tragedia pasa ante la vista del espectador, sin que de su paso deje otro recuerdo que la admiración de sus galas literarias.

Los actores que bajo la bandera de Margarita Xirgu y Enrique Borrás ganan diariamente batallas de arte en el Español dieron a "Divinas palabras" admirable vida corpórea. A los merecidos aplausos que conquistaron anoche la señora Xirgu y el Sr Borrás por su labor de comediantes ilustres, auténticamente ilustres en una dilatada comprobación de valores, unan el mío, muy ferviente y muy agradecido, por mantener el fuego sagrado del verdadero arte a través de las calamidades que sufre nuestra escena.

Alfonso Castelao, Piti Bartolozzi y Pedro Lozano han creado pora la obra unos decorados de positivo valor artístico.

12. *Luz*, 17-XI-1933, p.6.

PREGUNTAS Y ROSTROS

(Foto Archivo LUZ.)

"EN ESPAÑA NO HAY NOVELES, PERO LOS HABRA", DICE UGARTE

En el camino del teatro hay muchos hombres jóvenes despistados. Pero este Eduardo Ugarte no es uno de ellos. Ugarte sabe lo que quiere y adónde va. A hacer teatro. Sencillamente a eso. Y para que no se le confunda colgándosele una etiqueta que no sea la suya, Ugarte grita: "En España estamos intoxicados por la literatura."

"SI ME DEJAN ESTRENARE DOS OBRAS"

—Yo quisiera estrenar en esta temporada dos obras. Pero no podré. No me dejarán.

—¿Quién?

—Todos y todas las cosas. La superproducción de los autores. La timidez de los empresarios.

—¿El empresario es tímido?

—Sí; parece, sobre todo, que tiene miedo al porvenir.

ESE TOPICO DE LOS NOVELES

—Usted que acaba de salir, y no del todo, como se deduce de sus palabras —le digo a Ugarte—, ¿cree en el calvario de los noveles?

—Positivamente. La lucha con las Empresas es feroz para el que se lanza a hacer teatro.

—Entonces, ¿usted cree que en España hay noveles que no pueden estrenar?

—No; eso es otra cosa. Actualmente no los hay, precisamente por eso: porque no pueden estrenar. Yo tengo amigos que hicieron cosas en las que asomaban posibilidades magníficas. Pues bien; esos hombres hoy son registradores de la Propiedad o funcionarios de Hacienda. El desánimo, la desesperanza irresistible para quien por iniciar su camino no está seguro de nada, ni de sí mismo, los hizo apartarse del teatro.

—Pero ¿no cree usted que una gran vocación lucha contra todo y vence de todo?

—Sí. Pero sólo eso: una gran vocación. La vocación del genio. Y el teatro no se nutre únicamente de genios. Ahí está la lista de autores actuales que me da la razón. Hoy no hay noveles, porque no puede haberlos.

—Entonces, ¿qué?

—Mire usted. El teatro al uso se cae. Cuando se hunda—y se hundirá por sí solo—surgirán los noveles. En España no hay noveles, pero los habrá.

EL TEATRO DE ESOS HOMBRES

—¿Y cómo será el teatro de esos hombres?

—Un nuevo teatro que empezará en la calle. Como empezó el nuestro clásico, pero con un sentido diferente. Un teatro con la menor cantidad de literatura posible. Con la angustia política y social de la época. De esta época que está trasformando al hombre. Será un teatro nacido en la calle y hecho para la multitud.

I.

PAVON

Tarde y noche, éxito colosal de la superrevista de **González del Castillo, Muñoz Román** y el maestro Alonso

LAS DE VILLADIEGO

FASTUOSA PRESENTACION

Triunfo de la vedette más joven y elegante de España.

AMPARITO TABERNER

con la cooperación de Maruja Vergel, Elva Roy, Castrito, Ornat y Labra.

32 señoritas de conjunto, 32

Encargue sus localidades al teléfono 72315.

Teatros, Cines, Conciertos

SE ESTRENA EN EL ESPAÑOL «DIVINAS PALABRAS», DE VALLE-INCLAN

¡Gran fiesta ayer para el teatro nacional! Grande y extraordinaria, porque D. Ramón María del Valle-Inclán, que con sus "comedias bárbaras" y sus "esperpentos" es uno de nuestros dramaturgos más excelentes y originales, glorioso por su fama de poeta y novelista, es aún, por culpa de nuestra angosta vida teatral, un maldito en los escenarios.

Aquí, donde se llama teatro poético a una colección de comedias vulgares escritas en versos mezquinos, la verdadera poesía dramática de Valle no ha hallado más ocasiones propicias para ese brinco ágil y plástico del libro al escenario que las muy escasas posibilidades que ha tenido de ofrecerle el inquieto espíritu de realizador audaz que anima la obra de Cipriano Rivas Cherif.

Merced a su iniciativa, y al esfuerzo siempre vigilante e innovador de Margarita Xirgu, hemos podido ver y oír ayer "Divinas palabras", una de las comedias bárbaras de Valle. Ver y oír, porque estas estampas dramáticas, animadas por un aliento poético que las estremece y las mueve, son, al mismo tiempo que alegría y trabajo de los ojos, admirable y a veces hasta fastuoso regalo del oído, preciosamente halagado por el adorno verbal insigne de una prosa que, enraizada en la más noble y fina grandeza del vuelo clásico de nuestro lenguaje, coloreada por la gracia arcaizante y popular de un habla regional y antigua, es al mismo tiempo nueva y vibrante, con la vibración renovadora de un ritmo y un color que sólo puede infundir al lenguaje un poeta que se deleite y complazca en la invención pura del verbo y pula y abrillante sus aristas sonoras y luminosas.

DON RAMON DEL VALLE-INCLAN (Foto Archivo LUZ.)

"Divinas palabras", como toda la obra teatral de Valle, está pensada y escrita con un sentimiento plástico de la escena y una intención poética (de común fuente literaria y popular) del lenguaje y de la dinámica teatral. Esta visión de la obra de teatro, cuyo mérito esencial es su calidad de excepción, es—y ello se advierte en toda la producción de Valle—de escasa esencia dramática, teatral. Los personajes, con su carácter y su individual sustancia, funden su personalidad, disminuyéndola o limitándola, con el color, la gracia pintoresca o el valor caricaturesco, a veces de un profundo humorismo lírico, que posee el ambiente en que la obra vive y que el poeta crea. El núcleo dramático de la acción cede a este interés externo, lírico y pintoresco a la vez. Cuando Valle-Inclán advierte que la energía escénica de su obra se pierde o disipa, con brío literario de folletín y burla habilidosa de gestos levanta el grito del interés o ciñe en una contorsión episódica el gesto trágico o cómico de sus máscaras. Y éstas adquieren de súbito un vigor alucinado de endiablamiento que tiene mucho de gran "guignol", o bien, con amplia virtud de composición lírica, adquiere el pintoresco y teatral empaque de los frisos dramáticos de un D'Annunzio—"La figlia di Jorio"—, que recorta también sus sinfonías dramáticas en la pintura vibrante de un cuadro de costumbres.

Esta virtud de gran retablo Valle-Inclán la consigue como nadie. Ahí, lo folletinesco, que tiene un valor de grito y de barullo, alcanza un movimiento poético de honda esencia dramática y popular. Dentro de estas estampas, con un truco destacado, brioso, con agudos y manchones de aguafuerte, iluminados de súbito y de pronto oscuros, se insertan los tipos de la fábula. Y ésta aparece o se pierde, se escorza o dualiza, según la voluntad del poeta necesita trenzar como propio camino los hilos dramáticos de la anécdota o tejerlos como un tapiz de fondo que les sirva de escenario.

En "Divinas palabras", las escenas de la muerte del engendro, el pobre lisiado cuya presencia excesiva obsesiona o repele, pero siempre con patética emoción conseguida; del furor incestuoso del padre embriagado, del adulterio y la persecución de la adúltera, de la aventura de la mujer rijosa en la garita, tienen ese episódico vigor teatral, fuerte y conciso, a que nos referimos. Y, volvamos a repetirlo, la calidad insigne de la palabra ilustra y adorna e infunde brío y calidad a la pasión dramática.

Tanto de "Divinas palabras", tragicomedia rural que se afinca en la mejor tradición de nuestro teatro, como de las demás obras de Valle no puede hablarse de prisa con el pretexto de un estreno. El teatro de Valle-Inclán no ha sido bastante representado; pero, ello es peor aún, tampoco ha sido estudiado detenidamente. A ese estudio dedicaremos otro espacio y más lentas consideraciones.

Vengamos ahora a la representación que de "Divinas palabras" nos ofreció ayer la compañía del Teatro Español. Ya hemos alabado la intención y la decisión. ¿Correspondió la realización a la altura del propósito? Margarita Xirgu puso todo su talento para lograr la mejor encarnación de su papel de endemoniada rijosa. Acaso con su ternura femenina ahogó alguna necesaria violencia de poseída. Pero ella fué la más ilustre figura de la fiesta de ayer. En todos los demás veíase la falta de costumbre para realizar un teatro que con tan excedidos méritos sale de los límites de nuestra habitual literatura dramática.

En su conjunto, la dirección de comparsas y masas, bastante superior a la que suele verse en nuestros escenarios; pero todavía puede lograrse, a pesar de tantas y tantas dificultades materiales, más dinamicidad, más pintoresco y musical barullo. ¡Esas ferias de pueblo, qué gran tema! Mas este anhelo de algo mejor no empece el reconocimiento de lo conseguido; no es poco.

Los figurines, todos muy acertados de color y de línea; los decorados, algunos felices; otros, no tan afortunados. Pitti Bartolozzi y Castelar hubiesen podido lograr un acierto más uniforme.

La obra de Valle-Inclán no gustó al público. Le aplaudió sin gran entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes. Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura dramática. A eso se ha llegado con la afortunada gestión de nuestros empresarios al uso.

Juan Chabás

> **Valle-Inclán, gran poeta y novelista, es el creador de un verdadero teatro poético. Se ha estrenado «Divinas palabras.» Pero aun no existe un estudio completo sobre el teatro de Valle-Inclán**

«Adiós a la Bohemia»

PARA MAÑANA

Don Pío Baroja y el maestro Sorozábal someterán mañana por la noche al fallo del público su "ópera chica" titulada "Adiós a la Bohemia", cuyo estreno en España estaba anunciado en Bilbao para ayer jueves.

FUENCARRAL

Todos los días, 6,30 y 10,30

Fu-Manchú

el genial mago y humorista oriental, triunfa ruidosamente en su deslumbrante espectáculo

LA REVISTA DE LOS MISTERIOS

¡El éxito más clamoroso del año!

ESTA NOCHE, EN

ROMEA

LAS TENTACIONES

Creación única por

GARRIGA, ALADY, LEPE

Tarde: ¡GOL!

(17 DE NOVIEMBRE)

GACETILLAS TEATRALES

CALDERON

Mañana sábado, a las 10,30 de la noche, estreno en este teatro de la ópera chica, en un acto, escrita por Pío Baroja y el maestro Sorozábal, **"ADIOS A LA BOHEMIA"**, la que ha despertado gran expectación y máximo interés. Completará el cartel la reposición de la zarzuela de gran éxito de Ros, Endériz y el maestro Sorozábal **"LA GUITARRA DE FIGARO"**.

MARIA ISABEL

Precios populares (única semana): **"LA VOZ DE SU AMO"**, 150 representaciones a teatro lleno.

Para esta noche

ESPAÑOL.—10,30: Divinas palabras.
CALDERON.—10,30: La viejecita y Bohemios.
LARA.—10,30: La verdad inventada.
COMEDIA.—10,30: Una americana para dos.
MARIA ISABEL.—10,30: La voz de su amo.
BEATRIZ.—10,30: El divino impaciente.
BENAVENTE.—10,30: Una novela vivida.
COMICO.—10,30: La chica de Buenos Aires.
VICTORIA.—10,30: Mi querido enemigo.
MARAVILLAS.—10,45: La camisa de la Pompadour.
ROMEA.—10,45: Las tentaciones.
FUENCARRAL.—10,30: Fu-Manchú en La revista de los misterios.
PRICE.—10,30: La posada del Caballito Blanco.
VELUSSIA.—Continua: Noticiario y reportajes.
COLISEUM.—10,30: La isla de las almas perdidas.
CAPITOL.—10,30: Todo por el amor.
ASTORIA.—10,30: Aeropuerto central.
AVENIDA.—10,30: Cincuenta dólares una vida.
PROGRESO.—10,30: King-Kong.
FIGARO.—10,30: La mujer desnuda.
ALKAZAR.—10,45: Amor peligroso.
OPERA.—10,30: Pescada en la calle.
PRENSA.—10,30: Mercedes.
MONUMENTAL.—10,30: Sobre el cieno.
BARCELO.—10,30: Páprika.
MADRID.—10,30: Elixir de amor.
IDEAL.—10,30: La Venus rubia.

CARTELERAS

Teatro — Cine — Frontón

BILBAO.—10,30: El hombre león.
EUROPA.—10,30: Cinemanía.
FONTALBA.—10,30: Como tú, ninguna.
MUÑOZ SECA.—10,45: Variedades.
PAVON.—10,30: Las de Villadiego.
CERVANTES.—10,30: Don Juan Tenorio.
CHUECA.—10,30: A divorciarse tocan.
ACTUALIDADES.—Continua: Noticiarios.
PLEYEL.—10,30: Amor de uniforme y Atlántida.
BELLAS ARTES.—Continua: Noticiarios.
ELCANO.—10,30: La indeseable.
CHAMBERI.—10,30: La hija del dragón y La pura verdad.
PROYECCIONES.—10,30: El padrino ideal.
DELICIAS.—10,30: Señorita Chicago y Pecadora.
GENOVA.—10,30: Violetas imperiales.
TIVOLI.—10,30: Emma.
TOLEDO.—10,30: El caserón de la sombra.
FLOR.—10,30: Marido y mujer.
SAN CARLOS.—10,30: Como tú me deseas.
PALACIO DE LA MUSICA.—10,30: Don Quijote.
GOYA.—10,30: La chica de Montparnasse.
DOS DE MAYO.—10,30: Un marido infiel y En propia defensa.
ARGÜELLES.—10,30: Susan Lenox.
CALLAO.—10,30: Torero a la fuerza.
SAN MIGUEL.—10,30: Liebelei (Amoríos).
ESPAÑA.—10,15: La mujer X.

Para mañana

ESPAÑOL.—Xirgu-Borrás. 6,30 (tres pesetas butaca): **La noche del sábado.** 10,30: **Divinas palabras.**

CALDERON.—Compañía Valdeflores. Tarde: no hay función para dar lugar al ensayo general de **Adiós a la bohemia.**—10,30: **La guitarra de Fígaro** (reposición) y **Adiós a la bohemia** (estreno).

LARA.—6,30 y 10,30: **La verdad inventada**, de Benavente. ¡Gran éxito!

COMEDIA.—A las 6,30 (popular; tres pesetas butaca): **Una americana para dos.**—A las 10,30 (popular; tres pesetas butaca): **Una americana para dos.**

MARIA ISABEL.—A las 6,30 y 10,30: **La voz de su amo** (precios populares; única semana).

BEATRIZ.—A las 6,30 y 10,30: **El divino impaciente** (representaciones 116 y 117).

BENAVENTE.—(Teléfono 21864.) Antonio Vico. (Populares.) 6,30 y 10,30: **Juanito Arroyo se casa** (tres pesetas butaca).

COMICO.—Loreto-Chicote. 6,30 y 10,30: **La chica de Buenos Aires.** ¡Exito inmenso!

VICTORIA.—Aurora Redondo-Valeriano León. A las 6,30 y 10,30: **Mi querido enemigo.**

MARAVILLAS.—(Revistas.) 6,30: **Las Pavas.**—10,45: **La camisa de la Pompadour.** ¡Exito enorme!

ROMEA.—A las 6,30: ¡Gol!—A las 10,45: **Las tentaciones.** ¡Exito delirante de Guerrero!

FUENCARRAL.—Empresa Valdeñores. (Teléfono 31204.) **Fu-Manchú**, el incomparable mago asiático, hoy tarde 6,30 y noche 10,30. La revista de los misterios.

CIRCO DE PRICE.—A las 6,30 y 10,30: **La posada del Caballito Blanco**, deliciosa opereta de fama mundial. ¡Gran éxito! (butacas, seis pesetas).

CINE VELUSSIA.—(Avenida Eduardo Dato, 32.) Reportajes de actualidad. 11 mañana a 1 madrugada. Noticiario U. F. A. Cinemagazín número 13. **Alegre verano** (dibujos). Revista Paramount. **De Montreux a los Alpes de Berna** (butaca, una peseta).

CINE COLISEUM.—(14442.) 6,30 y 10,30: **La isla de las almas perdidas** (emocionante film Paramount).

CAPITOL.—(Teléfono 22229.) Todos los días, a las 6,30 y 10,30: La magnífica comedia de enorme éxito **Todo por el amor**, por el gran divo Jan Kiepura. **Revista Paramount** (actualidades). **Betty sube y baja** (dibujos) y gran concierto por la orquesta Capitol.

CINE ASTORIA.—(Teléfono 21370.) A las 6,30 y 10,30: **Aeropuerto central**, creación formidable de Richard Barthelmes (butaca, dos y una pesetas).

AVENIDA.—6,30 y 10,30 (el mayor éxito): **50 dólares una vida** (el drama del amor y de la muerte).

PROGRESO.—6,30 y 10,30: Ultimos días de **King Kong.**

FIGARO.—(Teléfono 28741.) 6,30 y 10,30: **La mujer desnuda** (gran creación de Florelle).

CINE ALKAZAR.—5, 7 y 10,45: **Amor peligroso** (Warner Baxter y Mirian Jordan).

CINE DE LA OPERA.—6,30 y 10,30: **Pescada en la calle.** ¡Gran éxito!

CINE DE LA PRENSA.—6,30 y 10,30: **Mercedes.** ¡Exito enorme!

MONUMENTAL CINEMA.—6,30 y 10,30: **Sobre el cieno** (hablada en español).

BARCELO.—6,30 y 10,30: **Páprika** (sal por arrobas; últimos días).

CINE MADRID.—(Teléfono 13501.) 6,30 y 10,30: Gran éxito del graciosísimo vodevil **Elixir de amor** (una película de argumento alegre, picaresco y atrevido).

CINE IDEAL.—Cine sonoro. A las 6,30 y 10,30: **La venus rubia**, por Marlene Dietrich (dialogada en español).

CINEMA BILBAO.—(Teléfono 30796.) A las 6,30 tarde y 10,30 noche: **El hombre león.**

CINEMA EUROPA.—A las 6,30 y 10,30: **Cinemanía**, por Harold.

FRONTON JAI-ALAI.—(Alfonso XI. Teléfono 16606.) A las 4. Primero, a remonte: **Ostolaza y Salaverría I** contra **Abrego III y Abarisqueta.** Segundo, a remonte: **Salaverría II y Guruceaga** contra **Echániz (A.) y Errezábal.**

© Biblioteca Nacional de España

***Luz*, 17-XI-1933, p.6.**

¡Gran fiesta ayer para el teatro nacional! Grande y extraordinaria, porque D. Ramón María del Valle-Inclán, que con sus "comedias bárbaras" y sus "esperpentos" es uno de nuestros dramaturgos más excelentes y originales, glorioso por su fama de poeta y novelista, es aún, por culpa de nuestra angosta vida teatral, un maldito en los escenarios.

Aquí, donde se llama teatro poético a una colección de comedias vulgares escritas en versos mezquinos, la verdadera poesía dramática de Valle no había hallado más ocasiones propicias para ese brinco ágil y plástico del libro al escenario que las muy escasas posibilidades que ha tenido de ofrecerle el inquieto espíritu de realizador audaz que anima la obra de Cipriano Rivas Cherif.

Merced a su iniciativa, y al esfuerzo siempre vigilante e innovador de Margarita Xirgu, hemos podido ver y oír ayer "Divinas palabras", una de las comedias bárbaras de Valle. Ver y oír, porque estas estampas dramáticas, animadas por un aliento poético que las estremece y las mueve, son, al mismo tiempo que alegría y trabajo de los ojos, admirable y a veces hasta fastuoso regalo del oído, preciosamente ha lagado por el adorno verbal insigne de una prosa que, enraizada en la más noble y fina grandeza del vuelo clásico de nuestro lenguaje, coloreada por la gracia arcaizante y popular de un habla regional y antigua, es al mismo tiempo nueva y vibrante, con la vibración renovadora de un ritmo y un color que sólo puede infundir al lenguaje un poeta que se deleite y complazca en la invención pura del verbo y pula y abrillante sus aristas sonoras y luminosas.

"Divinas palabras", como toda la obra teatral de Valle, está pensada y escrita con un sentimiento plástico de la escena y una intención poética (de común fuente literaria y popular) del lenguaje y de la dinámica teatral. Esta visión de la obra de teatro, cuyo mérito esencial es su calidad de excepción, es;—y ello se advierte en toda la producción de Valle—de escasa esencia dramática, teatral. Los personajes, con su carácter y su individual sustancia, funden su personalidad, disminuyéndola o limitándola, con el color, la gracia pintoresca o el valor caricaturesco, a veces de un profundo humorismo lírico, que posee el ambiente en que la obra vive y que el poeta crea. El núcleo dramático de la acción cede a este interés externo, lírico y pintoresco a la vez. Cuando Valle-Inclán advierte q u e la energía escénica de su obra se pierde o disipa, con brío literario de folletín y burla habilidosa de gestos levanta el grito del interés o ciñe en una contorsión episódica el gesto trágico o cómico de sus máscaras. Y éstas adquieren de súbito un vigor alucinado de endiablamiento que tiene mucho de gran "guignol", o bien, con amplia virtud de composición lírica, adquiere el pintoresco y teatral empaque de los frisos dramáticos de un D'Annunzio—"La figlia di Jorio"—, que recorta también sus sinfonías dramáticas en la pintura vibrante de un cuadro de costumbres.

Esta virtud de gran retablo Valle-Inclán la consigue como nadie. Ahí, lo folletinesco, que tiene un valor de grito y de barullo, alcanza un movimiento poético de honda esencia dramática y popular. Dentro de estas estampas, con un truco destacado, brioso, con agudos y manchones de aguafuerte, iluminados de súbito y de pronto oscuros, se insertan los tipos de la fábula. Y ésta aparece o se pierde, se escorza o dualiza, según la voluntad del poeta necesita trenzar como propio camino los hilos dramáticos de la anécdota o tejerlos como un tapiz de fondo que les sirva de escenario.

En "Divinas palabras", las escenas de la muerte del engendro, el pobre lisiado cuya presencia excesiva obsesiona o repele, pero siempre con patética emoción conseguida; del furor incestuoso del padre embriagado, del adulterio y la persecución de la adúltera, de la aventura de

la mujer rijosa en la garita, tienen ese episódico vigor teatral, fuerte y conciso, a que nos referimos. y, volvamos a repetirlo, la calidad insigne de la palabra ilustra y adorna e infunde brío y calidad a la pasión dramática.

Tanto de "Divinas palabras", tragicomedia rural que se afinca en la mejor tradición de nuestro teatro, como de las demás obras de Valle no puede hablarse de prisa con el pretexto de un estreno. El teatro de Valle-Inclán no ha sido bastante representado; pero, ello es peor aún, tampoco ha sido estudiado detenidamente. A ese estudio dedicaremos otro espacio y más lentas consideraciones.

Vengamos ahora a la representación que de "Divinas palabras" nos ofreció ayer la compañía del Teatro Español. Ya hemos alabado la intención y la decisión. ¿Correspondió la realización a la altura del propósito? Margarita Xirgu puso todo su talento para lograr la mejor encamación de su papel de endemoniada rijosa. Acaso con su ternura femenina ahogó alguna necesaria violencia de poseída. Pero ella fué la más ilustre figura de la fiesta de ayer. En todos los demás veíase la falta de costumbre para realizar un teatro que con tan excedidos méritos sale de los limites de nuestra habitual literatura dramática.

En su conjunto, la dirección de comparsas y masas, bastante superior a la que suele verse en nuestros escenarios; pero todavía puede lograrse, a pesar de tantas y tantas dificultades materiales, más dinamicidad, más pintoresco y musical barullo. ¡ Esas ferias de pueblo, qué gran tema! Mas este anhelo de algo mejor no empece el reconocimiento de lo conseguido; no es poco.

Los figurines, todos muy acertados de color y de línea; los decorados, algunos felices; otros, no tan afortunados. Pitti Bartolozzi y Castelar hubiesen podido lograr un acierto más uniforme.

La obra de Valle-Inclán no gustó al público. Le aplaudió sin gran entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes. Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura dramática. A eso se ha llegado con la afortunada gestión de nuestros empresarios al uso.

Juan Chabás.

13. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de noviembre.

ser muy interesantes, a cargo de varios médicos de la localidad. La primera tendrá efecto esta noche, habiendo sido encomendada al doctor Ramón Bassas Puig, quien disertará sobre «El cuerpo humano y los deportes».

—Conforme anunciamos, ayer estuvo en nuestra ciudad el obispo de la diócesis, doctor Manuel Irurita. El prelado, en compañía de su familiar doctor Benito Irurita y del maestro de Ceremonias doctor Daniel Salvadó, llegó a ésta a las ocho menos cuarto.

En la entrada de la parroquia de San Juan y San José fué recibido por el clero, la Junta de Obra, Administraciones de dicha iglesia y por el alcalde accidental, señor Masriera.

El obispo ofició seguidamente en la solemne ceremonia de consagración del altar mayor. El templo ofrecía brillante aspecto y se hallaba atestado de fieles.

Una vez terminadas las ceremonias de la consagración, el prelado, después de una breve plática preparatoria, administró el sacramento de la Confirmación, habiendo sido en total 750 los niños que recibieron aquélla.

El obispo, con sus acompañantes, a las doce y media emprendió el viaje de regreso a Barcelona.—C.

Concierto. - La fiesta de Santa Cecilia. Nuevo mercado. - Accidente.

TORTOSA, 23

El viernes por la noche, organizado por la «Associació de Música», de ésta, dió un concierto en el Ateneo la pianista señorita María Niebaner.

—El viernes por la noche llegó a ésta, donde pasará unos días, el ex ministro don Marcelino Domingo Sanjuán.

—Con motivo de celebrarse la festividad de Santa Cecilia, el viernes se celebraron en varias iglesias de ésta cultos a la Santa, organizados por algunas entidades musicales y profesores de música.

—El Ayuntamiento ha acordado consignar en los próximos presupuestos 2.500 pesetas para la construcción de un mercado en el Arrabal del Jesús.

—El viernes por la tarde, cerca de Benicarló, el camión del industrial tortosino, don Ismael Homedes, a consecuencia de romperse la dirección chocó contra un árbol, resultando el chofer y el ayudante con heridas leves, y el camión con grandes destrozos.—C.

La iglesia de Odena. - Campaña benéfica. El carnet electoral.

IGUALADA, 23

Son objeto de unánimes elogios las obras de restauración de la iglesia parroquial del vecino pueblo de Odena, que se llevan a cabo bajo la dirección del escultor don Fernando Serra. Dicho escultor ha merecido una expresiva felicitación de la Entidad «Amics de l'Art Vell», por su labor artística.

—El próximo día primero de diciembre dará comienzo en nuestra ciudad la campaña «Segell pro Infància».

—En el Ayuntamiento ha sido instalado un servicio público de fotografía para la provisión del correspondiente carnet electoral.

—Son muy visitadas las importantes obras que se llevan a término para la construcción del edificio e iglesia destinado a Orfelitano García Fossas, y en cuyas obras se ocupa un buen número de obreros.—*R.*

Concierto. - Labor municipal

GRANOLLERS, 23

Ante selecto auditorio, y después de algún tiempo de inactividad, la Orquesta de Cuerda, bajo la dirección del maestro Lambert, ha dado un selecto concierto, acto que ha tenido efecto en el salón Majéstic, mereciendo calurosos aplausos.

—La Comisión de gobierno del Ayuntamiento acordó la compra de mobiliario para la Escuela de Comercio, así como encargar abrigos para la Guardia urbana y proceder a la instalación de nueva iluminación en la calle de Ricoma.

Para la sesión de Pleno municipal a celebrar dentro de la primera quincena del próximo diciembre imprímese gran actividad en la confección del presupuesto y otros asuntos de relativa importancia.

—Mañana, domingo, será celebrada solemnemente la fiesta de San José de Calasanz.—Salamero.

Mejoras urbanas. - Religiosas

OLOT, 23

El consejo de gobierno municipal ha acordado aprobar en principio el proyecto de un nuevo ensanche en los terrenos de don Ramón Moliner Carreras, lindantes con la avenida de San Juan, que ha redactado el arquitecto don Bartolomé Agustí, exponerlo al público para reclamaciones, y aceptar los terrenos que, para destinarlos a vía pública ha cedido dicho señor Moliner.

—La jefatura de obras públicas ha autorizado al Ayuntamiento para ejecutar las obras de pavimentación de la vía de enlace de carreteras, mediante la condición, entre otras, de que la conservación del nuevo firmado vaya a cargo de la indicada entidad municipal.

—Se han efectuado importantes obras de restauración en la ermita de Nuestra Señora de los Desamparados, costeadas por las distinguidas familias de don José M. Bolivar, de Barcelona, y de don Ramón Artigas, de esta ciudad, las cuales producen excelente efecto. La Asociación de muchachas dedicadas al servicio doméstico, puesta bajo la advocación de dicha Virgen, ha contribuido a las obras.

—El obispo de la diócesis gerundense ha designado para el cargo de conservador del museo que el Seminario Conciliar está instalando en el «Casal de Acció Católica», al sacerdote olotense reverendo doctor don Carlos de Bolós Vayreda.

—La suscripción popular abierta para adquirir e instalar un ascensor en el Hospital de San Jaime, para uso de los enfermos acogidos en el mismo, alcanza en la actualidad la suma de 9.590'35 pesetas.—C.

Incendio

SANTA COLOMA DE GRAMANET, 23

En el Café Liria hubo un amago de incendio, y para sofocarlo acudieron bomberos de la capital. Las pérdidas fueron tan considerables que el edificio fué pasto de las llamas.—C .

TEATROS Y CONCIERTOS

DESDE LONDRES

Inglaterra, país devoto de la música

II

Alentada por el éxito conseguido por Emma Cons con su popular teatro shakesperiano Old Vic, Miss Lilian Baylis se hizo cargo y renovó el Sadler's Wells, situado en la opuesta orilla del Támesis, y en el que, además de las obras de Shakespeare, debía cultivarse la ópera, a precios asequibles a las personas de posición modesta. Y no pararon ahí los deseos de Miss Baylis, sino que, ambicionando crear el «ballet» de carácter nacional, se aseguró para ello la colaboración de Ninette de Valois, danzarina inglesa, que figuró algún tiempo en la compañía rusa del famoso Diaghileff.

Los frutos han sido jugosos. Un numeroso conjunto de bailarinas y bailarines ingleses, dotados de una técnica y una sensibilidad dignas de encomio, defienden en el londinense teatro Sadler's Wells, alternando con los dramas shakespirianos y la ópera, el género «ballet», que si no aparece con una absoluta personalidad inglesa, ya que las influencias rusas de su origen no han desaparecido por completo, reviste modalidades que le prestan un carácter muy particular.

Al lado de «ballets» que pudiéramos llamar clásicos, como «Coppelina» y «El lago de los cisnes», y junto a modernas producciones extranjeras como «La jarra», de Casella y «La creación del mundo», de Milhaud, la compañía formada y animada por Ninette de Valois cuenta con obras genuinamente inglesas, pues ingleses son los músicos, pintores y coreógrafos que las han creado. De ellas se tienen por más importantes «Job», de Vaughan Williams; «Rake's Progress» y «Scorpions of Isit», de Gavin Gordon; «Nursery Suite», de Elgar; «Douanes» y «The Haunted Ballrooom», de Geoffrey Toye, y «Pomona» y «Río Grande», de Constant Lambert.

Los críticos continentales huéspedes de Londres han podido apreciar tanto los méritos de la compañía, como los de varias de las obras citadas.

«The Rake's Progress», «ballet» que en castellano pudiera llamarse «La historia de un libertino», es de asunto un tanto escabroso y, en alguna de sus escenas, de un realismo de discutible admisión. Pero, los danzarines ingleses lo interpretan con tal conciencia del arte y con tan eficaz armonía de ritmos, que el aplauso del espectador surge espontáneo. A la vigorosa coreografía de Ninette de Valois, se juntan una expresiva y adecuada música de Gordon y unos bien entonados trajes y decoraciones de Rex Whistler.

«Façade», otro de los «ballets» ingleses es, salvo algún pasaje que degenera en vulgar número de varietés, una deliciosa humorada, en la que se caricaturizan costumbres de la campiña escocesa.

El músico—Frederick Asthon, joven compositor lleno de alientos—se lanza también por el camino de la caricatura, y en buena parte de su partitura se apoya en el «Sombrero de tres picos», de Manuel de Falla.

Otro joven artista británico, John Armstrong, ha ideado unos ingeniosos trajes y decorado, y William Walton, como coreógrafo, da pruebas de amable «humour».

Indudablemente el más sólido y profundo de los «ballets» que figuraban en el programa era «Job», de Ninette de Valois y el compositor Vaughan Williams. Sigue muy de cerca este «ballet» aquellas sinfonías coreográficas «Los presagios» y «Choreartium», de León Massine, que la compañía de Monte-Carlo nos dió a conocer en el Liceo. Pero en la música—una música de vigorosa instrumentación y un carácter muy en consonancia con el asunto bíblico que acompaña—no es tan abstracta en su esencia como las sinfonías de Chaikowsky y Brahms que Massine pretendiera interpretar coreográficamente, y tiene en las escenas una justa expresión.

La agrupación y movimientos de las figuras revelan el hondo sentido artístico de Ninette de Valois.

Completaba el programa de esta sesión «La princesa encantada», de Chaikowsky, «ballet» presentado para que Mary Honer y Harold Turner, destacados artistas de la compañía, pusieran de relieve su «virtuosismo», realmente digno de admiración.

Los londinenses, que tienen especial predilección por sus «ballets», siguieron atentamente el desarrollo del variado espectáculo, y al final de cada obra aplaudieron con frenético entusiasmo a los danzarines y al maestro Constant Lambert, un excelente director de orquesta.

* * *

Entre los aguerridos defensores que el arte musical tiene en Londres, deben señalarse las distinguidas damas y señoritas del Forum Club.

Esta entidad, fundada en 1919 con fines intelectuales y artísticos, se halla presidida por la princesa María Luisa. La sección musical, que agrupa aficionadas y profesionales, es tal vez la de más relieve: obra del acendrado entusiasmo de sus componentes.

En honor de los críticos musicales extranjeros, el Forum Club dió una fiesta de recuerdo imborrable.

* * *

El London Museum, antiguo palacio de los duques de Southerland es también albergue de la música. En su suntuoso «hall» se dan frecuentes conciertos populares, asistiendo un público devoto y recogido. Ante este público han desfilado artistas eminentísimos: sir Thomas Beecham, Schnabel, Andrés Segovia, Edwind Fischer, Adolfo Busch y otros.

En el último concierto actuaron el pianista Edwind Fischer y el violoncelista Emanuel Fenermann. Intérpretes de un programa de sonatas de Beethoven. Brahms y Schubert, pudieron justificar que no es vano gozan de universal renombre.

La entrada a estos conciertos no cuesta arriba de seis peniques: milagro que puede realizarse gracias al generoso desprendimiento de Mr. Ernest Makower, Mecenas de la música, quien sufraga los gastos necesarios.

* * *

Cerramos esta crónica señalando orgullosos la ansiedad con que el público musical londinense espera la actuación de uno de los artistas que más admira: Pablo Casals.

U. F. ZANNI

Londres, noviembre 1935.

LOS ESTRENOS

Teatro Poliorama

«¡SOLA!», 3 actos, de Pedro Muñoz Seca

Esta nueva comedia, de don Pedro Muñoz Seca, acentúa la nota sentimental que viene prodigando el antes festivo autor, en sus últimas producciones. Pero hay en lo sentimental un sentido, una corriente fatal que lleva irremisiblemente a lo sensiblero. Desde el título al desenlace, esta «¡Sola!» de Muñoz Seca se escurre sin remedio por esa corriente.

La fábula, la invención de «¡Sola!» acusa también novedad muy escasa. Una muchacha huérfana—«¡Sola!», la pobrecita—vive en la arruinada casa de una tía y unas primas, y es, en ella, la única que trabaja. Fuera del pseudo-hogar, como oficinista, para aportar su sueldo a las necesidades de la familia; dentro, en la casa, sufriendo, con paciencia y abnegación de Cenicienta, las impertinentes exigencias de las otras mujeres. Hay también un duquesito que, ocultando que lo es, enamora a la muchacha, quien, al descubrir la verdadera identidad de su galán, se cree engañada con intenciones pérfidas, y —¿cómo no?— renuncia al galanteo en el segundo acto..., claro que para reanudarlo, de modo definitivo (a gusto de la galería... y la platea), en el tercero, de modo que la heroína deje de estar «¡Sola!» y, además, se convierta en duquesa y multimillonaria. A esta final extrafeliz, que ya no se admitiría ni en la más dulzona y convencional película, llegamos a través de una sucesión de escenas en que se dan la mano lo convencional y lo grotesco. No faltan, naturalmente, en la farsa, ni los tipos ni las escenas de pura y excelente cepa «muñozsequística»; pero. —¡ay, de mí— por en medio de ellas pasa, entre otras cosas, la protectora «sombra de una madre», tan a destiempo, que su intervención resulta más irrespetuosa que sublime... Y es que, para meterse en el terreno de lo irreal, de lo fantástico, es preciso que el autor se cree un mundo completo de irrealidad, de fantasía, que sea para él mundo hasta el punto de que se encuentra en él como en su casa, sin intromisión de extraños elementos... Y aquí, en «¡Sola!» todo es amalgama y mescolanza. No el equilibrio de lo patético y lo cómico, no el contraste de lo claro y lo oscuro, perfecta fórmula teatral y artística, sino una especie de «cok-tail» en que se enlazan las cosas más dispares. Melodrama, simbolismo, farsa grotesca y comedieta blanca... todo se junta en un final previsto y en un conjunto falso, efectista, y —¿por qué no decirlo?—, *demodé* del todo. La misma técnica de la comedia, esas personajes que hablan solos constantemente, esos chistes retorcidos, de puro valor verbal; esas alusiones a cosas circunstanciales, suenan con un hueco sonido de cosa de otros tiempos. Los matices de una pretendida tendencia religiosa, a nosotros nos parecen irrespetuosos, repetimos: esa muchacha que, estando sola, y sin motivo serio que lo justifique, abre su puerta a un desconocido recinto apuesto y joven, bebe con él unas copas de champaña... y termina invitándole a rezar con ella el Rosario, se nos antoja un tanto desplazado, en una o en otra de sus actitudes.

La compañía del Poliorama puso su mejor voluntad al servicio de la nueva comedia. María Fernanda Ladrón de Guevara jugó su papel con visible cariño, aun luchando con la escasa o nula fibra humana del personaje; Fernando de Granada, Paco Alarcón, María Francés, Juan Vázquez y los demás actores, unieron su esfuerzo al de la protagonista. La obra fué dignamente presentada.

MARIA LUZ MORALES

Teatro Principal

Presentación de la Compañía de Margarita Xirgu, con «BODAS DE SANGRE», de García Lorca

No es estreno «Bodas de sangre» en Barcelona. Mas la calidad de esta presentación que a la obra ha dado la colaboración de García Lorca y Rivas Chériff, con la de la interpretación que en «La madre» hace Margarita Xirgu, honores de estreno se merece...

El poema se envuelve, a través de ella, en un ropaje de valores que, ya lo realzan y vigorizan, ya lo velan con ese tul de vaguedad que es como la esencia misma de lo lírico... Color, canción, ritmo, ya pausado, ya vivo, ya vibrante, ya apagado, como en una sinfonía orquestal... Y esa estilización certera con que esta compañía, tan prodigiosamente dirigida y encauzada por senderos de verdadero arte, logra, no simplemente *representar* las obras en su forma externa, sino *expresarlas* en lo que tienen de profundo, de íntimo. Para lograr este efecto y llegar con él al espíritu del público (no del todo insensibilizado, por fortuna; capaz aún de gozar deleites de pura emoción estética), todos los elementos de la representación —reiteramos— se aunan y armonizan: escenarios, músicas, plástica, verso, acento, intrepretación...

En ésta hay que destacar, por sobre todo, la figura de «La madre», creada por Margarita Xirgu. Una maravilla de composición sobria, de aliento trágico. Parece como una prueba de superación de sí misma que la insigne actriz se hubiese impuesto. Esa figura hierática, silenciosa, amargada, de dramatismo contenido, interno, profundo, tiene escaso contacto con las figuras de las otras heroínas de teatro. Su dolor ensombrece todo el poema desde las primeras escenas, siendo en él el elemento patético igual que el motivo «del caballo» —que no se ve, pero se siente— constituye el elemento heroico. Y Margarita Xirgu expresa ese patetismo en su mudez como en su rugido; en su actitud pacata y simple, como en el arrebato de su actitud desesperada. El galán, López Lagar, compone igualmente un admirable tipo dramático, y Diosdado y La novia y cuantos en el poema tienen un papel, pequeño o grande, contribuyen a la perfección artística del admirable conjunto... Hay una «Nana», de Lorca, que tiene también papel en el recuerdo. Anotemos como sobresalientes, en ritmo y plástica, el cuadro de Las bodas y el del Bosque, con la Luna y la Muerte emboscadas...

El público que llenaba el Principal la noche de la presentación, aplaudió reiteradamente las bellezas de «Bodas de sangre», reclamando la presencia del autor una vez y otra; al finalizar el poema, el poeta García Lorca y la actriz Margarita Xirgu hubieron de dirigir la palabra al auditorio.

M. L. M.

Vida docente

PRIMERA ENSEÑANZA

SECCION ADMINISTRATIVA DE BARCELONA

Por la Sección Administrativa de Primera Enseñanza, de Barcelona, han sido tramitados, entre otros, los siguientes asuntos:

La Junta municipal de Barcelona comunica posesión interina Ramona Baulies, de una sección de la Graduada de la Normal de la Generalidad, por excedencia de la titular, señora Bardina.

—La Dirección general de Primera Enseñanza remite para informe, instancia de unos maestros de San Sadurní de Noya, sobre reclamación de alquileres por casa-habitación.

—El Consejo local de Mollerusa traslado de la renuncia que de vocal del mismo presenta el señor Castells, en virtud de traslado de domicilio a la capital.

—El Consejo local de San Adrián comunica cese por jubilación, de la maestra de la escuela de párvulos «Urbanización-Ritas», doña Julia Andreu.

—La maestra de Prull, señora Ribas, comunica que el Ayuntamiento ha hecho donación a la escuela de quince mesas bipersonales y una colección de mapas.

—El Ayuntamiento de Martorell solicita autorización para el traslado provisional de una de las secciones de la Graduada a un nuevo local, por derribo obligado de la parte de edificio en donde venía funcionando y a los efectos de la construcción del nuevo Grupo Escolar.

—El Consejo local de Cañellas comunica el cese por defunción, de la maestra doña Rosa Puig.

—El maestro de Sabadell, señor Pastells, presenta renuncia del cargo de vocal representante de los maestros, en el Consejo local de aquella ciudad.

—El presidente del Consejo local de Sabadell interesa órdenes pertinentes para proceder a la elección y propuesta de nuevos vocales maestros, por cese de doña Mercedes Forgas — cese por defunción — y renuncia del señor Pastells.

—El Consejo local de Mataró comunica posesión de la maestra suplente de la escuela unitaria de niñas núm. 2, doña Ana Puig Lleonart.

—El Consejo local de Llissá del Vall remite para su aprobación el Almanaque escolar local.

El mismo denuncia el supuesto ilegal funcionamiento de un colegio particular, en el sitio denominado «Bellaplana» de aquel término municipal.

—La maestra de Ordal (Subirats) solicita su admisión a las prácticas reglamentarias previstas por decreto de 14 de enero de 1933, para su pase al primer escalafón del Magisterio.

—El Consejo local de San Martín de Tous comunica que la maestra interina recientemente nombrada, señora Tarongí Orfila, no se ha presentado a tomar posesión de aquella escuela, dentro del plazo reglamentario, e interesa nuevo nombramiento.

—La Dirección general de Primera Enseñanza comunica concesión licencia ampliación de estudios en la sección de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, al maestro de la capital don Santino Surós, a condición de que justifique está matriculado oficialmente y deje atendida la enseñanza en su escuela en la forma que dispone el artículo 12 del decreto de 26 de diciembre de 1934, «Gaceta» del 22.

—El maestro don Santino Surós, cumplimentando los extremos que anteceden, comunica queda encargado de su escuela el suplente señor Rovira.

—Los señores Cunill y Fernández, de Suria, remiten escrito sobre denuncias formuladas anteriormente, contra la maestra del agregado «Can Fusteret», doña Carmen Casas.

—El Consejo local de Sagás remite acta de constitución de nuevo Consejo.

—El Consejo local de Barcelona comunica cese por jubilación, de la maestra de la unitaria de niñas de la calle de la Diputación, doña Rosa Creus.

—El mismo comunica cese interino del Grupo escolar «Pabellón de las Roquetas», del señor Vigué, por reintegro del titular a su destino.

—El Consejo local de Sabadell comunica posesión carácter provisional de doña María Tarragona Jou, de la escuela unitaria de niñas, calle San Cugat.

—El Consejo local de La Rosa remite acta renovación Consejo.

—El Consejo local de Medlona remite Almanaque escolar local.

—La maestra de Villalba (Abrera) señora Borrás, solicita su admisión en pruebas, para pase al primer escalafón.

MORALES, Mª L. (1935) "Presentación de la Compañía de Margarita Xirgu, con «BODAS DE SANGRE», de García Lorca", *La Vanguardia*, Barcelona, 24 de noviembre.

No es estreno «Bodas de sangre» en Barcelona. Mas la calidad de esta presentación que a la obra ha dado la colaboración de García Lorca y Rivas Chériff, con la de la interpretación que de «La madre» hace Margarita Xirgu, honores de estreno se merece...

El poema se envuelve, a través de ella, en un ropaje de valores que, ya lo realzan y vigorizan, ya lo velan con ese tul de vaguedad que es como la esencia misma de lo lírico... Color, canción, ritmo, ya pausado, ya vivo, ya vibrante, ya apagado, como en una sinfonía orquestal... Y esa estilización certera con que esta compañía, tan prodigiosamente dirigida y encauzada por senderos de verdadero arte, logra, no simplemente representar las obras en su forma externa, sino expresarlas en lo que tienen de profundo, de íntimo. Para lograr este efecto y llegar con él al espíritu del público (no del todo insensibilizado, por fortuna; capaz aún de gozar deleites de pura emoción estética), todos los elementos de la representación reiteramos— se aúnan y armonizan: escenarios, músicas, plástica, verso, acento, interpretación...

En ésta hay que destacar, por sobre todo, la. figura de «La madre», creada por Margarita Xirgu. Una maravilla de composición sobria, de aliento trágico. Parece como una prueba de superación de sí misma que la insigne actriz se hubiese impuesto. Esa figura hierática, silenciosa, amargada, de dramatismo contenido, interno, profundo, tiene escaso contacto con las figuras de las otras heroínas de teatro. Su dolor ensombrece todo el poema desde las primeras escenas, siendo en él el elemento patético igual que el motivo «del caballo» —que no se ve, pero se siente— constituye el elemento heroico. Y Margarita Xirgu expresa ese patetismo en su mudez como en su rugido; en su actitud pacata y simple, como en el arrebato de su actitud desesperada. El galán, López Lagar, compone igualmente un admirable tipo dramático, y Diosdado y La novia y cuantos en el poema tienen un papel, pequeño o grande, contribuyen a la perfección artística del admirable conjunto... Hay una «Nana», de Lorca, que tiene también papel en el reparto. Anotemos como sobresalientes, en ritmo y plástica, el cuadro de Las bodas y el del Bosque, con la Luna y la Muerte emboscadas...

El público que llenaba el Principal la noche de la presentación, aplaudió reiteradamente las bellezas de «Bodas de sangre», reclamando la presencia del autor una vez y otra; al finalizar el poema, el poeta García Lorca y la actriz Margarita Xirgu hubieron de dirigir la palabra al auditorio.

M. L. M

Anexo II.

Cartas y entrevistas de Valle-Inclán

Documentos anexos:

1. FERNÁNDEZ ARIAS, A. (1912), “En vísperas de un estreno. Lo que dice Valle-Inclán”, *Heraldo de Madrid,* Madrid, 4 de marzo, 2,3.
2. RIVAS CHERIF, C. (1924). “Carta de Valle-Inclán en: Apuntes de crítica literaria. La *Comedia bárbara* de Valle-Inclán” *España,* Madrid, 16 de febrero, n.º 409, 8, 9.
3. VALLE-INCLÁN, R. (1924), "Autocrítica", *España*, Madrid, 8 de marzo, n.º 412, 6.
4. MONTERO ALONSO, J. (1926) “Lo que preparan nuestros escritores. Don Ramón del Valle Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española”. *La libertad,* Madrid 16 de abril, 6,7.
5. ESTÉVEZ ORTEGA, E. (1927, 18 de noviembre) “Los escritores antes sus obras: Valle-Inclán”. *Nuevo Mundo.* Madrid, año XXXIV, nº 1765, 20, 21.
6. MARTÍNEZ SIERRA, G. (1928) “Hablando con Valle. De él y de su obra” *ABC,* Madrid 7 de diciembre, 3,4.

1. *Heraldo de Madrid.* Madrid. 4-III-1912, p. 2.

EDICIÓN DE LA NOCHE — Noticias de última hora. — HERALDO DE MADRID — Servicio telegráfico. — EDICIÓN DE LA NOCHE

MELILLA

La policía indígena.—Centinela torpe.—Interviene un suboficial.—Disparos.—El centinela resulta muerto.—Las diligencias del Juzgado.—Un teniente herido.—Teniente enfermo.—Los zocos del domingo.—El Juzgado en funciones.—Disolviendo grupos á cañonazos.—El Poniente.

Concentración y licenciamiento.—Éxito de la movilización.

EL MUNDO OBRERO

Lo que dicen los hechos.

La Bolsa.

LA REVOLUCION CHINA

EN EL CAFÉ DE PUERTO RICO

DIA DE ANIMACION

Barcelona.

La secuestradora de niños.

Los obreros.

Por los heridos de Melilla.

EN VISPERAS DE UN ESTRENO

Lo que dice Valle-Inclán

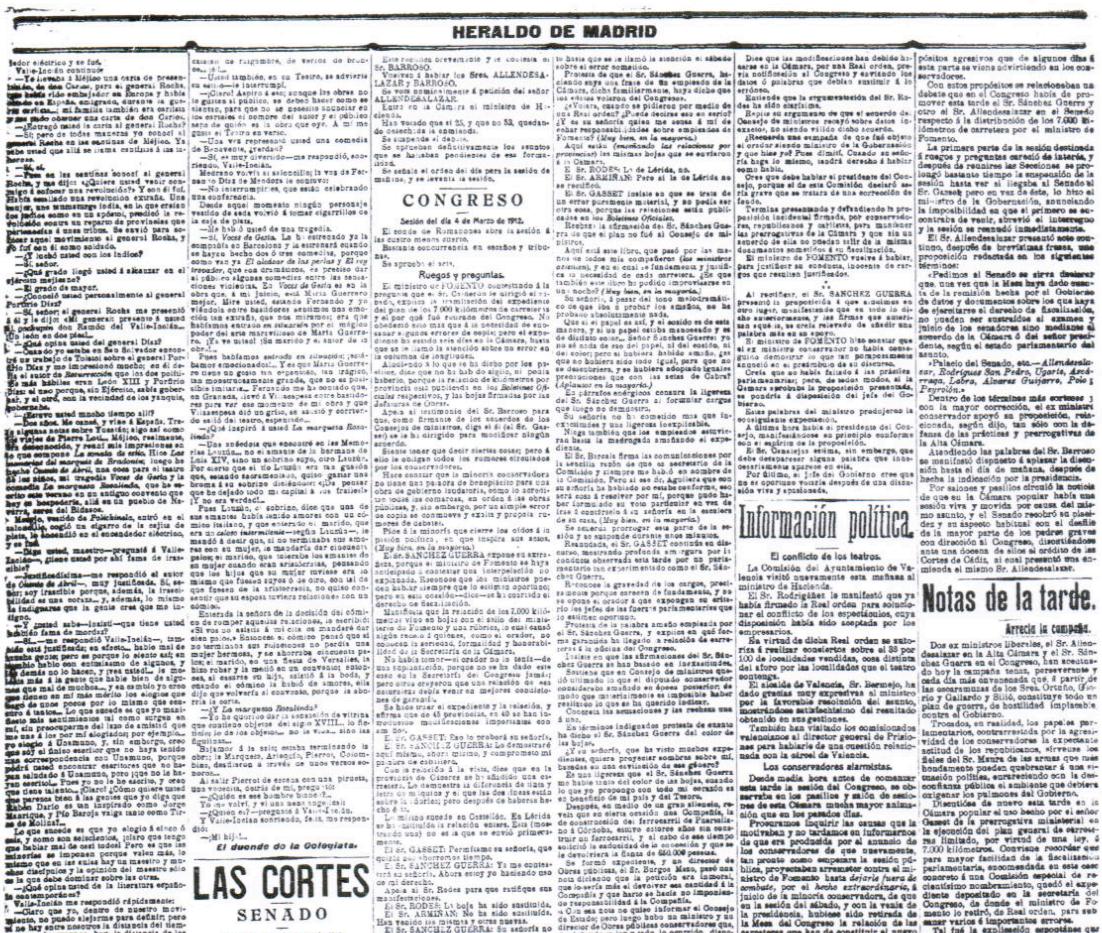
D. Ramón del Valle-Inclán conversando con «el Duende».

UN HOMBRE GRAVEMENTE HERIDO

EL ATROPELLO DE ESTA TARDE

© Biblioteca Nacional de España

Heraldo de Madrid. Madrid. 4-III-1912, p. 3



HERALDO DE MADRID

LAS CORTES

SENADO

CONGRESO

© Biblioteca Nacional de España

FERNÁNDEZ ARIAS, A. "*El Duende de la Colegiata"* (1912, 4 de marzo). "En vísperas de un estreno. Lo que dice Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid.* Madrid: 2,3.

Ensayando. El retrato en la terraza. Hablando en el saloncillo. Anécdotas, opiniones. Qué inspiró *La marquesa Rosalinda*. El final del ensayo.

AI llegar al teatro de la Princesa el simpático Soriano me acompañó hasta la sala. Se estaba ensayando el acto primero de *La marquesa Rosalinda* con trajes y decorados. La oscuridad no me permitía reconocer a los espectadores que presenciaban el ensayo. Las butacas desaparecían bajo las fundas grises; de entre las fundas surgían cabezas; entre las cabezas se destacaban los colorines de los trajes de los artistas que presenciaban el ensayo, aprovechando los momentos en que no estaban en escena.

Era extraño el contraste de los vestidos de calle de las señoras y las pelucas empolvadas de aquellas damiselas del siglo XVIII; el traje correctísimo, impecable, inglés, del duque de Tamames, que presenciaba el ensayo la figura grotesca de Mesejo, vestido de polichinela, verde y rojo, haciendo equilibrios por embutirse en una butaca a pesar de sus jorobas.

Sólo, en una de las primeras filas, encontré al autor de *La marquesa Rosalinda,* don Ramón del Valle-Inclán, con su barba sacerdotal, sus gafas redondas, quevedescas; sus ojos vivos, centelleantes; su figura extraña sugestiva; seguía, callado, los incidentes de su obra, que declamaban en la escena los intérpretes de *La marquesa Rosalinda.*

Terminó el primer acto. Marquina felicitó a Valle-Inclán; otros señores, también.

—¿Me permite usted, maestro —le dije— que Alfonso nos haga un retrato?

Sí, señor —me respondió Valle-Inclán con mucha afabilidad.

Y buscando luz, fuimos a la terraza para retratarnos; allí compusimos un grupo que pareciese natural. Algunos transeúntes que cruzaban la callo detuvieron su paso para contemplarnos. Hecho el retrato fuimos al salón cito a hablar.

En el elegante saloncillo de la Princesa, envueltos en el ambiente cáliz do de los caloríferos, alumbrados por una luz tibia, Valle-Inclán se sentó en un sillón de brazos; yo arrastré una silla cerca de él, junto a la mesita que sostiene una cajita de plata con cigarrillos.

Comenzamos a hablar; el autor de Sonata de Estío, envuelto en su gabán, mirándome fijamente a través de sus gafas redondas orladas de con, cha oscura, replicaba a mis preguntas con el convencimiento de lo que si siente, con la seguridad de lo que se cree.

—¿Su carrera literaria, maestro?

—Pues la de todos... escribir...

—¿Pero en periódicos?

—No, no; en periódicos no. Cuando *El Liberal* hizo un concurso de cuentos, yo acudí a él. Don Juan Valera dijo que mi cuento era el que merecía el premio y, sin embargo no se me dio porque en él había un fraile que violaba a una niña... Pero lo más peregrino era que el mismo asunto se había visto en la ópera *Garín*, y Verdaguer había escrito sobre el mismo asunto. Don Juan Valera protestó, en un artículo, en La Nación de Buenos Aires. Luego, en otro concurso en el que se premiaría el mejor cuento de los «presentados», se declaró desierto el primer premio, de quinientas, pesetas, y se me dio el segundo... ¡Era gracioso!, ¿verdad? Porque debía premiarse «el mejor cuento de los presentados» fuese bueno o malo. EI caso es que yo no quise escribir en periódicos; pero Ortega Munilla, que es una persona extraordinaria que se sale de todo lo conocido, me propuso, para ayudarme con el ingreso de la colaboración —que buena falta me hacía— publicar, en artículos mis libros, y así se fueron publicando Las memorias del marqués de Bradomín.

—Y, ¿cómo dividía usted los artículos?

—Con objeto de pagarme el maximum... contaba cien renglones y allí cortaba. Luego Ortega y Munilla ponía «Se continuará» y mi firma. —¿Y no ha vuelto usted a escribir en periódicos?

—En El Liberal, cuando Vicenti ha sido director; porque yo profeso por Vicenti una gran admiración; soy de los pocos que conocen sus versos.

—Diga usted maestro: ¿usted ha viajado mucho, verdad? —Sí... conozco casi toda la América Latina.

—¿Estuvo usted en Méjico?

—Sí, hace veintidós años.

—¿Por qué fue usted a Méjico?

—Pues no tenía mucho que hacer y pensé: «En Méjico se puede ser militar fácilmente», y me fui a Méjico...

—De modo que usted desembarcó allí como un emigrante que llega...

—Sí, señor; por cierto que el día que desembarqué leí un artículo en un periódico titulado El Tiempo; en aquel artículo se decía que todos los españoles, desde el bandido Hernán Cortés hasta el último desembarcado éramos poco menos que hijos de padres desconocidos..., y como el último desembarcado era yo, me creí aludido; cogí un coche y me fui a la redacción del periódico; entré en la sala de la redacción, me encaré con el director y le di un puñetazo en la frente; entonces el director cogió un cuchillo muy grande; yo estaba junto a la pared, vi la muerte en el movimiento de aquel cuchillo; entonces cogí una regla y le di en la cabeza con ella, al director; aquel hombre gritó: «Redactores, cajistas, ¡a mí!». Y en un momento me vi pisoteado por una pirámide de hombres que me pateaban...

—¿No le rompieron a usted algo?

—No, señor, a patadas me fueron echando a la calle; pero la casa hacía esquina y tenía dos puertas, una a cada calle; apenas me vi en la calle con el cuerpo magullado, pero con los huesos sanos, me levanté y volví a entrar en la redacción por la otra puerta.

—¿Qué efecto les produjo?

—Indescriptible. Al verme aquella gente otra vez se quedaron todos espantados; había unos escalones, los salvé de un salto, y cogiendo al director por la chaqueta lo elevé en alto y lo lancé por encima de la mesa de plegar. Aquello fue monstruoso, épico; todos los que presenciaron aquello quedaron sobrecogidos; antes de que se repusiesen de la emoción habían acudido ya muchos españoles que me rodearon y me llevaron al Casino español, donde me curaron las contusiones de la pateadura.

Valle-Inclán se había puesto en pie, describiendo con entusiasmo el lance, en sus ojos brillaba el recuerdo.

El actor Medrano vestido ricamente de [ilegible], con su peluca empolvada y su espada al cinto, entró en el saloncillo, cogió un cigarro de la caja de plata, lo encendió en un encendedor eléctrico y se fue.

Valle-Inclán continuó:

—Yo llevaba a Méjico una carta de presentación, de don Carlos, para el general Rocha, que había sido embajador en Europa y había estado en España, emigrado, durante la guerra carlista...; mi familia también era carlista y me pudo obtener una carta de don Carlos.

—¿Entregó usted la carta al general Rocha?

—Sí, pero de todas maneras yo conocí al general Rocha en las cantinas de Méjico. Ya sabe usted que allá se llama cantinas a las tabernas. —Sí, sí.

—Pues en las cantinas conocí al general Rocha, y me dijo: «¿Quiere usted venir conmigo a sofocar una revolución?». Y con él fui. Había estallado una revolución extraña. Una mujer, una taumaturga india, en la que creían los indios como en un apóstol, predicó la

revolución contra un re- parto de provincias que pertenecían a unas tribus. Se envío para sofocar aquel movimiento al general Rocha, y yo fui con él como soldado.

—¿Y luchó usted con los indios?

—Sí, señor.

—¿Qué grado llegó usted a alcanzar en el ejército mejicano? —El grado de mayor.

—¿Conoció usted personalmente al general Porfirio Díaz?

—Sí, señor; el general Rocha me presentó a él y le dijo: «Mi general: presento a usted al gachupín don Ramón del Valle-Inclán... ¡Un león en dos pies!...»

—¿Qué opina usted del general Díaz?

—Cuando yo estaba en San Salvador encontré un trabajo de Tolstoi o sobre el general Porfirio Díaz y me impresionó mucho; en él decía el autor de *Resurrección* que los dos políticos más hábiles eran León XIII y Porfirio Díaz: el uno porque, sin Ejército, sabía gobernar, y el otro, con la vecindad de los yanquis, gobernaba.

—¿Estuvo usted mucho tiempo allí?

—Dos años. Me cansé, y vine a España. Traje algunas notas sobre Yucatán; algo así como los viajes de Pierre Loti... Méjico, realmente, era desconocido, y reuní mis impresiones en lo que compone *La Sonata de Estío*. Hice Las memorias del marqués de Bradomín; luego he hecho *Cuento de Abril*, una cosa para el teatro de los niños, mi tragedia Voces de gesta y la comedia *La marquesa Rosalinda*, que he escrito este verano en un antiguo convento que hoy es hospedería, allá en un pueblo de Navarra, cerca del Bidasoa.

Mesejo, vestido de Polichinela, entró en el saloncillo, cogió un cigarro de la cajita de plata, lo encendió en el encendedor eléctrico, y se fue.

—Diga usted, maestro —pregunté a Valle-Inclán—, ¿tiene usted por ahí fama de irascible?

—Justificadísima —me respondió el autor de Cuento de Abril—, muy justificada. Sí, señor; soy irascible porque, además, la irascibilidad es una coraza... y, además, lo mismo da indignarse que la gente crea que me indigno.

—Y, ¿usted sabe —insistí— que tiene usted también fama de mordaz?

—Sí... —me respondió Valle-Inclán—, también está justificada; en efecto... hablo mal de mucha gente; pero es porque lo siento así; en cambio hablo con entusiasmo de algunos, y los demás no lo hacen, y ¡vea usted!... le molesta más a la gente que hable bien de algunos que mal de muchos... y en cambio yo creo que tienen en mí más mérito los elogios que hago de unos pocos por lo mismo que censuro a tantos... Lo que sucede es que yo manifiesto mis sentimientos tal como surgen en mí, sin preocuparme del lazo de amistad que me una a los por mí elogiados; por ejemplo... yo elogio a Unamuno, y, sin embargo, creo que soy el único escritor que no haya tenido una correspondencia con Unamuno, porque podrá usted encontrar escritores que no hayan saludado a Unamuno, pero, ¡que no le hayan escrito!... Pues yo no le he escrito, y creo que tiene talento... ¡Claro! ¿Cómo quiere usted que parezca bien a las gentes que yo diga que Rubén Darío es tan inspirado como Jorge Manrique y Pío Baroja valga tanto como Tirso de Molina?...

Lo que sucede es que yo elogio a cinco o seis, y como son seiscientos, ¡claro que tengo que hablar mal de casi todos! Pero es que las minorías se imponen porque valen más, lo mismo que en las aulas hay un maestro y muchos discípulos y la opinión del maestro sólo es la que debe dominar sobre las otras.

—¿Qué opina usted de la literatura española contemporánea? Valle-Inclán me respondió rápidamente:

—Claro que yo, dentro de nuestro movimiento, no puedo alejarme para definir; pero si no hay entre nosotros la distancia del tiempo para observarnos, hay la distancia de los

kilómetros, y a través de los extranjeros nos podemos juzgar a nosotros mismos... He oído decir a muchos extranjeros que la literatura española está atravesando uno de esos grandes momentos solamente comparables a nuestro siglo de oro y el comienzo del romanticismo...

Los extranjeros nos admiran, no solamente en nuestra literatura, sino en nuestro carácter; un profesor de Basilea, amigo mío, me dijo que había observado un detalle de nuestro carácter; había visto durante quince días anteriores al día de Difuntos una constante exposición de coronas y cruces; luego vio el día de Difuntos que la visita a los cementerios era una fiesta macabra; pero fiesta, y que después, la vida ordinaria recobraba su aspecto.

Si en Alemania está el pueblo viendo cruces y coronas durante quince días y después va al cementerio.., se suicidan todos los ciudadanos —me dijo—, y a nosotros, teniendo como tenemos un concepto justo de la muerte, no nos afecta, ya través de la fiesta de difuntos, nuestro carácter vuelve a recobrar su alegría típica...

—¿Qué novelistas cree usted a la cabeza de nuestra literatura?

—Galdós, Palacio Valdés y la Pardo Bazán... Galdós tiene más obra; pero ninguna de sus obras es más ni menos que *Los patos de Ulloa* o *La espuma.*

—¿Y de los nuevos?

—Pío Baroja... y como escritor, Martínez Ruiz (Azorín)...

María Guerrero, elegantísima con su vestido coquetón de marquesa Rosalinda, que realzaba aún más su hermosura, entró en el saloncillo.

—¡Cómo! —exclamó haciendo un mohín delicioso— necesitamos a usted allá abajo.

Y encarándose conmigo me dijo encantadoramente:

—Nos hace falta el autor.

—Señora, le tengo secuestrado.

Y María Guerrero me respondió, haciendo un gesto divino:

—Pues si no está algo a gusto de Valle-Inclán usted será responsable .

Y yo le respondí:

—Acepto la responsabilidad, porque tengo la seguridad de que han superado ustedes la idea del autor.

Y Valle-Inclán asintió, mientras María Guerrero se marchaba:

—¡Ya lo creo...! ¡Hacen mi comedia admirablemente!

—¿Qué opina usted de nuestro teatro contemporáneo? —pregunté

—Yo no sigo el movimiento teatral, porque estoy obsesionado con Shakespeare. Creo que el teatro debe ser lo que el autor de Hamlet da muestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de *Hamlet* y *El rey Lear*, la exaltación grotesca de *Falstaff* y la exaltación lírica de casi todas sus obras; es decir, la exaltación de la propia personalidad... Por eso yo admiro el teatro de Benavente; en todas sus obras hay algo suyo; está en todas sus obras la personalidad del autor; Marquina también tiene en sus obras su propia personalidad. Se ve al catalán de raigambre, de versos de bronce... ¡él!...

—Usted también, en su teatro, se advierte su estilo —le interrumpí,

—¡Claro! Aspiro a eso; aunque las obras no le gusten al público, se deben hacer como se sientan, para que no se necesite anunciar en los carteles el nombre del autor y el público sepa de quién es la obra que oye.

A mí me gusta el teatro en verso.

—Una vez representó usted una comedia de Benavente, ¿verdad?

—Sí, es muy divertido —me respondió, sonriendo, Valle-Inclán. Medrano volvía al saloncillo; la voz de Fernando Díaz de Mendoza le contuvo:

—No interrumpirles, que están celebrando una conferencia.

Desde aquel momento ningún personaje vestido de seda volvió a tomar cigarrillos de la caja de plata.

—Me habló usted de una tragedia.

—Sí, *Voces de gesta*. La ha estrenado ya la compañía en Barcelona y la estrenará cuando se hayan hecho dos o tres comedias, porque como van ya *El alcázar de las perlas* y *El rey trovador*, que son dramáticas, es preciso dar al público algunas comedias entre las sensaciones violentas. En *Voces de gesta* es en la obra que, a mi juicio, está María Guerrero mejor. Mire usted, estando Fernando y yo viéndola entre bastidores sentimos una emoción tan extraña, que nos miramos; era que habíamos entrado *en situación* por el mágico poder del arte maravilloso de María Guerrero. ¡Ya ve usted! ¡Su marido y el autor de la obra!...

Pues habíamos *entrado en situación*; ¡estábamos emocionados! ... Y es que María Guerrero tiene un gesto tan espantoso, tan trágico, tan monstruosamente grande, que no es posible imitarla... Fernando me ha contado que, en Granada, llevó a Villaespesa entre bastidores para ver ese momento de mi obra y que Villaespesa dio un grito, se asustó y corriendo salió del teatro, espantado...

—¿Qué inspiró a usted *La marquesa Rosalinda*?

—Una anécdota que encontré en las Memorias Lauzún... no el amante de la hermana de Luis XIV, sino un sobrino suyo, otro Lauzún. Por cierto que el tío Lauzún era tan guasón que, estando sacramentado, quiso gastar una broma a su sobrino diciéndole: «¡De pensar que he dejado todo mi capital a los frailes!». ¡Y no era verdad!...

Pues Lauzún, el sobrino, dice que una de sus amantes había tenido amores con un cómico italiano, y que enterado el marido, que era un celos intermitente —según Lauzún—, le mandó a decir que, si no terminaba sus amores con su mujer, le mandaría dar cincuenta palos; el marido, que toleraba los amantes de su mujer cuando eran aristócratas, pensando que los hijos que su mujer tuviese era lo mismo que fuesen suyos o de otro, con tal de que fuesen de la aristocracia, no quiso consentir que su esposa tuviera relaciones con un cómico.

Enterada la señora de la decisión del cómico de romper aquellas relaciones, le escribió: «Si vos no asistís a mi cita os mandaré dar cien palos». Entonces el cómico pensó que si no terminaba sus relaciones no perdía una mujer hermosa, y se ahorraba cincuenta palos; el marido, en una fiesta de Versalles, la hizo robar y la metió en un convento; entonces, al casarse su hija, asistió a la boda, y cuando el cómico la habló de amores ella dijo que volvería al convento, porque le aburría la corte.

—¿Y *La marquesa Rosalinda*?

—Yo he querido dar la sensación de vitrina que contiene objetos siglo XVIII... lo ficticio; lo de los objetos... no la vida.., sino las figurinas...

Bajamos a la sala; estaba terminando la obra; la Marquesa, Arlequín, Pierrot, Colombina, desfilaron a través de unos versos sonoros..

Al salir Pierrot de escena con una pirueta, una vocecita, detrás de mí, preguntó:

—¿Quién es ese hombre blanco?...

Yo me volví, y vi una nena angelical:

—¿Quién es? —pregunté a Valle-Inclán.

Y Valle-Inclán sonriendo, feliz, me respondió:

—¡Mi hija!...

2. *España* (Madrid. 1915). 16-II-1924, n.º 409, p. 8.

APUNTES DE CRÍTICA LITERARIA

LA COMEDIA BÁRBARA DE VALLE-INCLÁN

Hace ya algún tiempo que del ambiente literario de Madrid falta la figura augusta de don Ramón del Valle-Inclán. Retirado por largas temporadas del tráfago de los cafés, languidecen huérfanas sus tertulias habituales. En su casal gallego, corrige en tanto la edición de sus *Obras*, reanudada por *Renacimiento*, y prepara alguna novela nueva. Nunca ocioso, ni aun en las épocas que más parece dilapidar su ingenio en pura charla con los amigos cortesanos, el descanso que acostumbra ahora imponerse en ausencias tan largas para nuestro deseo, es, por ventura, fecundo para las letras. De cuando en cuando nos llegan, alimentando nuestra confiada esperanza, noticias suyas. De una carta particular queremos transcribir aquí la parte que nos parece, desde luego, interesante para sus lectores asiduos, por lo que hay en ella de grato anuncio y de justísima autocrítica. El que no creyera al escribirnos tal que fuéramos a hacerlo público, le añade un valor de espontaneidad, al par que corrobora la indisolubilidad del hombre y el literato en la persona de Valle-Inclán. Dice:

«De mí poco tengo que contarle. He recobrado un poco de salud. Trabajo en una novela americana de caudillaje y avaricia gachupinesca. Se titula *Tirano Banderas*. No es en diálogo, sino en una prosa expresiva y poco académica. Tiene, como todos mis libros, algo de libro de principiante, y, como siempre procuro huir de la pedantería. Yo y mis personajes no sabemos que hay enciclopedias. Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de Plata*, *Aguila de Blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio. He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor—con todos sus vicios—era los hidalgos, lo desaparecido.»

DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN
(CUADRO DE JUAN ECHEVARRÍA)

La editorial *Renacimiento* acaba de poner a la venta, por vez primera en su orden correlativo, los tres volúmenes de comedias bárbaras de Valle Inclán, el primero de los cuales, *Cara de Plata*, inédito hasta ahora, si no era en nuestra revista *La Pluma*, y que empezado a escribir con posterioridad a los otros dos, e interrumpida después durante varios años su redacción, no ha terminado hasta pasados doce el autor de *Romance de lobos*. Las tres comedias, en su disposición actual, no constituyen sino una sola trilogía, proporcionadas la primera y tercera, a modo de prólogo y epílogo, en tres jornadas cada una, a señalar la mayor extensión dramática del que diríamos centro de gravedad de la obra, culminante en las cinco jornadas de *Aguila de blasón*.

Hombre don Ramón, cuya cultura elemental no trasciende al barniz ligero con que suelen abrillantar su natural modesto muchos pedantes de nuevo cuño, se advierte en la vasta representación que componen estas comedias la intuitiva clarividencia con que ha vaciado en forma original y personalísima reglas y cánones de diferentes órdenes clásicos. Si pudo decir el Marqués de Bradomín, terminando con irónica prosopopeya un capítulo de sus *Memorias*, que dos cosas se le hacían sobremanera ininteligibles: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner, el Valle-Inclán de la *Comedia Bárbara* resuelve, sin proponérselo con la misma intención, el problema artístico de unión expresiva de las artes que aquél planteó en su melodrama. Que si hay en la sucesión alterada de sus escenas cierta manera exterior imitada del movimiento característico shakespeariano, el estilo en que hablan sus personajes se acomoda a un tono tan propiamente musical como no lo logró ni el propio Wagner, y sólo después de él ha realizado Debussy aliterando el *Pelleas et Melisande* de Maeterlinck; y con todo, y con

© Biblioteca Nacional de España

España (Madrid. 1915). 16-II-1924, n.º 409, p. 9.

haber añadido a la interpretación shakesperiana de la realidad el comentario narrativo en tiempo presente, que encauza la acción novelada en términos verdaderamente dramáticos, esta *Comedia Bárbara* es más que nada *obra de arte*, entendida como tal la realización plástica de un sentimiento, con preferencia a las demás expresiones bellas, literarias o musicales.

Sí; presidiendo la armonía del mundo de ficción teatral creado por Valle-Inclán, no son las musas enmascaradas, ni la inspiradora de toda melodía, las preponderantes. La razón sensible que gobierna al autor de tan vasto teatro imaginativo, es la misma que supo hallar un nuevo germen de vida esplendorosa en los modelos del arte antiguo renacidos a la luz de Italia. La *Comedia Bárbara* está, diríamos, más que escrita, pintada al fresco. Y si hay en sus páginas ecos del romancero, y trazos románticos de evocación medieval, y picardía a la antigua española, y sensibilidad de la que se llamó hace veinte años decadente, y olor de campo, y poesía de la más pura, todo ello está en función visual, y su ritmo interior y su gracia más evidente coadyuvan al logro cabal del cuadro. Cuadro en el que se destacan a veces, con esa fuerza fina de la pintura primitiva, imágenes detalladas con un relieve más propio de la tabla, y aun de la talla, que de las vastas sinfonías murales que decoran los palacios italianos, en el que el pintor se complace a veces en repetir, con los mismos colores de la estampa popular, la historia grosera que anda en carteles y coplas de ciego por las ferias, degenerado trasunto de la epopeya y aun del mito que otro ciego milenario pudo cantar en Grecia, y cien pinceles plasmar en acordes cromáticos, que el inglés fin de siglo ha creído ver plagiados por la Naturaleza misma. Pintura, sobre todo, en fin.

Esa pintura está, cierto, ajustada, en la variedad de sus escenas, a la unidad estática con que se cumple, en una especie de consuelo supremo, la furia dinámica de las tragedias griegas. Es decir, que si puede parecernos shakesperiano el aparato exterior de esta *Comedia Bárbara*, subdividida en tantos pasos de la vida real, la acción dramática no se traduce directamente en los actos con que los personajes obedecen a la fatalidad, sino que éstos parecen eludirla y soslayarla de continuo, como queriendo escapar a su influjo, sin lograrlo. De suerte que el movimiento de la acción, en vez de reducirla a una serie de consecuencias emanadas de la sola causa trágica, se pierde en un contraste vago, atenta la conciencia de cada persona dramática a salvar su interés, ajeno al del protagonista; lo que da a la representación una atmósfera de alucinación, en que los individuos no responden, ni en sus hazañas ni en el diálogo a las necesidades lógicas de la relación teatral a que concurren; de ahí que parezcan sombras sonámbulas, más que encarnaciones reales, y el autor logre tan graciosos efectos patéticos al dar corporeidad y voz a los espectros y larvas; y de ahí que la complicada serie de episodios en que las tres comedias se subdividen, contribuyan a una sola acción trágica sencillísima: al ejemplo final con que don Juan Manuel Montenegro, hidalgo montaraz, cuya casta de hijos lobos se vuelve contra su misma sangre, se desprende en trance de trágica muerte de todos sus bienes terrenos, que por modo cristiano y anárquico reparte a los pobres acaudillados por el Lázaro apocalíptico.

Las tres Comedias Bárbaras de *Cara de Plata*, *Águila de Blasón* y *Romance de Lobos* forman, en el centro de la obra preciosa de Don Ramón del Valle-Inclán — cuya cima juvenil coronan las *Memorias del Marqués de Bradomín*, y cuya actualidad satírica añade a sus Gracias inspiradoras una tercera y sin par de que se nutren *La reina castiza*, *Luces de bohemia*, *Los cuernos de Don Friolera*—, forman, digo, la alegoría mejor lograda de la España náufraga que echáronse a salvar hace veinticinco años, unos cuantos poetas, que aun ilustran con Valle-Inclán aquella juventud. Disgregada la monarquía literaria que Galdós entronizó en el Madrid de *Fortunata* y *Jacinta*, él y Unamuno, y Azorín, y Baroja y Machado, y Jiménez, con Rubén Darío, reconquistan palmo a palmo el mapa moral de las Españas que a Oriente y Occidente de la península ibérica integra el caudal lírico de un Maragall y un Guerra-Junqueiro.

En esa restauración del sentido literario nacional, cábele a Valle-Inclán, en su *Comedia Bárbara*, la gloria, que yo me permito apuntar tan sólo a una crítica más competente y erudita, de haber conservado, en el punto en que perdía sus colores más aparentes, el espíritu celta que en ese Finisterre como en el de otro Imperio oceánico, late, indomable, socarrón, bajo la piedra de Santiago Apóstol. Ese espíritu de justicia esclava, pero rebelde en su más recóndito impulso a todo Derecho leguleyo, es el fomento de la voraz gusanera en que ya alientan las alas de la mariposa.

No es fácil discernir, si, como quiere la leyenda, el autor, siguiendo el ejemplo de muchos grandes pintores, se ha retratado por modo indudable entre los personajes de su alegoría. Nos inclinamos, más bien a reconocer en su persona viva, la suma natural, magnífica y graciosa, de sus encarnaciones imaginativas.

C. Rivas Cherif.

LETRAS DE AMÉRICA

HACIA UNA EDICIÓN COMPLETA DE RUBÉN DARÍO

Así titulé, hace algún tiempo, un artículo en que me limitaba a reseñar unas cuantas publicaciones, americanas en su mayor parte, que había de tener en cuenta el que echara sobre sí la tarea de coleccionar, la edición completa, la obra reunida y la dispersa de Rubén Darío.

De entonces acá las aportaciones han aumentado. Singularmente, la librería española ha dado una importantísima contribución que voy a examinar aquí.

Trátase del comienzo de una nueva edición de «Obras completas». Tenemos ya de ellas dos tomos. A fines de 1923 sale a luz uno, editado por *Renacimiento*, con portada en todo semejante a otros antes publicados por el hijo de Rubén Darío en colección que, al parecer, había quedado interrumpida.

Este tomo se titula *Baladas y canciones* y lleva un prólogo de don Andrés González Blanco. La única fecha que permite reconocer la edad del libro es la que el prologuista pone al pie de su trabajo: Madrid, 15 de noviembre de 1923. A este libro aludí, de pasada, en un artículo publicado aquí mismo a comienzos de año, señalando ciertas imperfecciones muy lamentables de la edición, principalmente la de incluir como obra de Rubén Darío, entre los *Poemas de tono mayor* (última división del libro, de cuyo título general, así como de los parciales de sección, son responsables los recopiladores) cierta poesía, *Los cañones del Marne*, que no es

© Biblioteca Nacional de España

RIVAS CHERIF, C. (1924, 16 de febrero). «Carta de Valle-Inclán en: Apuntes de crítica literaria. La Comedia bárbara de Valle-Inclán» *España* (Madrid. 1915). n.º 409, 8 y 9.

Hace ya algún tiempo que del ambiente literario de Madrid falta la figura augusta de don Ramón del Valle-Inclán. Retirado por largas temporadas del tráfago de los cafés, languidecen huérfanas sus tertulias habituales. En su casal gallego, corrige en tanto la edición de sus Obras, reanudada por Renacimiento, y prepara alguna novela nueva. Nunca ocioso, ni aun en las épocas que más parece dilapidar su ingenio en pura charla con los amigos cortesanos, el descanso que acostumbra ahora imponerse en ausencias tan largas para nuestro deseo, es, por ventura, fecundo para las letras. De cuando en cuando nos llegan, alimentando nuestra confiada esperanza, noticias suyas. De una carta particular queremos transcribir aquí la parte que nos parece, desde luego, interesante para s u s lectores asiduos, por lo que hay en ella de grato anuncio y de justísima autocrítica. El que no creyera al escribirnos tal que fuéramos a hacerlo público, le añade un valor de espontaneidad, al par que corrobora la indisolubilidad del hombre y el literato en la persona de Valle-Inclán. Dice:

«De mí poco tengo que contarle. He recobrado un poco de salud. Trabajo en una novela americana de caudillaje y avaricia gachupinesca. Se titula Tirano Banderas. No es en diálogo, sino en una prosa expresiva y poco académica. Tiene, como todos mis libros, algo de libro de principiante, y, como siempre procuro huir de la pedantería. Yo y mis personajes no sabemos que hay enciclopedias. Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta *Comedia* Bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de Plata, Agilita de Blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio. He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor—con todos sus vicios—era los hidalgos, lo desaparecido.»

La editorial Renacimiento acaba de poner a la venta, por vez primera en su orden correlativo, los tres volúmenes de comedias bárbaras de Valle Inclán, el primero délos cuales. Cara de Plata, inédito hasta ahora, si no era en nuestra revista La Pluma, y que empezado a escribir con posterioridad a los otros dos, e interrumpida después durante varios años su redacción, no ha terminado hasta pasados doce el autor de Romance de lobos. Las tres comedias, en su disposición actual, no constituyen sino una sola trilogía, proporcionadas la primera y tercera, a modo de prólogo y epílogo, en tres jornadas cada una, a señalar la mayor extensión dramática del que diríamos centro de gravedad de la obra, culminante en las cinco jornadas de Águila de blasón.

Hombre don Ramón, cuya cultura elemental no trasciende al barniz ligero con que suelen abrillantar su natural modesto muchos pedantes de nuevo cuño, se advierte en la vasta representación que componen estas comedias la intuitiva clarividencia con que ha vaciado en forma original y personalísima reglas y cánones de diferentes órdenes clásicos. Si pudo decir el Marqués de Bradomín, terminando con irónica prosopopeya un capítulo de sus Memorias, que dos cosas se le hacían sobremanera ininteligibles: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner, el Valle – Inclán de la Comedia Bárbara resuelve, sin proponérselo con la misma intención, el problema artístico de unión expresiva de las artes que aquél planteó

en su melodrama. Que si hay en la sucesión alterada de sus escenas cierta manera exterior imitada del movimiento característico shakespeariano, el estilo en que hablan sus personajes se acomoda a un tono tan propiamente musical como no lo logró ni el propio Wagner, y sólo después de él ha realizado Debussy aliterando el *Pelleas et Melisánde* de Maeterlinck; y con todo, y con haber añadido a la interpretación shakesperiana de la realidad el comentario narrativo en tiempo presente, que encauza la acción novelada en términos verdaderamente dramáticos, esta *Comedia Bárbara* es más que nada obra de arte entendida como tal la realización plástica de un sentimiento, con preferencia a las demás expresiones bellas, literarias o musicales.

Sí; presidiendo la armonía del mundo de ficción teatral creado por Valle-Inclán, no son las musas enmascaradas, ni la inspiradora de toda melodía, las preponderantes. La razón sensible que gobierna al autor de tan vasto teatro imaginativo, es la misma que supo hallar un nuevo germen de vida esplendorosa en los modelos del arte antiguo renacidos a la luz de Italia. La *Comedia Bárbara* está, diríamos, más que escrita, pintada al fresco. Y si hay en sus páginas ecos del romancero, } trazos románticos de evocación medieval, y picardía a la antigua española, y sensibilidad de la que se llamó hace veinte años decadente, y olor de campo, y poesía de la más pura, todo ello está en función visual, y su ritmo interior y su gracia más evidente coadyuvan al logro cabal del cuadro. Cuadro en el que se destacan a veces, con esa fuerza fina de la pintura primitiva, imágenes detalladas con un relieve más propio de la tabla, y aun de la talla, que de las vastas sinfonías murales que decoran los palacios italianos, en el que el pintor se complace a veces en repetir, con los mismos colores de la estampa popular, la historia grosera que anda en carteles y coplas de ciego por las ferias, degenerado trasunto de la epopeya y aun del mito que otro ciego milenario pudo cantar en Grecia, y cien pinceles plasmar en acordes cromáticos, que el inglés fin de siglo ha creído ver plagiados por la Naturaleza misma. Pintura, sobretodo, en fin.

Esa pintura está, cierto, ajustada, en la variedad de sus escenas, a la unidad estática con que se cumple, en una especie de consuelo supremo, la furia dinámica de las tragedias griegas. Es decir, que si puede parecemos shakesperiano el aparato exterior de esta *Comedia Bárbara* subdividida en tantos pasos de la vida real, la acción dramática no se traduce directamente en los actos con que los personajes obedecen a la fatalidad, sino que éstos parecen eludirla y soslayarla de continuo, como queriendo escapar a su influjo, sin lograrlo. De suerte que el movimiento de la acción, en vez de reducirla a una serie de consecuencias emanadas de la sola causa trágica, se pierde en un contraste vago, atenta la conciencia de cada persona dramática a salvar su interés, ajeno al del protagonista; lo que da a la representación una atmósfera de alucinación, en que los individuos no responden, ni en sus hazañas ni en el diálogo a las necesidades lógicas de la relación teatral a que concurren; de ahí que parezcan sombras sonámbulas, más que encarnaciones reales, y el autor logre tan graciosos efectos patéticos al dar corporeidad y voz a los espectros y larvas; y de ahí que la complicada serie de episodios en que las tres comedias se subdividen, contribuyan, a una sola acción trágica sencillísima: al ejemplo final con que don Juan Manuel Montenegro, hidalgo montaraz, cuya casta de hijos lobos se vuelve contra su misma sangre, se desprende en trance de trágica muerte de todos sus bienes terrenos, que por modo cristiano y anárquico reparte a los pobres acaudillados por el Lázaro apocalíptico.

Las tres Comedias Bárbaras de Cara de Plata, Águila de Blasón y Romance de Lobos forman, en el centro de la obra preciosa de Don Ramón del Valle-Inclán — cuya cima juvenil coronan las Memorias del Marqués de Bradomin, y cuya actualidad satírica añade a sus Gracias inspiradoras una tercera y sin par de que se nutren *La reina castiza, Luces de bohemia, Los cuernos de Don Friolera* —, forman, digo, la alegoría mejor lograda de la España náufraga

que echáronse a salvar hace veinticinco años, unos cuantos poetas, que aun ilustran con Valle-Inclán aquella juventud. Disgregada la monarquía literaria que Galdós entronizó en el Madrid de Fortunata y Jacinta, él y Unamuno, y Azorín, y Baroja y Machado, y Jiménez, con Rubén Darío, reconquistan palmo a palmo el mapa moral de las Españas que a Oriente y Occidente de la península ibérica integra el caudal lírico de un Maragall y un Guerra-Junqueiro.

En esa restauración del sentido literario nacional, cábele a Valle-Inclán, en su *Comedia Bárbara*, la gloria, que yo me permito apuntar tan sólo a una crítica más competente y erudita, de haber conservado, en el punto en que perdía sus colores más aparentes, el espíritu celta que en ese Finisterre como en el de otro Imperio oceánico, late, indomable, socarrón, bajo la piedra de Santiago Apóstol. Ese espíritu de justicia esclava, pero rebelde en su más recóndito impulso a todo Derecho leguleyo, es el fomento de la voraz gusanera en que ya alientan las alas de la mariposa.

No es fácil discernir, si, como quiere la leyenda, el autor, siguiendo el ejemplo de muchos grandes pintores, se ha retratado por modo indudable entre los personajes de su alegoría. Nos inclinamos, más bien a reconocer en su persona viva, la suma natural, magnífica y graciosa, de sus encarnaciones imaginativas.

C. Rivas Cherif.

3. *España* (Madrid. 1915), 8-III-1924, n.º 412, página 6.

a hora y deshora, tan vivo como muerto, por una silenciosa confusión de espejos, de cuadros, de puertecitas, en cuyos marcos se trasmuta vivo, pintado, reflejado. Sólo el pisar un ladrillo suelto, la leve caída musical de una cuña, o una rápida variación de copiada luz nos equivocan su tránsito borroso por los olvidados pasadizos. A veces, sin duda, la pared es tapia interna, y la puerta, el espejo, el cuadro salen al campo. Y el amable visitante de sueños de interiores es, entonces, compañero de ilusorios caminos solitarios, árbol siempre de orilla, presente, ausente a cada instante, renovado, cada diez pasos nuestros, en su hilera monótona; con su corteza coloreada de suaves líquenes ofrecida constantemente a nuestra mano, con un bello pájaro corriente piando en su copa metamorfoseada la miga nuestra de cada día.

Y ya no está tampoco en el balcón. ¿Se ha cansado de nosotros, que lo habíamos creído aparición, y ha cogido otra llave del recato? ¿En qué cuartito, en qué lienzo, en qué tronco, en qué cristal, en qué cueva se ha ido a esconder ahora? «Ricardo», dice Cossío, alzando, para ver, la cabeza a un lado y otro. De pronto, atravesando puertas y paredes, viene del último cuarto de la casa una grata melodía inesperada, tesoro sencillo de un modesto instrumento de madera—fagot, clarinete, oboe, flauta—que responde, como un oculto manantial con su agua, a alguien que debe haber encontrado su secreto intacto, igual o mejor, muchas veces, que el del piano, el violín o el arpa.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

(El esquema 2.º de estos retratos se publicó, hace años, con importantes supresiones y erratas, en *El Sol*.)

Nos es imposible publicar en este número: «Anales de ocho días», de Tito Liviano, y «Concéntricas del tiempo», de Antonio Espina.

AUTOCRÍTICA

Nos escribe desde Galicia don Ramón del Valle-Inclán una carta de que no queremos ser enteramente avaros, siquiera no estuviese en su ánimo destinarla a la publicidad. El precioso comentario con que avalora la nueva edición de sus obras, en curso de publicación por la Casa Renacimiento, será de esta suerte gustado y agradecido por sus lectores asiduos.

Hace días pensaba escribirle y agradecerle su artículo. El wagnerianismo que usted señala es indudable. *Voces de Gesta* es un libreto wagneriano. Pero en la *Comedia Bárbara* todavía hay la influencia de otro antipático tudesco: El Durero. Las estampas de la coronación de Maximiliano. Todas las figuras quietas en un movimiento barroco y estilizado. La función decorativa de los caballos. En la *Comedia Bárbara* todo el movimiento es a caballo. El caballo hace al caballero, y con él desaparece del campo.

He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan, que yo divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallo de frontera. El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-Armesto. *El convidado de piedra* es, por sólo ser bulto de piedra, gallego. Aquí la impiedad es la impiedad gallega, no niega ningún dogma, no descree de Dios: es irreverente con los muertos. La religiosidad gallega es el misterio y poder sobre los vivos de las ánimas. La procesión de los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a *Cara de Plata*. Es un juego con la muerte, un disparar pistolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojiganga de entregar el alma, que hace el sacristán... Pero a fuerza de hacer el fantasma, se acaba siéndolo. A fuerza de descreer de la muerte, de provocarla y de fingirla, la muerte llega. Y comienza *Romance de lobos*. La muerte llega con sus luces, con sus agüeros, con sus naufragios y orfandades, con sus castigos y arrepentimientos. Este fondo del primer don Juan—don Galán en el romance viejo—es lo perseguido con mayor empeño, porque lo tengo por la última decantación del alma gallega.

Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto. A este efecto contribuye la que pudiéramos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Velázquez está todo lleno de espacio. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero en el *Enterramiento*, sólo el Greco pudo meterlas en tan angosto espacio, y si se desbaratan hará falta un matemático bizantino para rehacer el problema. Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las *Comedias*. Las escenas que parecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. *Cara de Plata* comienza con el alba y acaba a la media noche. Las otras partes se suceden también sin intervalo. Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa. Algún ruso sabía de esto.

VALLE-INCLÁN.

La carta del autor de las Sonatas *no termina aquí. A continuación nos hace algunas preguntas y ofrecimientos, relacionados con un suceso de orden político. Enteramente de acuerdo con don Ramón del Valle-Inclán, siempre animoso y decidido, no intentamos publicar el final de su carta, por su mucha concisión.*

No devolvemos los originales, ni sostenemos correspondencia acerca de ellos. Para su inserción nos atenemos exclusivamente a la calidad de los escritos y a las exigencias de la confección de este periódico.

El hecho de publicar un artículo firmado no significa que esta revista se solidarice con él.

© Biblioteca Nacional de España

"Autocrítica", por Valle-Inclán, *España* (Madrid. 1915), 8-III-1924, n.º 412, página 6.

A U T O C R Í T I CA

Nos escribe desde Galicia don Ramón del Valle-Inclán una carta de que no queremos ser enteramente avaros, siquiera no estuviese en su ánimo destinarla a la publicidad. El precioso comentario con que avalora la nueva edición de sus obras, en curso de publicación, por la Casa Renacimiento, será de esta suerte gustado y agradecido por sus lectores asiduos.

Hace días pensaba escribirle y agradecerle su artículo. El vagnerianismo que usted señala es indudable. *Voces de Gesta* es un libreto wagneriano. Pero en la Comedia Bárbara todavía hay la influencia de otro antipático tudesco: El Durero. Las estampas de la coronación de Maximiliano. Todas las figuras quietas en un movimiento barroco y estilizado. La función decorativa de los caballos. En la Comedia Bárbara todo el movimiento es a caballo. El caballo hace al caballero, y con él desaparece del campo.

He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan, que yo divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallo de frontera. El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-Armesto. El convidado de piedra es, por sólo ser bulto de piedra, gallego. Aquí la impiedad es la impiedad gallega, no niega ningún dogma, no descree de Dios: es irreverente con los -muertos. La religiosidad gallega es el misterio y poder sobre los vivos de las ánimas. La procesión de los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a *Cara de Plata*. Es un juego con la muerte, un disparar pislolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojiganga de entregar el alma, que hace el sacristán... Pero a fuerza de hacer el fantasma, se acaba siéndolo. A fuerza de descreer de la muerte, de provocarla y de fingirla, la muerte llega. Y comienza *Romance de lobos*. La muerte llega con sus luces, con sus agüeros, con sus naufragios y orfandades, con sus castigos y arrepentimientos. Este fondo del primer don Juan - don Galán en el romance viejo—es lo perseguido con mayor empeño, porque lo tengo por la última decantación del alma gallega.

Hace usted una. observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto. A este efecto contribuye la que pudiéramos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Velázquez está todo lleno de espacio. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero en el Enterramiento, sólo el Greco pudo meterlas en tan angosto espacio, y si se desbaratan hará taita un matemático bizantino para rehacer el problema. Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las Comedias. Las escenas que parecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. *Cara de Plata* comienza con el alba y acaba a la media noche. Las otras partes se suceden también sin intervalo. Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa. Algún ruso sabía de esto.

Valle-Inclán.

4. *La libertad,* Madrid, 16-IV-1926, p. 6.

La Libertad

EL LIBRO

CRITICA LITERARIA

«Recuerdos de mi vida», (tercera edición), por D. Santiago Ramón y Cajal

R. CANSINOS ASSENS

LO QUE PREPARAN NUESTROS ESCRITORES

Don Ramón del Valle Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española

Ante el artista de las "Sonatas".—Los libros próximos.—De "La corte isabelina" a "Los cucos de El Pardo".—"La sensibilidad de un pueblo se refleja y se mide en cómo reacciona ante los hechos..."—Una visión del "Quijote".—El diálogo, la acción y los personajes.—Los esperpentos.—El amor, el individuo y la multitud

DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

El soldado desconocido

El soldado desconocido

ANTONIO FOSATTI

El soldado desconocido

Diez céntimos cuaderno

La libertad, Madrid, 16-IV-1926, p. 7.

© Biblioteca Nacional de España

MONTERO ALONSO, J. (1926, 16 de abril) «Lo que preparan nuestros escritores. Don Ramón del Valle Inclán trabaja en una novela de la sensibilidad española». *La libertad.* Madrid: 6,7.

(...) El reloj del Ateneo ha dejado oír nueve campanadas. Apenas queda gente a esta hora en los pasillos, antes rumorosos de tertulias y discusiones. Sobre un viejo diván de terciopelo rojo oscuro, don Ramón habla de sus libros próximos. Y en sus palabras —tersas, lentas, seguras— hay una hidalga y luminosa sencillez.

... Ahora aparecerá *Farsas para educación de príncipes*. Es un libro de cosas ya publicadas, entre ellas la *Farsa y licencia de la Reina Castiza.* También aparecerá pronto *Tirano Banderas*, que ahora está publicando la revista *El Estudiante*. Pero lo que será verdaderamente nuevo para el público español es un libro publicado en folletón en un diario de América...

—¿Qué libro es ese?

—*La Corte isabelina*. El primer tomo de una gran novela en seis, en la que he pensado y estudiado mucho... Todos los volúmenes serán grandes, de quinientas o más páginas... Este primero son estampas de la corte de Isabel II. Empieza en marzo de 1863, en los preludios de la revolución que había de destronar a la Reina... Serán páginas de mucha acción, de muchos personajes...

—¿Cuál es el título de toda la novela?

—*El ruedo ibérico*... Después de este primer tomo, *La Corte isabelina*, la novela continúa reflejando la azarosa vida española que siguió a las horas revolucionarias. La novela acaba con la muerte de Alfonso XII en el Pardo. Son los días de Cánovas y Sagasta... Este último tomo de la novela se llamará *Los Cucos del Pardo*... En sus escenas, se oyen cantar los cuclillos de la posesión real...

—¿En cuánto tiempo piensa usted hacer esa gran novela?

—Si pudiese dedicarme a ella íntegramente, haría dos tomos por año. Pero he de atender otras cosas... El ruedo ibérico no tendrá protagonista. Su gran personaje es el medio social, el ambiente... Quiero llevar a la novela la sensibilidad española, tal como se muestra en su reacción ante los hechos que tienen una importancia. Para mí, la sensibilidad de un pueblo se refleja y se mide en cómo reacciona ante estos hechos. Ver cómo la sensibilidad española reaccionó ante los hechos de aquel período tan interesante que va desde la revolución, en el año 68, hasta la muerte de Alfonso XII en el 83, es lo que me propongo en la nueva novela... El Quijote es un admirable ejemplo de la reacción del pueblo, de la gente, ante un hecho, ante las divinas locuras del «Señor de los Tristes»: es una reacción' de burla y de desdén, de engaño y de risa. Es una reacción de pícaros. Apenas hay, en las páginas del libro, una comprensión, una ternura para el idealismo del caballero. España no es un país de quijotes, porque don Quijote fue derrotado. No puede ser ese país porque en él —sobre su tierra, entre sus gentes— no logró ser planta el anhelo de justicia y de amor que hubo en el hidalgo de La Mancha. No, el español no es Don Quijote, ni siquiera Sancho, que alguna vez sabe tener para los sueños y las aventuras de su señor una amorosa piedad. El español es Ginesillo de Pasamonte, es los galeotes...

Cada tenia, en la boca de don Ramón, es un magnífico caudal de sugestión y de pensamiento. Las palabras son fluidas, certeras. Y junto a su gracia, ágil y profunda, hay en ellas una luminosa sencillez.

—¿Y para el teatro? ¿Prepara usted algo? —le pregunto ahora.

—Yo escribo en forma escénica, dialogada casi siempre..., pero no me preocupa que las obras puedan luego ser o no representadas. Escribo de esa manera porque me gusta mucho,

porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se representen siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma. En este aspecto existen dos formas literarias: ésta, cuyo interés está en los mismos personajes desde el momento en que se presentan, y la que, cuando los personajes y la acción son triviales, deja poner al autor el comentario y la explicación. En este caso, pone el escritor lo que no hay en los hechos, recargando la obra, incluyéndose en ella como un nuevo personaje, como el verdadero protagonista... Del primer tipo de arte —arte impasible, cuyo interés está en la acción— hay un ejemplo en Shakespeare. Del segundo, en Anatole France y en Proust. A mí, de esas dos formas, la que me gusta es la primera..., amo en el arte, como le dije, la impasibilidad...

—¿Y de su manera de hacer don Ramón?

—Antes de ponerme a escribir necesito ver corpóreamente, detalladamente, los personajes. Necesito ver su rostro, su figura, su atavío, su paso..., veo su vida completa anterior al momento en que aparecen en la novela. De esa vida completa que yo veo primero en el pensamiento, muchas veces utilizo muy poco después, al llevar el personaje a las cuartillas donde a lo mejor sólo aparece en una escena. Cuando ya lo he visto completamente, lo meto, lo encajo en la novela. Después la tarea de escribir es más fácil...

Frecuentemente la mano de don Ramón se enreda, acariciadora, en la maraña de sus barbas luengas, grises como el revuelto oleaje del pelo que enmarca la amplia frente... Ahora, el artista glorioso de Águila de blasón' habla de la manera actual de su arte, de la idea que inspira esas creaciones de emoción y de desenfado que son los esperpentos...

—... La vida, sus hechos, sus tristezas; sus amores, es siempre la misma, fatalmente..., lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes,_. esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy... Antes, el Destino cargaba sobre los hombros —altivez y dolor— de Edipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, su grandeza, su dolor... Pero los hombros que lo sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. En Los cuernos de don Friolera, el dolor de éste es el mismo de Otelo y, sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en Luces de Bohemia esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella...

Yo recuerdo, ante estas frases, unas del poeta Máximo Estrella en Luces de Bohemia. En ellas está la definición del esperpento. Dicen así: «... El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato». «Los héroes clásicos, reflejados en los espejos cóncavos, dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.»

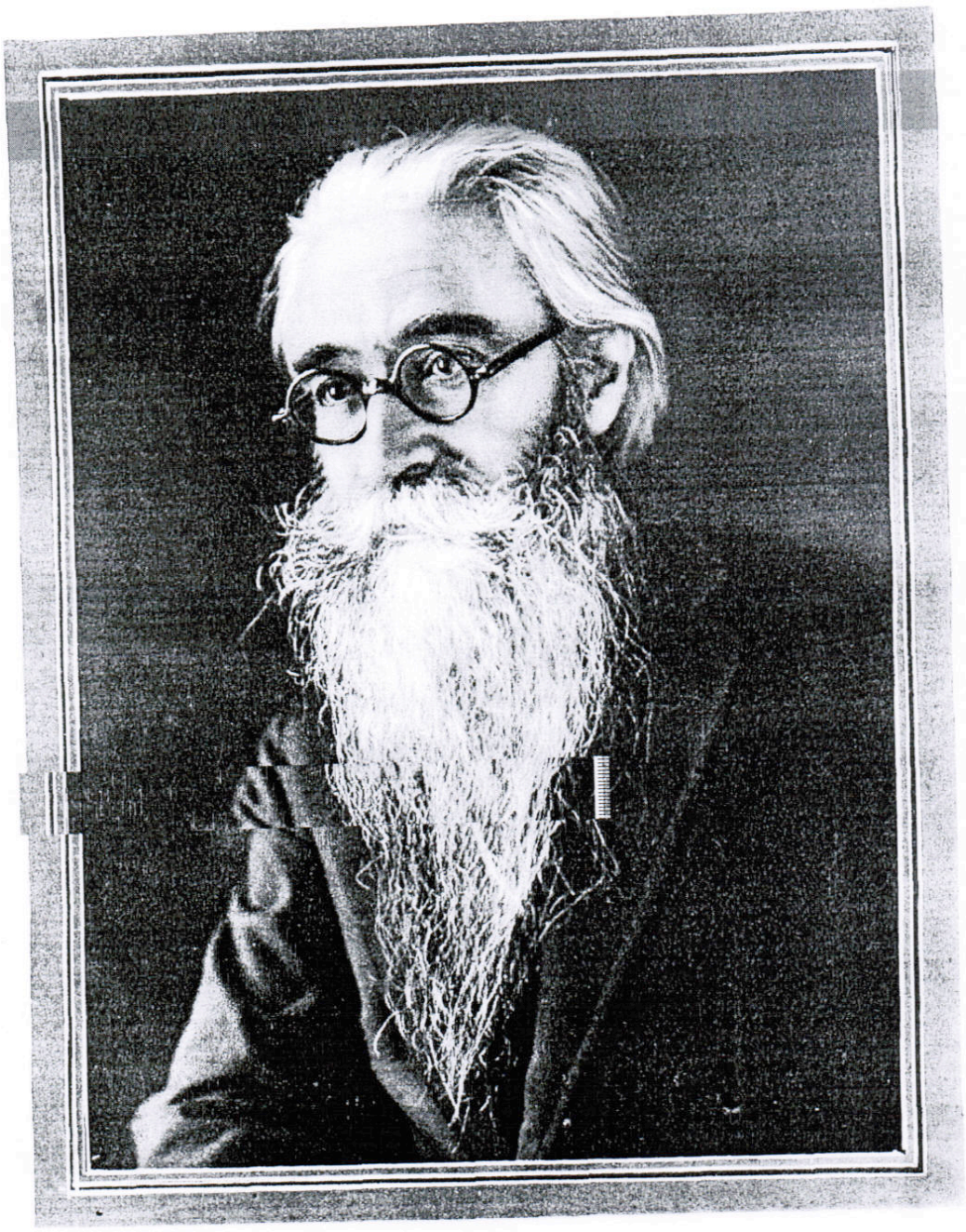
—¿Cree usted —le pregunto ahora— que en los libros de hoy han perdido importancia los problemas de amor?

—El amor es individual —me contesta— y la vida no marcha hoy por caminos de individualidad. La novela es siempre la historia. Recuerde usted la Revolución Francesa: ella, al afirmar los derechos del hombre, al dar el derecho de propiedad al Estado o al individuo, creó la individualidad. Vino la exaltación del personaje aislado, del héroe, del hombre solo que acertaba a destacarse. Y como la novela es la historia, llegó, lógicamente, la novela psicológica, la novela de la individualidad. Es el momento de Stendhal. Pero hoy se da una interpretación nueva de los hechos. Se les estima necesarios, fatales. El individuo es ya lo de menos. Sin él, los hechos se darán igual. La Revolución Francesa, sin Danton, sin Robespierre, hubiese sido la misma... El nombre ya no tiene importancia. Ahora el protagonista de la vida es el grupo, la

colectividad, el gremio, la multitud. Es la supremacía de los social sobre lo individual, que ha perdido su valor. Son los días del «Soldado Desconocido», símbolo y encarnación de todos los soldados muertos. Y el amor, por ser individual, pierde ante esta nueva interpretación histórica. No es que se pierda en su esencia. Pero la vida marcha ahora por las rutas de lo social, y esta nueva interpretación se refleja, lógica y necesariamente, en la novela, que es la historia... En *La guerra y la paz*, Tolstoi vio ya esta supremacía de la masa...

Don Ramón sigue hablando ágilmente, sencillamente. Todo en él es efusivo, natural y señorial a la vez. Y no se escuchan los latidos del tiempo ante este embrujamiento de las palabras de don Ramón del Valle-Inclán...

5. *Nuevo Mundo*. Madrid, año XXXIV, nº 1765, 18-XI-1927, p. 20.



DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN
ILUSTRE ESCRITOR ESPAÑOL
RETRATO OBTENIDO RECIENTEMENTE POR NUESTRO COMPAÑERO CAMPÚA

© Biblioteca Nacional de España

Nuevo Mundo. Madrid, año XXXIV, nº 1765, 18-XI-1927, p. 21

LOS ESCRITORES ANTE SUS OBRAS

VALLE INCLÁN

En este amplio salón, con cierto aire isabelino, recogido y romántico, donde hoy nos recibe Valle Inclán, no tienen sus frases la acritud que en algunas de sus charlas de café... Es como si el amable y tranquilo ambiente de la casa domeñase sus palabras, á las veces duras, henchidas de una intensa altivez siempre inédita. Su parla, lenta, tersa, tiene ciertas sugestiones y cautivadora traza. Las eses prolongadas, silbantes, cuando caen al margen de su charlar, se truecan en unas zetas, zetas rotundas, prolongadas, que nos hacen temer que un día se cercene la punta de la lengua en una de sus frecuentes exaltaciones...

Valle Inclán, alto, enteco, nervioso, con largos cabellos grises y largas barbas frailescas, había ido á empotrarse á un lado del sofá, como evadiendo á nuestras miradas la manga, horra de brazo alguno. Su tez alargada, aguileña, con grandes gafas de concha, que tan singular fisonomía le prestan, se recortaba magníficamente ante el respaldo tapizado. ¡Aires de gran señor, de viejo hidalgo celta, estos de don Ramón, tan consubstanciales á su espíritu!

De vez en vez hundía la mano en sus largas guedejas, acariciándolas, y nos escrutaba con atención. (Es de los hombres que miran frente á frente en hito, pero sin impertinencia.) Insinúa con la mirada á interrogarle:

—¿Cuál es su obra preferida?—le preguntamos.

—Ninguna...

—¡Yo creí que *Las sonatas*, ó los *Esperpentos*: ese libro admirable *Luces de Bohemia*!...

—No, no. Ninguna, ninguna...

—¿Qué obra le costó más trabajo escribir?

—*Todas... lo mismo*... (Pausa.) Escribo como hablo, sin preocuparme del estilo. A veces me digo y comprendo: esto no es muy castellano... O esto no es muy correcto»; pero lo pongo en gracia á la llaneza... O esto no es muy correcto»; pero lo pongo en gracia á la fuerza de expresión que tenga. El idioma lo hace el pueblo, y yo escribo como habla el pueblo. ¿Y por qué no se me va á permitir á mí lo que se tolera al que vende periódicos, por ejemplo?...

—¿Ha sentido alguna vez la tentación de modificar algo de lo publicado?

—¡Siempre! (Pausa.) Modifico muy poco. Lo que modifico no tiene interés para los lectores. Y no es cosa mía... Depende de los tipógrafos. Cuando corrijo las galeradas me suelen advertir: «faltan unas líneas, ó que es línea corta ó larga, ó que sobran.... y yo, por complacerles, hago las correcciones necesarias para que tipográficamente resulten bien los capítulos y finales...

—¿Qué tipo ha creado con más amor?

—¡El paisaje!...

—Ha deseado usted la vida que ha hecho vivir á alguno de sus personajes?...

—No... Estoy exento de ello... (Pausa.) De tres maneras puede considerarse todo autor. Cierta manera, en que el personaje es superior á él. La manera del héroe: Homero, que no es de sangre de dioses. Otro tipo es el del autor que se desdobla: Shakespeare. Sus personajes no son otra cosa sino desdoblamientos de su personalidad... Y una tercera manera, en la que el autor es superior á sus personajes imaginados y los mira como Dios debe mirar á sus criaturas. Como Creador, á más altura que ellas... Goya pintó á sus personajes como seres inferiores todos á él. Como Quevedo... Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiese con sus personajes, á los que consideraban muy inferiores á ellos, y este espíritu persiste aún á través de la literatura española, naturalmente... Yo considero también á mis personajes como inferiores á mí...

—¿Qué concepto tiene usted de su obra?...

—Es un intento de lo que quise hacer... (Pausa.) Hay una vida española que no conozco, y que sería muy interesante novelar. Las luchas sociales de Barcelona, por ejemplo. El tipo del obrero que después de cenar tranquilamente coge la *star* y sale á por el patrono, obedece á un estado psicológico interesante para analizar, para estudiar... Mi obra viene á reflejar la vida de un pueblo en desaparición; mi misión es anotarla, antes que desaparezca. En mis comedias bárbaras reflejo los mayorazgos, que desaparecieron el año treinta y tres. Conocí á muchos. Son la última expresión de una idea, por lo que mis comedias tienen cierto valor histórico... Está por hacer, en cambio, la novela de los que han de formar el futuro. No serán individuos, ciertamente, sino grupos sociales... España está en fermentación. Recoger este estado de cosas sería lo útil y conveniente; pero nadie lo hace. En cambio, se ha hecho la novela de todas las casas de huéspedes de Madrid... ¡Se conoce que por eso hay ahora tantos hoteles!...

—¿Le fastidia á usted la vida literaria y el ser escritor?

—¡Totalmente! No tengo vocación. Soy escritor porque no puedo ser otra cosa. ¡En cualquier otra actividad hay que aguantar un jefe, y eso nunca!... Es magnífica la guerra. Pero supone generales que manden; si no... ¡Me hubiera gustado ser cabecilla ó guerrillero!...

—Hablando de otra cosa. ¿Qué opina usted de la crisis del libro?

—Yo no la he notado en nada. La crisis es de organización de la industria librera.

—¿Cuál es su distracción favorita?

—¡El campo!...

Va así, de modo ponderado, confidencial, deslizándose nuestra conversación, dilnyéndose en los postreros momentos de una tarde que acaba.

Fácil y atento, Valle Inclán, que tiene un altivo desdén para su *obra ya hecha*, se ha parado unos *instantes á considerarla* y á enjuiciarla, en el mismo tono con que suele mirar otras ajenas. Es que aspira á perfeccionarse, á mejorarse en cada sucesiva producción; quiere superar esas cuatro *Sonatas* maestras, por las que el espíritu triste y atormentado del católico y sentimental *marqués de Bradomín* se pasea con todo su cortejo torturante...; y sus comedias bárbaras, en las que el alma de Galicia, sahumada de hálitos supersticiosos, está plasmada de modo magistral, con sus hidalgos, sus pobres mendicantes y sus campesinos cazurros y huraños... Y toda su obra... No importa que ya las mejore ó no.

Su labor de estilista, de escritor, es de las más considerables, de las más definitivas de nuestra literatura. Desde el suave romanticismo de las *Sonatas* al crudo realismo de sus *Esperpentos* y su atenta visión histórica, toda una gama henchida de humanismo nos ha ido ofreciendo paulatinamente, sin importarle un ardite la incomprensión de antes ni la dura adversidad, que le puso en trances difíciles, y que soportó con estoica altivez, con hidalga resignación altiva.

Esta tarde, Valle Inclán, comprensivo, tuvo frases corteses para los demás.

—¿Ha visitado usted á Benavente?—me preguntó—. Es un hombre consciente de todo lo que hace... No hay quien domine la técnica teatral como él... Hoy está por encima, con mucho, de los demás dramaturgos españoles... ¿Y Ayala? Vaya á verlo. Es de una profundidad de pensamiento enorme...

E. Estévez-Ortega

Valle Inclán con sus hijos

FOT. CAMPÚA

© Biblioteca Nacional de España

ESTÉVEZ ORTEGA, E. (1927, 18 de noviembre) «Los escritores antes sus obras: Valle-Inclán». *Nuevo Mundo.* Madrid, año XXXIV, nº 1765, 20, 21.

En este amplio salón, con cierto aire isabelino, recogido y romántico, donde hoy nos recibe Valle-Inclán, no tienen sus frases la acritud que en algunas de sus charlas de café... Es como si el amable y tranquilo ambiente de la casa domeñase sus palabras, a las veces duras, henchidas de una intensa altivez siempre inédita. Su parla, lenta, tersa, tiene ciertas sugestiones y cautivadora traza. Las eses prolongadas, silbantes, cuando caen al margen de su charlar, se truecan en unas zetas, zetas rotundas, prolongadas, que nos hacen temer que un día se cercene la punta de la lengua en una de sus frecuentes exaltaciones...

Valle-Inclán, alto, enteco; nervioso, con largos cabellos grises y largas barbas fraileras, había ido a empotrarse a un lado del sofá, como evadiendo a nuestras miradas la manga, horra de brazo alguno. Su tez alargada, aguileña, con grandes gafas de concha, que tan singular fisonomía le prestan, se recortaba magníficamente ante el respaldo tapizado. ¡Aires de gran señor, de viejo hidalgo celta, estos de don Ramón, tan consubstanciales a su espíritu!

De vez en vez hundía la mano en sus largas guedejas, acariciándolas, y nos escrutaba con atención. (Es de los hombres que miran frente a frente en hito, pero sin impertinencia.) Insinúa con la mirada a interrogarle:

—¿Cuál es su obra preferida? —le preguntamos.

—Ninguna...

—¡Yo creí que las Sonatas, o los Esperpentos: ese libro admirable, Luces de Bohemia!...

—No, no. Ninguna, ninguna...

—¿Qué obra le costó más trabajo escribir?

—Todas... lo mismo... (Pausa.) Escribo como hablo, sin preocupar me del estilo. A veces me digo y comprendo: «esto no es muy castellano»... O «.esto no es muy correcto»; pero lo pongo en gracia a la fuerza de expresión que tenga. El idioma lo hace el pueblo, y yo escribo como habla el pueblo. ¿Y por qué no se me va a permitir a mí lo que se tolera al que vende periódicos, por ejemplo?

—¿Ha sentido alguna vez la tentación de modificar algo de lo publicado? ,

—¡Siempre! (Pausa.) Modifico muy poco. Lo que modifico no tiene interés para los lectores. Y no es cosa mía... Depende de los tipógrafos. Cuando corrijo las galeradas me suelen advertir: «faltan unas líneas, o que es línea corta o larga, o que sobran»... y yo, por complacerles, hago las correcciones necesarias para que tipográficamente resulten bien los capítulos y finales...

—¿Qué tipo ha creado con más amor?

—¡El paisaje!

—¿Ha deseado usted la vida que ha hecho vivir a alguno de sus personajes...?

—No... estoy exento de ello... (Pausa.) De tres maneras puede considerarse todo autor. Cierta manera, en que el personaje es superior a él. La manera del héroe: Homero, que no es de sangre de dioses. Otro tipo es el del autor que se desdobla: Shakespeare. Sus personajes no son otra cosa sino desdoblamientos de su personalidad... Y una tercera manera, en la que el autor es superior a sus personajes imaginados y los mira como Dios debe mirar a sus criaturas. Como Creador, a más altura que ellas... Goya pintó a sus personajes como seres inferiores todos a él. Como Quevedo... Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiese con sus personajes, a los que consideraban muy inferiores a ellos, y este espíritu persiste aún a través de la literatura española, naturalmente... Yo considero también a mis personajes como inferiores a mí...

—¿Qué concepto tiene usted de su obra?...

—Es un intento de lo que quise hacer... (Pausa.) Hay una vida española que no conozco, y que sería muy interesante novelar. Las luchas sociales de Barcelona, por ejemplo. El tipo del obrero que después de cenar tranquilamente coge la *star* y sale a por el patrono, obedece a un estado psicológico interesante para analizar, para estudiar... Mi obra viene a reflejar la vida de un pueblo en desaparición; mi misión es anotarla, antes que desaparezca. En mis *Comedias bárbaras* reflejo los mayorazgos, que desaparecieron el año treinta y tres. Conocí a muchos. Son la última expresión de una idea, por lo que mis comedias tienen cierto valor histórico... Está por hacer, en cambio, la novela de los que han de formar el futuro. No serán individuos, ciertamente, sino grupos sociales... España lo está en fermentación. Recoger este estado de cosas sería lo útil y conveniente; pero nadie lo hace. En cambio, se ha hecho la novela de todas las casas de huéspedes de Madrid... ¡Se conoce que por eso hay ahora tantos hoteles!...

—¿Le fastidia a usted la vida literaria y el ser escritor?

—¡Totalmente! No tengo vocación. Soy escritor porque no puedo ser otra cosa. ¡En cualquier otra actividad hay que aguantar un jefe, y eso nunca!... Es magnífica la guerra. Pero supone generales que manden; si no... ¡Me hubiera gustado ser cabecilla o guerrillero!...

—Hablando de otra cosa. ¿Qué opina usted de la crisis del libro? —Yo no la he notado en nada. La crisis es de organización de la industria librera.

—¿Cuál es su distracción favorita?

—¡El campo!

Va así, de modo ponderado, confidencial, deslizándose nuestra conversación, diluyéndose en los postreros momentos de una tarde que acaba.

Fácil y atento, Valle-Inclán, que tiene un altivo desdén para su obra, ya hecha, se ha parado unos instantes a considerarla y a enjuiciarla, en el mismo tono con que suele mirar otras ajenas. Es que aspira a perfeccionarse, a mejorarse en cada sucesiva producción; quiere superar esas cuatro Sonatas maestras, por las que el espíritu triste y atormentado del católico y sentimental marqués de Bradomín se. pasea con todo su cortejo torturante...; y sus Comedias bárbaras, en las que el alma de Galicia, sahumada de hálitos supersticiosos, está plasmada de modo magistral, con sus hidalgos, sus pobres mendicantes y sus campesinos cazurros y huraños... Y toda su obra... No importa que ya las mejore o no.

Su labor de estilista, de escritor, es de las más considerables, de las más definitivas de nuestra literatura. Desde el suave romanticismo de las
Sonatas al crudo realismo de sus Esperpentos y su atenta visión histórica, toda una gama henchida de humanismo nos ha ido ofreciendo paulatinamente, sin importarle un ardite la incomprensión de antes ni la dura adversidad, que le puso en trances difíciles, y que soportó con estoica altivez, con hidalga resignación altiva.

Esta tarde, Valle-Inclán, comprensivo, tuvo frases corteses para los demás.

—¿Ha visitado usted a Benavente? —me preguntó—. Es un hombre consciente de todo lo que hace... No hay quien domine la técnica teatral como él... Hoy está por encima, con mucho, de los demás dramaturgos españoles... ¿Y Ayala? Vaya a verlo. Es de una profundidad de pensamiento enorme...

6. *ABC,* Madrid, 7-XII-1928, p. 3.

MADRID DIA 7 DE DICBRE. DE 1928 NUMERO SUELTO 10 CENTS.

ABC

DIARIO ILUSTRADO. AÑO VIGÉSIMOCUARTO N.° 8.095

REDACCION Y ADMINISTRACION CALLE DE SERRANO, NUM. 55, MADRID

HABLANDO CON VALLE-INCLÁN

De él y de su obra

Noche de verano en Madrid. Este es el momento en que Madrid es más madrileño —afirma Benavente, madrileño insigne—, y así es seguro tropezar en él con el más madrileño de los provincianos, con D. Ramón María del Valle-Inclán, como él se nombra, con Valle-Inclán, como Madrid le dice con familiaridad, que casi ahoga la admiración en el fervor de la adopción absoluta.

Sí; Valle-Inclán es algo inseparable del Madrid literario. Junto con Benavente y Pío Baroja, lo era ya, definido, cuajado, cristalizado plenamente hace más de un cuarto de siglo, cuando nosotros—grupo pueril e inédito—nos asomamos por sobre las bardas del cercado de la quintaesenciada literatura. No es esto decir que ahora Valle-Inclán sea un "viejo". Sin embargo, en aquel lejano entonces, no era un "joven". Era "él" y sigue siendo el mismo. Su hidalguía mordaz, su refinada aspereza, su preciosismo rudo, su gracejo cruel, su sensualidad austera, todo vivía ya y aún triunfaba en él con grandes gestos y voz mesurada... Y su estilo, su prodigioso estilo, sueño de sintaxis inéditas y maravilla de claridad en la niebla encantada de su laberinto, se había ya formado de una vez para siempre. Es el mismo, el mismo..., hoy como ayer..., tentados estamos de decir mañana, como hoy, porque en esta vida y en esta figura—hombre y escritor—hay una invariabilidad que casi se puede nombrar eternidad. Pasaremos, y aquí estarán, como cuando llegamos, la magra figura y la obra jugosa de este delicioso cincelador.

Esta noche, sentado como tantas de tantos años en la terraza de un horchatería, saborea el "fresquito" problemático que debiera crear la calle de Alcalá, mentidero de la villa y corte, feria de discretos y mercado de sueños (amores y billetes de Lotería).

A su lado, Josefina Blanco, la en otro tiempo fascinadora actriz, la de la voz de oro, a quien arrancó del tablado de sus triunfos el amor tiránico de este hidalgo que no quiso partir con el público la posesión de la deseada, habla de prisa y calla con elocuencia. También ella es invariable y siempre ella. Tal vez este elemento de inverosímil fidelidad a sí mismos les ha unido en mutua fidelidad duradera... Invariables..., inseparables... Gran fortuna y envidiables destino, privilegio de espíritus fuertes y herméticos.

Paso, me detiene un saludo, me acerco, hablamos y propongo:

—Don Ramón, dígame usted algo de sí mismo y de su obra; algo—mucho si es posible—que se pueda y se deba contar al público. No es un descubrimiento, puesto que tiene usted de antiguo bien sujeta a la Fama por la punta misma de las alas, y clavada sobre no importa cuál página de sus libros la mariposa de la general admiración. Sea una confesión, si así le place... ¿Cómo trabaja usted? ¿Cuál es su método y cual es su meta? Dígame algo de lo que quisiera usted conseguir cuando escribe. ¿Por qué, para qué?

—Graves preguntas, ¿no?

Don Ramón, entrando de lleno en el espíritu de la interrogante, se despreocupa de sí mismo y me habla de lo único que en realidad importa al hombre que tiene una pluma en la mano para vestir de gala el pensamiento. Y dice, poco más o menos:

—Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas—y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la Naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.

Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres interiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos", el género literario que yo bautizo con el nombre de "esperpentos".

El mundo de los esperpentos—explica uno de los personajes en *Luces de Bohemia*—es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar un fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*.

Vienen a ser estas dos novelas esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática de *Luces de Bohemia* y de *Los cuernos de don Friolera*.

En *Tirano Banderas* hay, además, la voluntad literaria de sumar al castellano castizo el vocabulario creado en la América española. Claro que para esto me ha sido necesaria la invención de una república con geografía imaginaria. En cuanto a la trama, pensé que América está constituída por el indio aborigen, por el criollo y por el extranjero. Al indio, que tanto es allí, alguna vez presidente como de ordinario paria, lo desenvolví en tres figuras: Generalito Banderas, el paria que sufre el duro castigo del chicote, y el indio del plagio y la bola revolucionaria, Zacarías el Cruzado.

El criollo es tipo que, a su vez, desenvolví en tres: el elocuente doctor Sánchez Ocaña; el guerrillero Filomeno Cuevas y el criollo cargado del sentido religioso, de resonancia del de Asís, que es D. Roque de Cepeda.

El extranjero también lo desenvolví en tres tipos: el ministro de España; el ricacho don Celes y el empeñista señor Peredita. Sobre estas normas, ya lo más sencillo era escribir la novela.

En cuanto a *El ruedo ibérico*, es obra a la cual es lo más probable que no pueda dar fin, ya por su extensión y mis años, ya por sus dificultades. Mi propósito en ella no es otro que hacer la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración, y busco, más que el fabular novelesco, la sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro. Digo casi de teatro, porque todo está expresado por medio de diálogos, y el sentir mío me guardo de expresarlo directamente. En cuanto a la técnica de esta obra, puede aproximarse a la técnica del puntillismo en pintura. Hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática en mi voluntad. Claro es que acaso no en la realización: eso no puedo yo juzgarlo.

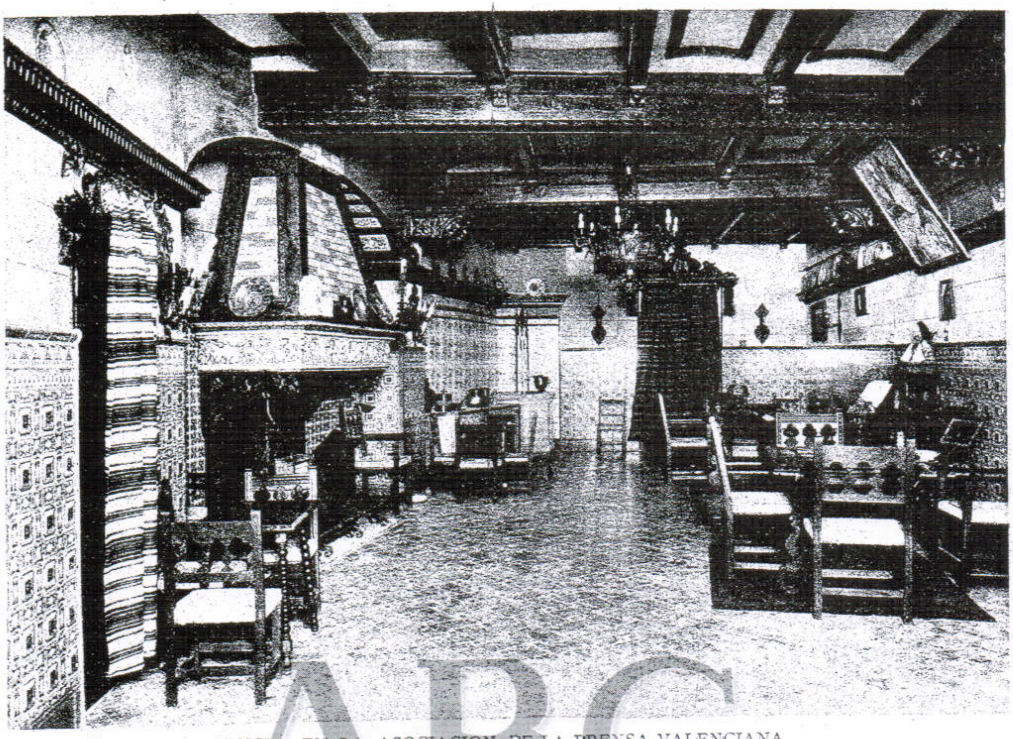
Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes.

El fenómeno de las multitudes... Ahí estamos todos los que sinceramente queremos ejercitar nuestro oficio de creadores de ficción literaria. El fenómeno de las multitudes... No hay otro, entre todos los que constituyen la vida humana, que logre sujetar la atención y, sobre todo, la emoción del hombre que piensa. La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes, se acabaron los conflictos individuales. Valle Inclán dice bien: la Historia y la Novela—digamos la Vida y la Ficción—van caminando paralelas, solicitadas por un mismo interés. ¡La multitud! Y no es este mediano conflicto entre el público actual y los que para él escribimos. Porque si a nosotros ha dejado ya de interesarnos "lo particular", el público, en su mayoría, sigue reclamando la tragedia, la comedia, el sainete del individuo, y ya no puede ser, ya no se las podemos volver a contar. Véase Valle-Inclán en *Tirano Banderas*—obra, a mi entender, de excelente suma, de interés sobreagudo.

¿No hubiera en otro tiempo hecho el autor toda una novela del amor del tirano a su hija desdichada y loca? Terrible debe ser este amor, puesto que arma su mano con puñal homicida..., y, sin embargo, la trágica figura pasa en dos solos relámpagos en todo el libro... Es con todo inolvidable, con tan sobrio vigor está trazada. Mas el autor no se detiene como antaño a contar vibraciones y palpitaciones en disección menuda de un "uno" y de una "ella". Hay algo "común" que le llama harto más imperiosamente: hay una multitud que forcejea por salir del charco emponzoñado en que se ahoga; hay los que la fusilan desde la orilla, porque

(1)

ABC (Madrid) - 07/12/1928, Página 3
Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid. 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, salvo el uso de los



VALENCIA. EN LA ASOCIACION DE LA PRENSA VALENCIANA

ARTISTICO "HALL" DE ESTILO DEL PAIS EN LA NUEVA CASA SOCIAL RECIENTEMENTE INAUGURADA. (FOTO BARBERA MASIP)

ABC

no salga a tierra firme y sana... Hay alaridos contradictorios, de algo que, siendo muchos, quiere hacerse uno. Hay el fuego de la hora y el soplo del instante. Valle-Inclán está, en apariencia, inmóvil. Pero no es ciego, ni se ha quedado sordo. Ha sabido atisbar la realidad, y se atreve a escribirla con despreocupación de artista verdadero, que está por encima de sí mismo y del mundo..., cerca de la verdad, meta suprema..., a la cual no llegamos nunca del todo.

G. MARTINEZ SIERRA

EL NOVELISTA DEL DÍA

Emmanuel Bove

Aunque los fallos de un Tribunal literario no sean enteramente de fiar en ninguna parte, no por deficiencia de probidad intelectual en quienes los integran, sino porque en sus veredictos suelen hacerse sentir influencias de índole personal, que merman la libertad de discernimiento de los jueces, forzoso es reconocerles alguna autoridad. Ignoro las obras que disputaban a la novela premiada los cincuenta mil francos de la Fundación Figuiere, entre las cuales quizá haya habido alguna de relevante mérito literario, pero, hecha esa salvedad, confieso que el autor de *L'amour de Pierre Neuhart* y *Mes amis* tiene un temperamento de novelista que, si no le descarría en lo convencional, impuesto por la moda, lo llevará literariamente lejos.

Apurando la sinceridad, me corre prisa el decir también que esos dos libros no me han producido aquella plenitud de satisfacción intelectual que esperamos conseguir, normalmente, de las obras maestras. Emmanuel Bove descuella, por ahora, más como cuentista que como novelista. Ve bien cortos trechos de la vida, pero, ni su imaginación, ni sus dotes de psicólogo, ni mucho menos su sentido arquitectónico de la novela, demasiado elemental, en mi sentir, le dan derecho a que se le clasifique entre los maestros del género. Esas restricciones de una opinión que vale más por su sinceridad que por su clarividencia, me son sugeridas menos por el autor de aquellas obras premiadas que por el concepto que yo tengo de la novela. Habituado a las vastas construcciones de un Dickens, de un Balzac, de un Galdós y de un Flaubert, que siguen en pie, desafiando los vaivenes de la moda literaria, con la misma majestad con que sé sostendrían las catedrales, aunque las desertase la fe, esos dos libros de Emmanuel Bove me hacen el efecto de coquetos hotelitos edificados, no para perdurar, sino para servir de alojamiento a la pareja enamorada, que quiere preservar sus primeras intimidades de los inconvenientes de la intemperie y de las indiscreciones del nido de alquiler.

Me han dicho que el autor de *El amor de Pedro Neuhart* y de *Mis amigos* es, aunque francés, de origen ruso. Esa ascendencia se hace ostensible en él por una mezcla de hipersensibilidad y de humorismo, que, al asociarse, dan a sus descripciones psicológicas un tono profundamente humano. El parentesco espiritual entre los personajes centrales de las dos obras es tan claro que delatan la progenie común. ¿Qué es Pierre Neuhart sino un Baton Victor un poco afinado por cierta holgura económica? Lo trágico de su destino no resulta de la desproporción entre sus sueños y la realidad, como sucede vulgarmente, sino de su total impotencia para adaptar su sensibilidad excesiva, y demasiado exigente, a los egoísmos normales de la sociedad.

Como todos los tiernos de corazón, Pierre Neuhart y Baton Victor son dos tímidos condenados a pasar por extravagantes a los ojos de toda persona equilibrada. La exuberancia sentimental es un lastre que nos dificulta el camino del éxito. Los escrúpulos de la conciencia ceden muchas veces ante los argumentos de la razón, pero los errores de la sensibilidad son irreparables. Amar desesperadamente sin ver lo que se ama es exponerse a las sorpresas más dolorosas. En toda tragedia de amor, la víctima es siempre el sentimental. Sin proponérselo, tal vez, Emmanuel Bove ha estudiado los dos aspectos capitales de la tragedia a que puede llevarnos el exceso de sentimentalismo; el amor y la amistad. Pierre Neuhart, que es todo corazón, no sólo no consigue hacerse querer de la mujer a quien ha colmado de delicadezas, sacrificando su fortuna a sus caprichos, sino que sufre, al fin, la afrenta de verse abandonado por ella. ¿Entrará, como factor decisivo de aquel desvío, la diferencia de edades? No lo creo. Todo hombre que ha vivido hondamente y ha frecuentado el trato femenino, sabe que en ocasiones una mujer prefiere para el amor un bello crepúsculo respetuoso a la aurora deslumbrante. Suele haber en los sentimientos de la madurez una humildad y una melancolía, que acaso no tengan la eficacia arrolladora del ímpetu juvenil, pero que, al poetizar el amor, repercuten extrañamente en el alma de toda mujer bien nacida, aunque no haya

(4)

ABC (Madrid) - 07/12/1928, Página 4
Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2008. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uso de los productos que se contrate de acuerdo con las condiciones establecidas.

MARTÍNEZ SIERRA, G. (1928, 7 de diciembre) «Hablando con Valle. *De él y de su obra.*». *ABC*. Madrid: 3,4.

Noche de verano en Madrid. Este es el momento en que Madrid es más madrileño —afirma Benavente, madrileño insigne—, y así es seguro tropezar en él con el más madrileño de los provincianos, con don Ramón María del Valle-Inclán, como él se nombra, con Valle-Inclán, como Madrid le dice con familiaridad, que casi ahoga la admiración en el fervor de la adopción absoluta.

Sí Valle-Inclán es algo inseparable del Madrid literario. Junto con Benavente y Pío Baroja, lo era ya, definido, cuajado, cristalizado plenamente hace más de un cuarto de siglo, . cuando nosotros —grupo pueril e inédito— nos asomamos por sobre las bardas del cercado de la quintaesenciada literatura. No es esto decir que ahora Valle-Inclán sea un «viejo». Sin embargo, en aquel lejano entonces, no era un «joven». Era «él» y sigue siendo el mismo. Su hidalguía mordaz, su refinada aspereza, su preciosismo rudo, su gracejo cruel, su sensualidad austera, todo vivía ya y aún triunfaba en él con grandes gestos y voz mesurada... Y su estilo, su prodigioso estilo, sueño de sintaxis inéditas y maravilla de claridad en la niebla encantada de su laberinto, se había ya formado de una vez para siempre. Es el mismo, el mismo..., hoy como ayer..., tentados estamos de decir mañana, como hoy, porque en esta vida y en esta figura —hombre y escritor— hay una invariabilidad que casi se puede nombrar eternidad. Pasaremos, y aquí estarán, como cuando llegamos, la magra figura y la obra jugosa de este delicioso cincelador.

Esta noche, sentado como tantas de tantos años en la terraza de una horchatería, saborea el «fresquito» problemático que debiera crear la calle de Alcalá, mentidero de la villa y corte, feria de discretos y mercado de sueños (amores y billetes de lotería).

A su lado, Josefina Blanco, la en otro tiempo fascinadora actriz, la de la voz de oro, a quien arrancó del tablado de sus triunfos el amor tiránico de este hidalgo que no quiso partir con el público la posesión de la deseada, habla de prisa y calla con elocuencia. También ella es invariable y siempre ella. Tal vez este elemento de inverosímil fidelidad a sí mismos les ha unido en mutua fidelidad duradera... Invariables..., inseparables... Gran fortuna y envidiable destino, privilegio de espíritus fuertes y herméticos.

Paso, me detiene un saludo, me acerco, hablamos y propongo:

—Don Ramón, dígame usted algo de sí mismo y de su obra; algo —mucho si es posible— que se pueda y se deba contar al público. No es un descubrimiento, puesto que tiene usted de antiguo bien sujeta a la Fama por la punta misma de las alas, y clavada sobre no importa cuál página de sus libros la mariposa de la general admiración. Sea una confesión, si así le place... ¿Cómo trabaja usted? ¿Cuál es su método y cuál es su meta? Dígame algo de lo que quisiera usted conseguir cuando escribe. ¿Por qué, para qué?

—Graves preguntas, ¿no?

Don Ramón, entrando de lleno en el espíritu de la interrogante, se despreocupa de sí mismo y me habla de lo único que en realidad importa al hombre que tiene una pluma en la mano para vestir de gala el pensamiento. Y dice, poco más o menos:

—Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua. en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros herma- nos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de *Otelo* son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de *Hamlet*, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso son los de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los oren: son una realidad, la máxima verdad.

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores a1 autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los «esperpentos», el género literario que yo bautizo con el nombre de «esperpentos».

El mundo de los esperpentos —explica uno de los personajes en *Luces de Bohemia*— es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle,- con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico.*

Vienen a ser estas dos novelas esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática de *Luces de Bohemia* y de *Los cuernos de don Friolera.*

En *Tirano Banderas* hay, además, la voluntad literaria de sumar al castellano castizo el vocabulario creado en la América española. Claro que para esto me ha sido necesaria la invención de una república con geografía imaginaria. En cuanto a la trama, pensé que América está constituida por el indio aborigen, por el criollo y por el extranjero. Al indio, que tanto es allí, alguna vez presidente como de ordinario paria, lo desenvolví en tres figuras: Generalito Banderas, el paria que sufre el duro castigo del chicote, y el indio del plagio y la bola revolucionaria, Zacarías el Cruzado.

El criollo es tipo que, a su vez, desenvolví en tres: el elocuente doctor Sánchez Ocaña; el guerrillero Filomeno Cuevas y el criollo cargado del sentido religioso, de resonancia del de Asís, que es don Roque de Cepeda.

El extranjero también lo desenvolví en tres tipos: el ministro de España; el ricacho don Celes y el empeñista señor Peredita. Sobre estas normas, ya lo más sencillo era escribir la novela.

En cuanto a *El ruedo ibérico*, es obra a la cual es lo más probable que no pueda dar fin, ya por su extensión y mis años, ya por sus dificultades.

Mi propósito en ella no es otro que hacer la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración, y busco, más que el fabular novelesco, la sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro. Digo casi de teatro, porque todo está expresado por medio de diálogos, y el sentir mío me guardo de expresarlo directamente. En cuanto a la técnica de esta obra, puede aproximarse a la técnica del puntillismo en pintura. Hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática en mi voluntad. Claro es que acaso no en la realización: eso no puedo yo juzgarlo...

Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo

humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes.

El fenómeno de las multitudes... Ahí estamos todos los que sinceramente queremos ejercitar nuestro oficio de creadores de ficción literaria. El fenómeno de las multitudes... No hay otro, entre todos los que constituyen la vida humana, que logre sujetar la atención y, sobre todo, la emoción del hombre que piensa. La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes, se acabaron los conflictos individuales. Valle-Inclán dice bien: la Historia y la Novela —digamos la Vida y la Ficción— van caminando paralelas, solicitadas por un mismo interés. ¡La multitud! Y no es este mediano conflicto entre el público actual y los que para él escribimos. Porque si a nosotros ha dejado ya de interesarnos «lo particular», el público, en su mayoría, sigue reclamando la tragedia, la comedia, el sainete del individuo, y ya no puede ser, ya no se las podemos volver a contar. Véase Valle-Inclán en Tirano Banderas —obra, a mi entender, de excelente suma, de interés sobreagudo.

¿No hubiera en otro tiempo hecho el autor toda una novela del amor del tirano a su hija desdichada y loca? Terrible debe ser este amor, puesto que arma su mano con puñal homicida..., y, sin embargo, la trágica figura pasa en dos solos relámpagos en todo el libro... Es con todo inolvidable, con tan sobrio vigor está trazada. Mas el autor no se detiene como antaño a contar vibraciones y palpitaciones en disección menuda de un «uno» y de una «ella». Hay algo «común» que le llama harto más imperiosamente: hay una multitud que forcejea por salir del charco emponzoñado en que se ahoga; hay los que la fusilan desde la orilla, porque no salga a tierra firme y sana... Hay alaridos contradictorios, de algo que, siendo muchos, quiere hacerse uno. Hay el fuego de la hora y el soplo del instante. Valle-Inclán está, en apariencia, inmóvil. Pero no es ciego, ni se ha quedado sordo. Ha sabido atisbar la realidad, y se atreve a escribirla con despreocupación de artista verdadero, que está por encima de sí mismo y del mundo..., cerca de la verdad, meta suprema..., a la cual no llegamos nunca del todo.