

CUADRANTE



- Joaquín del Valle-Inclán Alsina Valle-Inclán taurófilo. Unas declaraciones olvidadas
- Juan Fernando de Laiglesia ¿Dónde está Valle? Valle-Inclán en la romería de San Benito de Fefiñáns (Cambados, 1914)
- Rodolfo Cardona Las "Comedias bárbaras"
- Jesús Blanco García Wozzeck y Don Friolera
- Antonio Gago Rodó "Teatro del Pueblo": del teatro popular y revolucionario. Estreno de "Las galas del difunto: sátira/esperpento en siete escenas" de Valle-Inclán (1936)
- Ignacio García May Valle de la A a la Z. Los tres modos. (Divagaciones en torno a una biografía)
- Juan Antonio Hormigón Valle-Inclán 1930
- Jesús M^a Monge Una conferencia y una lectura de Valle en el Ateneo (1915)
- Mariano Gómez de Caso Estrada Valle-Inclán, los Zuloaga y otros
- Fernando López-Acuña López "Patto di Sangué. Commedia nera in due parti. Libretto di Sandro Cappelletti liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclán e musica di Matteo d'Amico". Papeletas para un catálogo de compositores. VI.

Nº 24

Los Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



FUNDACIÓN
VALLE-INCLÁN

CUADRANTE



Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola
Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán


Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



- 3 Joaquín del Valle-Inclán Alsina:
Valle-Inclán taurófilo. Unas declaraciones olvidadas
- 14 Juan Fernando de Laiglesia:
¿Dónde está Valle? Valle-Inclán en la romería de San Benito de Feññans (Cambados, 1914)
- 17 Rodolfo Cardona:
Las "Comedias bárbaras"
- 55 Jesús Blanco García:
Wozzeck y Don Friolera
- 87 Antonio Gago Rodó:
"Teatro del Pueblo": del teatro popular y revolucionario. Estreno de "Las galas del difunto: sátira/esperpento en siete escenas" de Valle-Inclán (1936)
- 109 Ignacio García May:
Valle de la A a la Z. Los tres modos. (Divagaciones en torno a una biografía)
- 133 Juan Antonio Hormigón:
Valle-Inclán 1930
- 159 Jesús M^a Monge:
Una conferencia y una lectura de Valle en el Ateneo (1915)
- 167 Mariano Gómez de Caso Estrada:
Valle-Inclán, los Zuloaga y otros
- 189 Fernando López-Acuña López:
"Patto di Sangue. Commedia nera in due parti. Libretto di Sandro Cappelletti liberamente tratto da due drammi di Ramon del Valle-Inclan e musica di Matteo d'Amico". Papeletas para un catálogo de compositores. VI.

Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos N° 66
www.amigosdevalle.com

Número 24. Xuño 2012

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Consello de Redacción

Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Rodolfo Cardona
Xosé Luis Axeitos
Víctor Viana
Jesús Blanco García
Juan Fernando de Laiglesia
Fernando López-Acuña López
Xaquín Núñez Sabarís
Ramón Torrado
Ramón Martínez Paz
Xosé Lois Vila Fariña

Xestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Deseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Ilustracións suplementarias

Marcela Santórum
(ilustracións capa)

Imprime

Imprenta Fidalgo, S.L.
Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

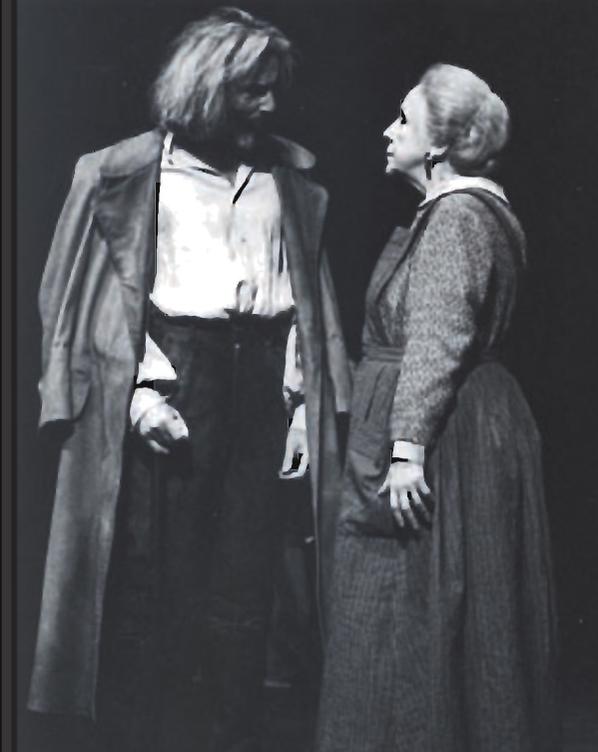
1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados. A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores, o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

CEDRO

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.





Las Comedias Bárbaras

Rodolfo Cardona

Catedrático emérito de la Universidad de Boston (EEUU)

I

El 7 de diciembre de 1899 debuta don Ramón del Valle-Inclán como autor dramático cuando el "Teatro Artístico," fundado y dirigido por su amigo Jacinto Benavente, le estrena su drama en tres actos *Cenizas*. Es natural que para su primera obra Valle-Inclán escoja como modelo el teatro naturalista de Galdós. Es evidente, sin embargo, que este primer intento dramático no le resultó satisfactorio porque unos años más tarde transformará esta obra en algo bastante distinto al añadirle un "Prólogo" y elaboradas acotaciones por medio de las cuales convirtió este primer drama de tendencias naturalistas en una obra con características decadentes y de un ambiente muy *fin de siècle*. Pero antes de escribir *El yermo de las almas*, la refundición de *Cenizas*, escribió *El Marqués de Bradomín*, pieza subtitulada "Coloquios románticos," una obra imbuida de un impresionismo maeterlinckiano. No es raro que Valle-Inclán, después de la poco satisfactoria experiencia con *Cenizas*, se

Comedias bárbaras, dirigida por José Carlos Plaza. Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero, 1991

Agradecimientos

El presente artículo es un capítulo de un libro inédito titulado *Trayectoria del teatro de Valle-Inclán*, escrito con la ayuda de una beca de la National Endowment for the Humanities. Así mismo agradezco a la revista "Cuadrante" y a su Director la generosidad que me han mostrado al acoger este texto.

aventurase por un camino muy distinto al de las formas teatrales utilizadas por entonces en España. De los dramaturgos europeos de la época sus probables modelos para esta obra fueron Maeterlinck y D'Annunzio.

¹ Juan Antonio Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, Serie B, 1972, 39

² Ver Erving Goffman, *The Presentation Of Self in Everyday Life*, New York, 1959 (particularmente el capítulo I, "Performances", 17-76)

³ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, Obra completa*, I, Madrid, Espasa, 2001, 1963. Todas las citas, en adelante, se darán con el volumen y la página,

En *El Marqués de Bradomín* crea Valle-Inclán un teatro de atmósfera que logra crear algo superior a lo anterior, sólo comparable con el teatro chejoviano. Tiene razón Juan Antonio Hormigón al decir que "estamos ante una pieza Chejoviana por su estructura, su concepción del ritmo, su atmósfera envolvente, el desarrollo psicológico de los personajes a la que falta, sin duda," añade con perspicacia, "la densidad de los dramas de Anton Paulovich, su sabiduría teatral, aunque contenga sus rasgos estilísticos fundamentales." ¹

Antes de pasar a comentar sus *Comedias bárbaras* me parece indispensable mencionar cómo, desde muy temprano, encontramos personajes en cuya actuación se revela una cierta conciencia de que representan un papel. Me refiero a esa particularidad, tan común en ciertas personas cuya actuación social y circunstancias de su vida les van creando una *persona*, una *máscara*, de la cual, poco a poco van adquiriendo conciencia hasta tal punto que, al presentarse en sociedad, para poder aparecer en consonancia con esa *persona* ya creada, tienen que actuar.² Es evidente que Valle-Inclán era muy consciente de ello porque más tarde, en *La lámpara maravillosa* le dedica este significativo párrafo:

¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida. Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarse como el perfil de una medalla. Llevo sobre mi rostro cien mascarar de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizás estoy condenado a desconocerme siempre. Muchas veces me pregunto cuál entre todos los pecados es el mío, e interrogo a las máscaras del vicio: Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia. Han dejado una huella en mi rostro carnal y en mi rostro espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que solo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte.³

Es evidente, en este sentido, que desde el primer momento de su carrera como dramaturgo, Valle-Inclán incorpora esta peculiaridad psicológica en varios de sus personajes. Con el tiempo se irá acentuando esta utilización. En *Cenizas* ya aparece un ejemplo destacado de esta conciencia del actuar —con un propósito muy bien definido— en el Padre Rojas, quien no sólo desempeña su papel de "pastor de almas" a la perfección, sino que, además, desempeña la función de "dramaturgo" dentro de la acción de la obra, ya que él prepara un desenlace



para el *affaire* Octavia-Pedro que él visualizaba con una escena de reconciliación de la esposa, no sólo con la iglesia, sino también con su marido. El hecho de que “la vida” le frustrase ese final no le quita ni un ápice a sus funciones de “dramaturgo,” que concibe un *scenario* para sus personajes. Este es un aspecto de lo que suele llamarse “teatricalidad” en Valle-Inclán. Hay otro, más simple y evidente, que es la tendencia de algunos personajes a desempeñar *su* papel. Es el caso, por ejemplo, de Bradomín, quien tiene que hacer su papel de “don Juan feo, católico y sentimental” o el de Don Juan Manuel Montenegro, forzado a cortar sus poses de mayorazgo feudal amante y conecedor de vinos y mujeres.

Águila de blasón, dirigida por Adolfo Marsillach. Teatro María Guerrero, 1966

II

Es difícil explicar el enorme salto que representan, en su concepción dramática, las dos obras siguientes que escribe don Ramón: *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, subtituladas *Comedias bárbaras*.

Del impresionismo modernista, con toques simbolistas, preciosistas y decaden-



tes de su obra anterior, da un salto mortal y escribe páginas que pueden considerarse entre las más tempranas manifestaciones del expresionismo en el teatro europeo. Hay, desde luego, una conciencia de crear algo muy distinto de lo que hasta entonces se había hecho – o se hacía en España.

Águila de blasón empieza *in medias res*. Tanto es así que Valle-Inclán tendrá que escribir toda una nueva *Comedia bárbara* como antecedente para esta obra. Estamos en el interior de una iglesia; plano general de la iglesia; se enfoca el altar mayor ante el que pasa el viejo sacristán:

El altar mayor brilla entre luces, y el viejo sacristán, con sotana y roquete, pasa y repasa espabilando las velas. La iglesia es barroca con tres naves [hay un traveling después del plano general]... Tiene capillas de gremios y de linajes, retablos y sepulcros con blasones. Es tiempo de invierno, se oye la tos de las viejas y el choclear de las madreñas.

[...] *en la penumbra de la iglesia la voz [de Fray Jerónimo de Argensola que lanza anatemas desde el púlpito] resuena pavorosa y terrible:*

¡El pecado vive con vosotros, y no pensáis en que la muerte pueda sorprendernos! Todas las noches vuestra carne se enciende con el fuego de la impureza, y el cortejo que recibís en vuestro lecho, que cobijáis en las finas holandas, que adormecéis en vuestros brazos, es la sierpe del pecado que toma formas tentadoras. ¡Todas las noches muerde vuestra boca, la boca pestilente del enemigo! (II, 345)

De un jardín modernista, a lo Rusiñol, hemos saltado al interior de una película de un G. W. Pabst, de un F. W. Murnau, o, más recientemente, de un Ingmar Bergman (quien más tarde en una de sus primeras películas, *Glycamas afton* --*Noche de circo*--1953, iba a plagiar una de las más famosas escenas de Valle-Inclán en *Divinas palabras* y quien manifestó en una entrevista a *La Vanguardia* de Barcelona que siempre quiso dirigir *Romance de lobos*) con sus claroscuros y obsesionante idea del pecado y del mal.

Toda esta escena primera es ejemplar de esta nueva visión elíptica de Valle-Inclán que nos recuerda ahora un guión de película: después del plano general del interior de la iglesia pasamos a un medio plano del púlpito con Fray Jerónimo y luego a un primer plano del fraile lanzando sus anatemas. Hay un corte.

Se oyen algunos suspiros, y una devota se desmaya. La rodean otras devotas, y en la oscuridad albean los pañolitos blancos, que esparcen un olor de estoraque al abanicar el rostro de la desmayada. Varias voces susurran en la sombra. (II, 345)

Y el siguiente intercambio entre un grupo de observadores cerca de la desmayada sintetiza el conflicto principal de la obra:

Una vieja.-- ¿Quién es?



Una moza.-- No sé, abuela.

Un mónago.-- Es la amiga del Mayorazgo...

Otra vieja.-- ¡Para qué vendrá la mal casada a la iglesia!

Una voz en la sombra.—Querrá arrepentirse, tía Juliana. (II, 345)

Hay una interrupción:

Se oye una risa irreverente, y el murmullo del comento se apaga y se confunde con el murmullo de un rezo. (II, 346)

La voz de Fray Jerónimo, que durante este incidente debe continuar al fondo como un ronroneo [voz en off], vuelve al primer plano:

Sobre vuestras cabezas, en vez de la cándida paloma que desciende del Empíreo portadora de la Divina Gracia, vuela el cuervo de las alas negras, donde se encarna el espíritu de Satanás. [Nótese como el fraile hábilmente crea un vívido *scenario* que dramatiza la condición del pecador y que, como un rayo, cae sobre "la desmayada" iluminando con claridad meridiana su conflicto.] Si alguna vez recordáis el frágil barro de que somos hechos, lo hacéis como paganos: Os asusta el frío de la sepultura, y el manto de gusanos sobre el cuerpo que pudre la tierra, y las tablas negras del ataúd, y la calavera con sus cuencas vacías. ¡Pero como vuestra alma no se edifica, sigue prisionera en las cárceles oscuras del pecado!

Águila de blasón, dirigida por Adolfo Marsillach. Teatro María Guerrero, 1966



Otro corte. Pasamos a un medio plano:

Dos señoras, madre e hija, conducen a la desmayada fuera de la iglesia. Ha recobrado el sentido y llora acongojada: Sostenida por las dos señoras, atraviesa el atrio [la cámara, en un traveling, sigue a las damas por detrás] y una calle angosta, con soportales, donde pasean en parejas algunos seminaristas y mocetones de aspecto aldeano que hablan en dialecto y visten el traje de los clásicos sopistas, burdo manteo de bayeta y derrengado tricorno. Al final de la calle hay una plaza desierta sombreada por cipreses, como los viejos cementerios. [Con las damas, de espalda, ya lejos de ellas tomando un plano general] Las tres señoras penetran en una casona antigua. Anochece... (II, 346)

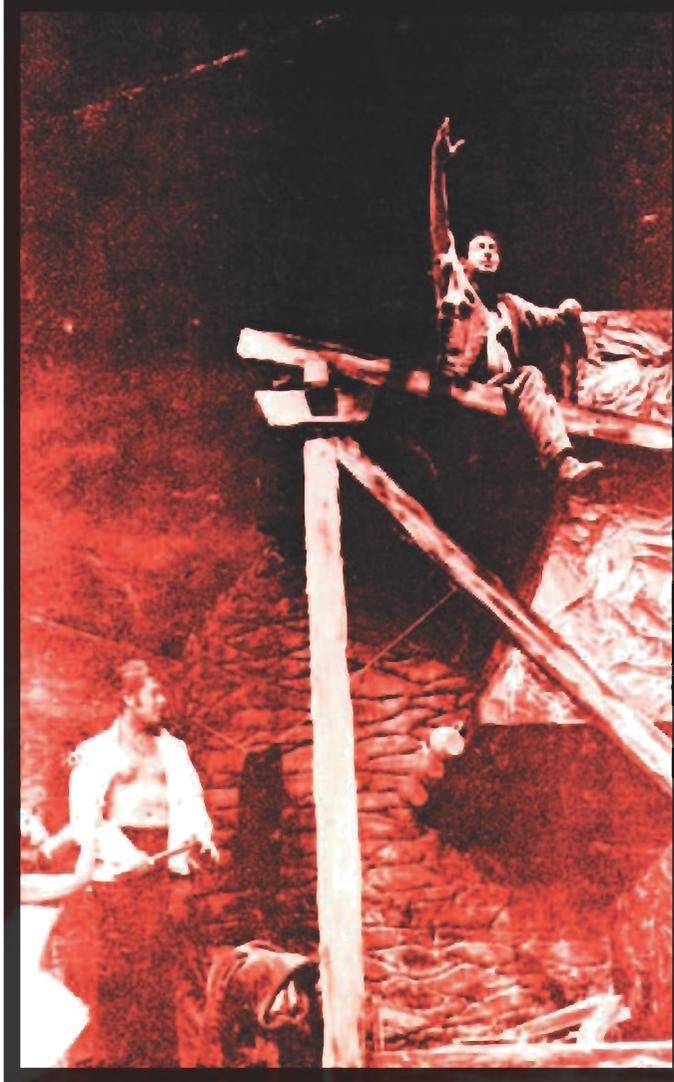
He presentado toda la escena primera de *Águila de blasón* como si fuese un guión de cine, a propósito para mostrar cuán lejos nos encontramos del ambiente y medios de expresión que Valle-Inclán había utilizado en *Cenizas* y *El Marqués de Bradomín*. En *Águila* toda la acción está dividida en escenas independientes. Es como si se tratara de una película en la que cada sección constituye una entidad en sí. Como es sabido, la elipsis es la base de la composición fílmica. Cada escena, elípticamente (es decir, sin agotar sus posibilidades dramáticas), va desarrollando una acción que resulta, entonces, fragmentada. Esta superposición de escenas así concebidas, sin embargo, enriquece la acción al hacer posible una mayor variedad de ámbitos temporales y espaciales de los que una concepción tradicional del acto y la escena (tal como los utilizó Valle-Inclán en *Cenizas* y *El Marqués de Bradomín*) permitirían al dramaturgo. Si nos ocupásemos de "influencias", tendríamos que referirnos a Shakespeare para clasificar esta nueva técnica de presentación dramática. Ahora nos basta hacer referencia a ella como una concepción estética nueva en él y que tiende al expresionismo, a la utilización de contrastes violentos (luz y sombra, lo bufo y lo trágico, lo grotesco y lo bello) y de distorsiones (caricatura, gesticulación). Continúan ciertos aspectos

presentes en las dos primeras obras: el uso de efectos auditivos combinados con los visuales (véanse de nuevo las acotaciones de la primera escena) y el uso de lo conscientemente teatral y espectacular. Pero sobre todos estos elementos destaca uno que será el que domine en estas dos obras – la *barbarie*—que el mismo Valle-Inclán destaca en su subtítulo.

⁴ Ver Alfredo Matilla Rivas, *Las "Comedias bárbaras": Historicismo y expresionismo dramático*, New York, Anaya, 1972, 60-61; sobre todo, Hormigón, *op. cit.*, 54, 63-67, 72, 77 (en la pág. 64 cita las siguientes palabras de Valle-Inclán pronunciadas en 1927 pero que, obviamente, se refieren a las "comedias bárbaras": "...he hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare.")

No es preciso aquí elaborar el expresionismo dramático desarrollado en estas obras por Valle-Inclán y que le hace –por las fechas—verdadero precursor de esta modalidad en el teatro europeo, ya que existe un estudio exhaustivo sobre este tema.⁴ El fragmentarismo de la acción ha sido ya evidenciado en el análisis del movimiento dramático de la primera escena de *Águila de blasón* y creemos innecesario aducir más ejemplos. Sí es necesario hacer hincapié en el hecho de que en sus *Comedias bárbaras*

Valle-Inclán hace uso de una doble acción dramática que se desarrolla simultáneamente en dos planos que están superpuestos. En uno tenemos la acción dramática que encuentra su expresión y su unidad únicamente por medio de la consideración, en conjunto, de las tres *Comedias bárbaras* a través de las cuales, como en un tríptico, tenemos la caída en el pecado, la inmersión en él, el arrepentimiento y la redención. Esta acción se conjuga a la vez, y simultáneamente, con “la gloria, la decadencia y la muerte del Mayorazgo” (Hormigón, 67). Así la primera *Comedia* (me refiero a la secuencia interna de las tres) nos presenta el triunfo de este señor feudal sobre su hijo Cara de Plata, por la posesión de Sabelita; sobre el Abad de Lantañón y sobre el pueblo (conflicto sobre “el paso de Lantañón). *Águila* nos dramatiza la decadencia del Mayorazgo y nos presenta “la degeneración de su estirpe.” (Hormigón, 69) Y, por último, en *Romance de lobos*, su arrepentimiento y redención, utilizando como instrumento de ésta la protección del pueblo; y su muerte a manos de sus propios hijos, que simboliza, así mismo, el hundimiento de su mundo a manos de una nueva generación que promete ser peor que la anterior porque manteniendo su bárbara arbitrariedad no participa de su nobleza y generosidad.



Cara de Plata, dirigida por José María Loperena. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, 1967

Individualmente, sin embargo, cada una de las tres comedias tiene un tema y conflicto independientes. En *Águila de blasón* es la inmersión en el pecado y el deseo de salir de él por parte de Sabelita, lo cual anticipa y motiva en parte el arrepentimiento y redención del Caballero en *Romance*. El conflicto entre padre e hijo de *Cara de Plata* se pluraliza aquí y se convierte en la maquinación de los hijos contra el padre. El conflicto principal, sin embargo, se centra en el arrepentimiento de Sabelita, su decisión de abandonar al Caballero, con la pérdida, para éste, de un verdadero amor, a lo cual se une íntimamente el conflicto entre padre e hijos que hace necesaria la llegada de Doña María al pazo. Ambos conflictos nos presentan la decadencia del Mayorazgo. Hay reso-



lución en *Águila* que se manifiesta en dos situaciones en cuanto al conflicto de los hijos: la decisión de Cara de Plata de unirse a las partidas del rey D. Carlos que, por lo menos, representa para su padre un consuelo; en cuanto al conflicto de Sabelita, su frustrado suicidio y la decisión de Doña María de perdonarla y acogerla de nuevo como ahijada. Hay también resolución parcial para la situación del Mayorazgo: se da cuenta, al final, de que es, en sus propias palabras, “un lobo salido.” La consciencia de su decadencia, de haber llegado muy bajo, es el principio de la posibilidad de su redención que es, de lleno, el tema principal de *Romance de lobos* en la que no sólo la obra sino la trilogía encuentra su resolución.

He mencionado esta pluralidad y dispersión de elementos, conflictos y situaciones para dar una idea de esta nueva estética dramática desarrollada por Valle-Inclán en sus *Comedias bárbaras*. Su redacción en esos años (1907-1908) y en España, representa un esfuerzo creador por parte de Valle-Inclán mayor del que uno sospecharía posible dada su escasa experiencia teatral anterior, especialmente por la complejidad estética que representa su realización.

La trilogía y, sobre todo, *Romance de lobos*, acusa una influencia shakesperiana en otros aspectos además de los estructurales ya mencionados. Hay, por ejemplo, situaciones que inmediatamente nos recuerdan la tragedia de Shakespeare, *King Lear*. Se ha discutido bastante, aunque temo que no con suficiente profundidad, la semejanza que existe entre *Romance* y esta tragedia. Las semejanzas apuntadas se refieren a aspectos del argumento, especialmente los que tocan a la división de las propiedades entre los hijos (propuesta en *Romance* y ejecutada en *King Lear*) y la relación de éstos con sus respectivos padres. Sin querer entrar en una detallada discusión comparativa de las dos obras, me parece indispensable mostrar aquí que la influencia de Shakespeare sobre Valle-Inclán en *Romance de lobos* se extiende hasta detalles mínimos que no tocan directamente el problema central de las obras sino más bien aspectos más profundos de tono y estilo, así como de fondo. Cuando Valle-Inclán declara que está escribiendo obras con inspiración shakesperiana está diciendo algo que tenemos que tomar en serio y que nos puede orientar para la comprensión de su teatro. Se ha dicho repetidas veces que en la forma D. Ramón sigue de cerca a Shakespeare en la estructuración de sus obras por medio de escenas independientes. Veamos ahora detalles en *Romance* para entrar en el espíritu que alienta esta obra donde encontraremos un paralelismo sorprendente con el *King Lear*. En *Romance* somos testigos de la disolución de un mundo feudal y de la regeneración, bajo un espíritu cristiano, de un individuo cuya vida anterior se había desarrollado muy lejos de estas nociones de humanismo cristiano. En *Romance* D. Juan Manuel Montenegro es redimido por la conciencia del amor al prójimo que surge como producto de su arrepentimiento por una vida de pecado en la cual ha



martirizado a su mujer, símbolo, para él, del modelo cristiano (“santa” la llama repetidas veces). Pero veamos cómo se van manifestando estos motivos que le llevan al arrepentimiento y cómo encontramos, al hacerlo, este sorprendente paralelismo con *King Lear*.

La cuarta escena de la jornada tercera de *Romance* nos presenta un diálogo entre Don Juan Manuel y Fuso Negro que trae a nuestra mente la escena entre Lear y Edgar en la que el Rey se ve, de pronto, como en una visión horrible de bestialidad y trata de ser lo más posible como el “loco” Edgar. Lear, de hecho, termina hermanándose con Edgar como hace el Caballero con Fuso. Ha habido ya varios momentos comparables, antes de esta escena de *Romance*: la escena tercera del tercer acto, por ejemplo, tiene un parecido bastante grande con la cuarta escena del tercer acto de *Lear*, cuando Kent le suplica al Rey que se refugie de la tormenta y éste le pide que le deje solo (“*Let me alone*”). La identificación de Don Juan Manuel con los mendigos que se encuentran refugiados de la tormenta en una cueva en la playa (escena VI de la Jornada I) sugiere un paralelo con el siguiente parlamento de la misma escena IV del tercer acto de *Lear*:

*Poor naked wretches, whereso'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,*

*Cara de Plata, dirigida por
Ramón Simó. Centro Dramá-
tico Nacional, 2004*

Fotografía de Javier del Real



*Your loop'd and window'd raggedness, defend you
From such seasons as these? O, I have ta'en
Too little care of this!*

*[Pobres desgraciados desnudos, doquiera que esteis,
que sufrís los embates de la inmisericorde tormenta,
¿cómo podrán vuestras descubijadas cabezas y estómagos vacíos,
vuestra miseria agujereada y rasgada, defenderos
de tales tiempos? ¡Ay, me he preocupado
bien poco de esto!]*

Es esta una confesión de parte del Rey que subraya los motivos cristianos de esta tragedia que, en esta escena, nos revela un sentimiento de humildad, nuevo para Lear, como lo es, también para el Mayorazgo en *Romance*.

Pero volvamos a la escena cuarta del tercer acto de este última *Comedia bárbara* y veamos como Don Juan Manuel, que está como loco ("Concluirá por enloquecer," "Enloquecido está ya" II, 500), ha asumido para sí el peso de la redención de los mendigos, y obtiene así una nueva visión de la vida que le redime de su excesivo egocentrismo y le hace ir en busca de su muerte; pero en este momento lo coloca la providencia [Valle-Iclán] en presencia del Loco (Fuso Negro) y la escena cambia de la esfera de la progresión dramática narrativa a la de un simbolismo fantástico que hace hincapié en aspectos más relacionados con el tema. Fuso Negro, como "Poor Tom," se presenta como epítome de la desgracia, el desamparo y la desolación y, además, como poseído por el mismo diablo. Como en la escena VI del tercer acto de *Lear*, se juzga a los hijos. Hijos del Demonio Mayor, le dice Fuso Negro al Caballero: "Los cinco mancebos son hijos de su ciencia condenada. ¡Arreniégo! ¡Arreniégo!... De la su mano derecha a cada cual dióle un dedo con su uña, para que rabuñasen en el corazón de mi hermano el Señor Mayorazgo. Hermano de este día, por parte de los caminos y de pedir por las puertas, y de la cueva para morir..." La escena se desrealiza entrando en una especie de delirio. La mujer con sus niños que interrumpe el diálogo entre Fuso Negro y el Caballero logra la transición hacia el asunto principal del argumento y crea la motivación para la resolución del drama:

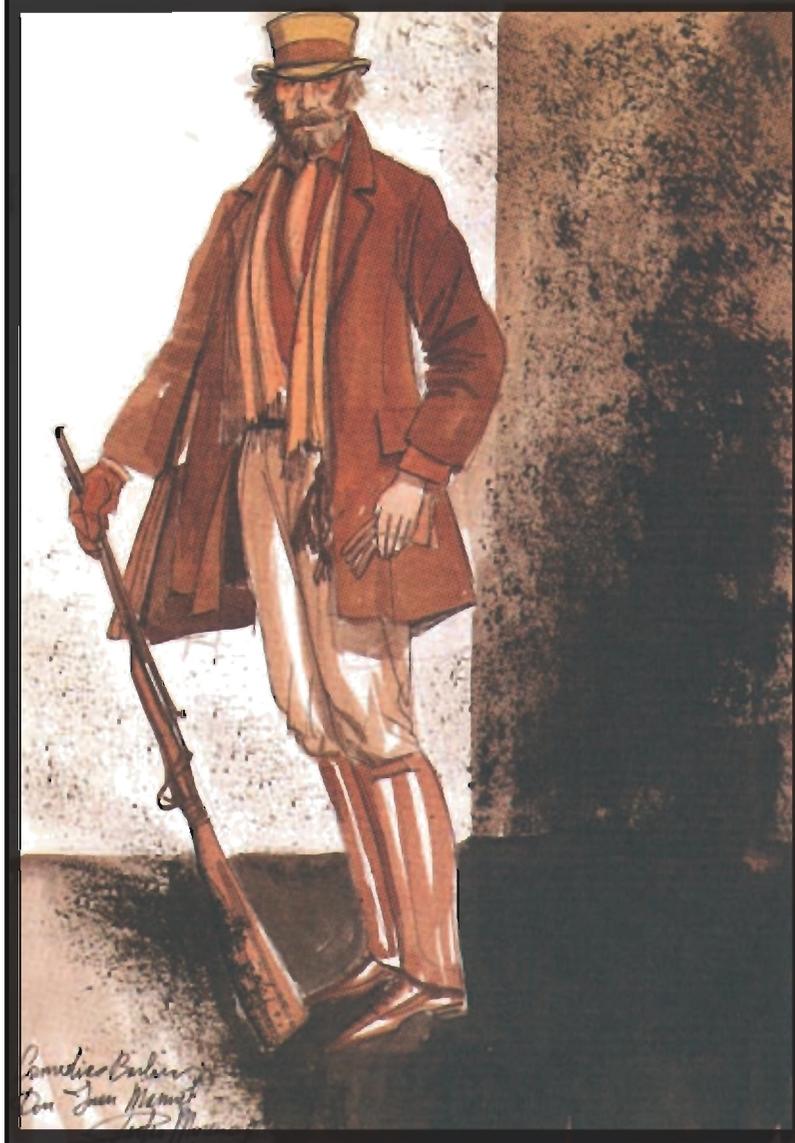
Esta mañana, rayando el día fui a la casa grande por tener un socorro para este camino tan largo. ¡Echáronme los canes!... ¡Malditos sean todos los ricos! [...] ¡Y tenían dicho que darían socorro a las viudas y a los huérfanos! ¡El Mayorazgo huyóse para no cumplirnos la manda! ¡Cinco lobos dejó alrededor 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 seaís mozos reclamadle 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!
(II, 512-13)

Dos escenas más nos llevan al desenlace trágico de la obra. Al final de la penúltima escena, en la que el Caballero vuelve a su casona a reclamarla para sus pobres, termina con la proclamación de los mendigos "¡Es nuestro padre!" que confirma la redención espiritual del Mayorazgo por medio del espíritu cristiano de la caridad. La resolución, sin embargo, se pospone hasta la escena siguiente, última de la *Comedia bárbara*, que precisamente marca el triunfo de la barbarie y el derrumbamiento moral de los Montenegro. De hecho, las últimas palabras de los hijos del Mayorazgo, después de que uno de ellos ha hundido "la marca de su puño sobre la frente del viejo vinculero, que cae con el rostro contra la tierra," prolongan la maldición de la mujer hacia un futuro en que todo se destruirá. La caída de la casa de los Montenegro se cumple al final de *Romance de lobos* como en *King Lear*.

Como podrá apreciarse, tal pluralidad y dispersión de elementos, conflictos y situaciones como encontramos en las *Comedias bárbaras* sólo podía haberlo conseguido don Ramón guiado por una estética dramática aprendida en un maestro como Shakespeare. Ni siquiera la rica tradición teatral del Siglo de Oro pudo servirle para crearlas. Su redacción para estos años (1907-1908), y en España, representa un gran esfuerzo.

Por lo pronto, con las *Comedias bárbaras* descubre un realismo creador que, sin copiar la realidad de una forma verista, es capaz de proporcionarnos un cono-



Figurín para el vestuario de Don Juan Manuel Montenegro. *Comedias bárbaras*, dirigidas por José Carlos Plaza. Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero, 1991



cimiento bien plasmado de una realidad concreta: la Galicia en el momento histórico de la disolución de sus estructuras feudales a finales del XIX. Este realismo obtiene su realce al utilizar Valle-Inclán la técnica de la distorsión que nos presenta —como a veces sucede con las caricaturas— un retrato más “real” que el de la “imagen reflejada en el espejo.” Es esta distorsión junto al fragmentarismo de la acción, al uso de frases cortas en los diálogos y a la elaboración del movimiento dramático en espectáculo, lo que inmediatamente identificamos como el “expresionismo” de estas obras.

El propio protagonista, Don Juan Manuel Montenegro, está presentado en forma distorsionada al hacerle Valle-Inclán de tamaño “heroico.” Los aspectos que le definen: su amor por el vino y las mujeres --su donjuanismo—; sus desplantes feudales, autocráticos y arbitrarios; todos estos rasgos aparecen exagerados y teatralmente espectaculares. Don Juan Manuel se ha forjado por sí mismo una imagen que los que le rodean reflejan en sus comentarios y apreciaciones de su comportamiento. Él, para no defraudarlos, actúa siempre lo más “él” posible, cargando (él, no Valle-Inclán) las tintas. Sólo se reconoce como el farsante que es ante la dignidad y la autenticidad de su esposa y, sobre todo, ante la realidad de su propia muerte. Porque, aun después de la confrontación de su falta de autenticidad ante la dignidad y la autenticidad de Doña María, que es cuando empieza su posibilidad de redención, inconscientemente cae en otra máscara. Sólo muerto —como lo hace ver Valle-Inclán en la sección citada más arriba de *La lámpara maravillosa*— logrará perfilar su verdadera personalidad, la cual nosotros llegamos a aprehender y a aplicar, retrospectivamente, al Caballero. Así es posible verle —como Valle-Inclán quería que le viésemos— de tamaño heroico.

Veamos ahora algunos de sus desplantes que salen al azar en el texto y que ilustran esta exagerada conciencia de sí mismo:

D. J. M. -- ¡Yo soy león! ¡Yo soy tigre!

Erguido, con fiera arrogancia, desgarró los autos y arroja por la ventana aquel tradicional tintero de asta, ejecutoria del señor escribano Malvido. La voz, soberana y tonante, se difunde por todo el caserón... [...] Doña María, seguida de su Capellán, sale del oratorio y aparece por el fondo del otro corredor. El caballero, erguido en mitad de la antesala, los saluda con su risa magnífica y feudal.

(II, 383-84)

Don Juan Manuel pasea de uno a otro testero, pasea desde el alba, en que abandonó su lecho después de haber arrojado con bárbaro y musulmán desdén a su nueva barragana. II, 423)

El Caballero.-- María Soledad, reza tú sola, porque mis oraciones de nada valen y no pueden ser atendidas en el Cielo. Soy un gran pecador y temo



que los bienaventurados se tapen los oídos por no escucharme. ¡Reza tú que eres una santa! (II, 425)

Comedias bárbaras, dirigida por José Carlos Plaza. Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero, 1991

El Caballero bebe con largura y muestra aquel apetito animoso, rústico y fuerte de los viejos héroes en los banquetes de la vieja Iliada. Sentada enfrente, la barragana le sirve los manjares y le escancia el vino.

El C.-- ¿Ha estado aquí el cabrón de tu marido? (II, 437)

El C.-- La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias. ¡En la mía se hace esa luz de tempestad! Ahora entre nosotros *me figuro que soy vuestro hermano y que debo ir por el mundo con la mano extendida, y como nací señor, me encuentro con más ánimo de bandolero que de mendigo.* (III, 466). [Nótese, además, que las palabras en cursiva –mías--, en el contexto de la trilogía, son irónicas, pues es precisamente ése el problema de los hijos. Hijos de Señor, pero desamparados, no han tenido más remedio que hacerse bandoleros.]

Su "confesión" es el momento más teatral y más típico de Don Juan Manuel. Aquí se nos muestra que, arrepentido, usa una máscara diferente de la anterior pero que, en el fondo, es otra "caricatura" en la que otras facciones se han exagerado en la misma cara:



El C.-- ¡No tengo más que uno [pecado]... ¡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!

(III, 490)

Al final, sin embargo, ante la posibilidad de afrontar su muerte al salir en defensa de los mendigos, sí que se hermana con ellos verdaderamente y alcanza plena autenticidad. Es por eso que las últimas palabras del pobre de San Lázaro y del coro de mendigos “¡Era nuestro padre! ¡Era nuestro padre!” por primera vez no son retóricas.

Hay otros aspectos, caricaturescos, que realzan la realidad de este mundo desconcertante que nos presenta Valle-Inclán en las *Comedias bárbaras*, un mundo que nos parecería fantástico e irreal si más tarde Buñuel no nos lo hubiese documentado fotográficamente en películas que si bien no están basadas en las obras de don Ramón, están imbuidas de la misma visión de una realidad exaltada.

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.

(II, 477)

Ejemplos de este realismo exaltado se pueden multiplicar. Hay, además, un uso del contraste grotesco que obtiene su más destacado ejemplo en la escena en que mientras Cara de Plata y la Pichona se hacen el amor, Don Farruquiño hierve un cadáver en un perol para sacarle el pellejo y obtener así un esqueleto limpio que vender por una onza de oro.

Son pasajes como éstos los que han inspirado en muchos críticos la idea de que la visión esperpéntica existió de siempre en la obra de Valle-Inclán. Creo que más correcto sería el indicar que existe el uso de lo grotesco en la obra temprana de Valle-Inclán porque su visión del *esperpento* responde a otros impulsos y a otras intenciones que ya hemos estudiado con detalle en el libro *Visión del esperpento*. La elaboración escenográfica del espectáculo, de la cual podríamos aducir muchísimos ejemplos, la hemos visto magistralmente concebida en la primera escena de *Águila de blasón*, que ya hemos citado y comentado detalladamente. Ejemplos de este tipo abundan en las tres *Comedias bárbaras*. Enfocaré una en particular por servirme también como ejemplo de esa *barbarie* que como una fuerza ciega corre a través de estas obras: es la escena cuarta de la jornada segunda de *Águila de blasón* en la que el primogénito del Mayorazgo, Don Pedrito, llega al molino, encuentra sola a la molinera y después de cruzar unas frases con ella reclamándole la renta –diálogo que ejemplifica su técnica

nueva de frases cortas y densas– se enfurece y le dice:

--Voy a meterte en el podrido bandullo un puñado de munición lobera.

Todo lo que sigue es espectáculo sin palabras, una escena digna del mejor cine mudo de los años 20 (Griffith, por ejemplo, en *El nacimiento de una nación*):

Don Pedrito requiere la escopeta, y la molinera, dando voces, pretende huir a esconderse en la casa. Un zagal, en la orilla del río, da de beber a sus vacas, y la molinera clama con más ahínco en demanda de socorro. El zagal, puesta sobre las cejas una mano, otea hacia el molino encaramado en una barda, y después se aleja con sus vacas, hilando agua de los hocicos, sin dejarlas que acaben de beber. Don Pedrito, sonriente y cruel, con una expresión que evoca el recuerdo del viejo tinajudo, azuza a sus alanos, que se arrojan sobre la molinera y le desgarran a dentelladas el vestido, dejándola desnuda. Liberata, dando gritos, huye bajo el emparrado, y su carne tiene un estremecimiento tentador entre los jirones de la basquiña. Con los ojos extraviados, se sube a un poyo para defenderse de los canes que se alzan de manos, aulladores y saltantes, arregañados los dientes feroces y albos. Hilos de roja sangre corren por las ágiles piernas, que palpitan entre los jirones. Bajo la vid centenaria revive el encanto de las epopeyas primitivas, que cantan la sangre, la violación y la fuerza. Liberata la Blanca suplica y llora. El primogénito siente con un numen profético el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas, llegando adonde la molinera, la ciñe los brazos, la derriba y la posee. Después de gozarla la ata a un poyo de la parra con los jirones que aun restan de la basquiña, y se aleja silbándole a sus perros.

(II, 467-68)

III

Es curioso que el mismo año en que sale en libro *Romance de lobos*, 1908, pieza en la que ya se plasman plenamente todas estas innovaciones estéticas con las cuales Valle-Inclán ha concebido y creado un teatro nuevo e insólito, de estructura abierta y lo más distinto que puede concebirse de la *pièce bien faite*, es el momento en que decide volver a su drama primerizo *Cenizas* y refundirlo con el título de *El yermo de las almas*. Pero antes de ir más adelante es preciso hacer una aclaración cronológica respecto a las fechas de composición de *Águila de blasón* y *Romance de lobos* y sobre la fecha del matrimonio de don Ramón porque esta precisión puede explicar, en parte, la refundición de *Cenizas*.

Las fechas de publicación de ambas *Comedias bárbaras* que se dan en todas las bibliografías son, respectivamente 1907 y 1908, y equivalen a la publicación en libro de estas obras. Pero hay que tener en cuenta que *Romance de lobos* ya estaba escrita para 1907 y fue, de hecho, publicada en el folletín del diario *El Mundo* de Madrid, comenzando con el No. 1. Terminó su publicación el 21

de octubre de 1907. Don Ramón se casó con la actriz Josefina Blanco el 24 de agosto de ese mismo año. Es decir, que las dos *Comedias bárbaras* debieron estar terminadas antes de su matrimonio.

Es posible especular que bajo la influencia de su esposa, mujer de teatro con amplia experiencia en las tablas, Valle-Inclán pusiera a un lado el proyecto de terminar su trilogía —que ya tenía proyectada— y emprendiera la composición de obras de teatro *más representables* en los escenarios de su época. Como primer proyecto —y, posiblemente por necesidad económica para enfrentarse con los gastos del nacimiento de su primera hija en 1908— emprendió la reelaboración de obras escritas anteriormente o con temas y fondos ya explorados por don Ramón. Así, su *Una tertulia de antaño* representa una variación sobre el tema de *Sonata de invierno* y entra en el terreno de la temática carlista sobre la cual escribe y publica. *Los cruzados de la causa* la novela que inicia el ciclo de ese tema. Publica una segunda edición de *Corte de amor* con un nuevo prólogo en el que puntualiza “Mi estética cuando escribí ese libro,” aclaración necesaria ya que ahora se ha adentrado en una estética muy distinta de la de esa época. Pero hasta ese mismo prólogo no es sino una reelaboración del que cinco años antes había escrito para *Sombras de vida* de Almagro de San Martín. Y, por último, ya he indicado la publicación de *Romance de lobos* en forma de libro. Sus nuevas responsabilidades de hombre casado y padre de familia le obligan a ingeniar modos de ganarse la vida entre los que encuentra cómodo —a la vez que útil— el publicar una nueva versión de *Cenizas*.

IV

Se ha especulado mucho sobre la razón por la cual atrasó tanto Valle-Inclán la conclusión de la trilogía de sus *Comedias bárbaras*. Anteriormente ofrecimos una posible explicación para la interrupción de este proyecto. Pero tenemos datos que comprueban que, para 1907-1908, ya tenía proyectada su trilogía. Valle-Inclán sintió, desde un principio, la necesidad de redondearla dando la prehistoria de *Águila de blasón*. La motivación de muchas de las acciones del personaje principal, Don Juan Manuel Montenegro, necesitaba de una obra en la que se nos pudieran presentar los antecedentes, ya implícitos en *Águila*, tanto de su carácter, como del conflicto con sus hijos, así como también de la situación del Mayorazgo dentro del medio feudal en que se movía. En 1908 Valle-Inclán anunció una tercera comedia bárbara con el título de *Lis de plata*. Este título aparece en la edición que sacó Pueyo ese año de *El yermo de las almas*, en cuyas páginas iniciales puede leerse el siguiente anuncio:

OBRAS DEL AUTOR:

Novelas cortas

Femeninas (agotada)*Jardín novelesco* (2a. ed.)*Corte de amor* (4a. ed.)

MEMORIAS DEL MARQUES DE BRADOMÍN:

I. *Sonata de Primavera* (3a.ed.)II. *Sonata de Estío* (3a. ed.)III. *Sonata de Otoño* (3a ed.)IV. *Sonata de Invierno* (3a. ed.)

NOVELAS:

Flor de santidad (2a. ed.)*El yermo de las almas**El Marqués de Bradomín**Águila de blasón**Romance de lobos**Lis de plata*

VERSOS:

Aromas de leyenda

EN PRENSA

Hernán Cortés

Hay varios puntos en esta lista que merecen comentario. En primer lugar, el hecho de que en este año (1908) y precisamente en la edición de la refundición de su primera obra de teatro, *Cenizas*, estrenada en Madrid, como vimos, en 1899, no se mencione entre sus obras publicadas ninguna bajo la rúbrica de TEATRO o DRAMA. Recordemos que para esa época había estrenado también, el 25 de enero de 1906, su segunda obra de teatro, *El Marqués de Bradomín* y, en 1907, *Águila de blasón*. Podría haber dos explicaciones: si la lista fue compilada por el propio Valle-Inclán, es posible que por razón del poco éxito alcanzado por sus tres estrenos el autor quisiera curarse en salud indicando, como hizo más tarde en entrevistas, que nunca escribió obras de teatro sino más bien “novelas dialogadas.” La otra posible explicación sería si la lista de “Obras publicadas” no fue compilada por Valle-Inclán sino por Pueyo, su editor, en cuyo caso sería éste uno de los primeros críticos en sugerir —como tantos otros más tarde— que las obras de teatro de don Ramón son más bien novelas dramatizadas. Temo que nunca podremos saber cuál de las dos posibilidades sea la verdadera, aunque yo me inclino a sospechar que sea la primera. Para los críticos más recientes, testigos de la revolución que ha tenido lugar durante los más de cien años desde que se publicó esa lista y con una perspectiva, por consiguiente, muy diferente, ya no puede admitirse este tipo de ambigüedad. Todas sus obras dialogadas son eminentemente teatrales aunque algunas sean, en palabras de un crítico, “problemáticas.”⁵ Para comprobar que esto era cierto aun para el propio Valle-Inclán, a pesar de sus declaraciones y de la lista de obras en las que tacha de novelas sus *Comedias bárbaras*, en

⁵ Sumner Greenfield, *Ramón del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*.

el *Anuario Valle-Inclán*, X, 35, 3, 57-107, se podrá leer un artículo-documento titulado “*Romance de lobos*, un proyecto dramaturgico inédito de Valle-Inclán” en el que la profesora Margarita Santos Zas y el profesor César Oliva publican, entre otros datos interesantes, 5 reproducciones de páginas de la edición *princeps* de *Romance de lobos* en las que se puede leer un proyecto teatral de don Ramón para esta obra y su voluntad de estrenarla. Los autores declaran: “... las notas autógrafas al texto de *Romance de lobos* ratifican la voluntad autorial de escenificación y, por ende, que aquéllas han de interpretarse como indicaciones para su puesta en escena” (96). Esta nueva aportación clarifica, de una vez por todas, que Valle-Inclán tenía perfecta conciencia de que había escrito unas obras *para el teatro* y no para “ser leídas,” como dijeron tantos críticos. Lo más probable es que el clasificar sus *Comedias bárbaras* como “novelas” en la lista de “Obras del autor” fue un consejo del editor Pueyo porque la gente suele comprar novelas y no obras de teatro, que prefieren ver representadas.

Otro dato interesante que se desprende de esta lista es que mientras las *Memorias del Marqués de Bradomín* aparecen en un orden cronológico interno, dictado por las diversas épocas por las que pasa su protagonista, las *Comedias bárbaras* aparecen en el orden en que se escribieron: *Águila de blasón*, *Romance de lobos*, y *Lis de plata*. Pero, ¿dónde está esta última *Comedia bárbara* que se da en esta lista por publicada?

No existe (como tampoco existió el *Hernán Cortés* que se indica que está “en prensa”). No existe, al menos, como tal. El hecho de que se incluya esta obra como ya publicada, aunque no lo estuviese, nos hace pensar que la lista arriba mencionada fue compilada por Valle-Inclán y no por Pueyo. Éste no tenía por qué propagar una falsa noticia. De lo que no se puede dudar es de que, para esta época, Valle-Inclán tenía clara conciencia —y, es posible, que hasta tuviese mucho escrito o esbozado— sobre lo que necesitaba hacer. De hecho, Valle-Inclán sí había publicado una *Lis de plata*, pero no era un libro sino un texto corto que apareció en *Los lunes del Imparcial* el 16 de Julio de 1906. Se puede consultar ahora en la *Obra completa*, páginas 1489-90. Quien lo lea inmediatamente notará que esta “*Lis de plata*” es un primer esbozo para *Águila de blasón* en el cual la protagonista es la esposa del Mayorazgo. Es ella la “*lis de plata*” que tenía el Mayorazgo en su blasón. Al cambiar el protagonista surge la necesidad de cambiar el título a *Águila de blasón*. Ya no es la esposa, la “*flor de lis*” quien se destaca en la primera *Comedia bárbara*, sino el Mayorazgo, el “*águila*” de su blasón. Nótese que el triángulo Don Juan Manuel—Sabelita—Doña María, está ya esbozado en estas palabras de “*Lis de plata*”:

Luego pedía un jarro de vino para confortarse, y lo apuraba requebrando a la moza que se lo servía.

Hay que admitir, sin embargo, que estas líneas y, por ende, parte de lo que

se esboza en "Lis de plata" sobre la vida de la "santa señora," pertenece a la "prehistoria" de *Águila de blasón* y, por consiguiente, al argumento de la obra que más tarde llevará el título *Cara de plata*. Es por esto que no debe extrañarnos que en la lista de "Obras del autor" Valle-Inclán se haya equivocado y en vez de poner el título de la obra proyectada —que él da por escrita y hasta por publicada— haya puesto el de este primer esbozo de *Águila de blasón*, que publicó en 1906, casi un año antes de que apareciera en Barcelona su primera *Comedia bárbara*. Ese "Lis de plata" no se perdió del todo, pues aparece en *Águila* transformado en un hijo de aquel matrimonio al que don Ramón bautiza con el apodo de Cara de Plata.⁶ Pero aún hay más antecedentes para *Águila de blasón*. Antes de la publicación de "Lis de plata," también en *El Imparcial*, ha-

bía publicado, un par de meses antes (el 28 de mayo de 1906), un texto tituado "Águila de blasón," recogido por primera vez en la *Obra Completa* II, 1757-61. Es éste una narración que presenta, *in medias res*, sin ningún antecedente, una escena en la que Sabelita espera el regreso del Caballero rodeada de unas criadas, cuando, de pronto, suena un aldabonazo. Son unos bandoleros que traen a Don Juan Manuel atado y desean entrar en su pazo para robarle su dinero. En otras palabras, el texto de *El Imparcial* es la narración que Valle-Inclán incluirá, dramatizada y con las acotaciones necesarias, en las escenas tercera, cuarta y quinta de la Primera Jornada de *Águila de blasón*. El texto está íntegro, con muy pocas variantes, en esas tres escenas. Al final de la escena quinta —y última de la Primera Jornada— y después del tiroteo en el que caen uno de los bandoleros y el propio Don Juan Manuel, se escuchan las voces de los criados lamentando su muerte: "¡Era el padre de los pobres!" Pero cuando Sabelita le habla, lamentándose también, el Caballero le responde "¡Calla, hija del



Comédies barbares, dirigidas por Jorge Lavelli. Teatro Nacional de la Coline, 1991. Fotografía de Tommaso Lepera

⁶ Para complicar más el asunto debo mencionar un dato que, generosamente, me pasó mi colega, el profesor Allen Phillips (quien, recientemente, nos ha dejado). Se trata de la publicación de una obra titulada "Gavilán de espadas" y que Valle-Inclán subtitula *comedia bárbara*. Apareció en la revista madrileña *Por esos mundos*, Año VII, No. 140, sin fecha, en las páginas 195-201. *Por esos mundos* empezó a publicarse en 1900 y terminó en 1916. Calculo, entonces, que el Año VII y el No. 140 corresponda a un año posterior a la redacción de *Águila* y de *Romance*. Por desgracia no he podido consultar esta revista par ver de qué trata "Gavilán de espadas" y las *Obras completas*, recientemente publicadas, no lo incluyen.





demonio! ¡Aún no he muerto para tanto lloro!" (II, 356) En *Águila*, entonces, no muere el Caballero, como en el texto de *El Imparcial*. Además, en éste no se sabe nada sobre los bandoleros, mientras que en la *Comedia* se averigua que éstos son sus propios hijos. En este sentido, el texto, visto juntamente con la *Comedia*, se convierte en una especie de resumen de la trilogía que presenta, sin los antecedentes ni los detalles que ésta ofrece, la situación Sabelita-Don Juan Manuel, más la muerte de éste a manos de sus hijos, como sucederá al final de *Romance de lobos*. De modo que tenemos varios textos (todos del año 1906)



que nos dan pistas sobre la génesis de *Águila de blasón* y de la trilogía de las *Comedias bárbaras*.

Ahora volvemos a preguntarnos: ¿por qué esperó Valle-Inclán hasta 1922 para escribir y publicar *Cara de Plata*, cuando es obvio que ya tenía esta obra proyectada desde 1907-1908? Es difícil explicarlo. Como mera especulación se podría elaborar sobre lo que ya se apuntó, de paso, al discutir las dos primeras *Comedias bárbaras*. Ya había sugerido lo que el matrimonio de don Ramón con la actriz Josefina Blanco pudo haber influido en esta decisión de posponer la terminación de la trilogía, aunque está, como hemos visto, el intento de parte de don Ramón de escenificar *Romance* para un posible montaje. Pero otra circunstancia importante puede ser que entre 1907 y 1908 Valle-Inclán visitó Navarra y ahí conoció a un grupo importante de carlistas, entre ellos

Comedias bárbaras, dirigida por Augusto Fernandes. Stadtische Bühnen de Frankfurt, 1974

el futuro Marqués de Santa Clara, amigo íntimo de los pretendientes D. Carlos y D. Jaime (nombres con los que más tarde bautizaría a sus dos hijos varones). Esta visita le impulsó a dejar a un lado todo lo que hasta entonces tenía entre manos —incluso su novela *Hernán Cortés*, anunciada como “en prensa” y que nunca hemos llegado a conocer— y dedicarse de lleno a escribir sus novelas de la guerra carlista, cuyo primer volumen apareció en Madrid, Balgañón y Moreno, ese mismo año de 1908. Se trata de *Los cruzados de la causa*. Entre 1908 y 1909 aparecen, también en Madrid, Fernández, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifal-*

tes de antaño. Y, por fin, en 1909 aparece en "El cuento semanal" su "novela" *Una tertulia de antaño*.

Cuando don Ramón vuelve al teatro, ese mismo año de 1909, lo hace con obras de carácter muy distinto al de las *Comedias bárbaras*. Obras, desde luego, más fácilmente escenificables, posiblemente influidas por el sentido más práctico en cosas de teatro de su esposa. En marzo de ese año se estrenan *La cabeza del dragón* y *Cuento de abril*. Por último, la reincorporación de su esposa al teatro para la temporada 1909-1910, lleva a don Ramón a Buenos Aires donde se dedica, entre otras cosas, a dar una serie de conferencias. No es sino hasta 1911 que volvemos a encontrar actividad editorial en la vida de don Ramón. Se trata de la publicación de su "tragedia pastoril" *Voces de gesta*, culminación de la temática carlista en su obra.

He sugerido, por medio de esta pequeña reseña biobibliográfica de los años 1907 a 1911, las posibles razones para el desvío que sufre Valle-Inclán del mundo de sus *Comedias bárbaras*, desvío que continúa hasta 1922.

¿Por qué vuelve a su trilogía en 1922? Otra vez, sólo podemos especular. Por un lado, se puede invocar la idea, repetida muchas veces, de que una de las tantas virtudes de don Ramón fue la de no renegar nunca de posturas ideológicas o estéticas anteriores. Así como no teme cambiar y evolucionar, tanto política como artísticamente, nunca trata de esconder lo que fue o hizo en el pasado. Es bien poco lo que excluye Valle-Inclán de su *Opera omnia*. Habiendo proyectado una trilogía de *Comedias bárbaras* y más, sintiendo la imperiosa necesidad, para completarla, de darnos esa prehistoria que faltaba, indispensable para la completa interpretación de *Águila de blasón* y de *Romance de lobos*, es lógico que vuelva a ese mundo semi-feudal de mayorazgos y vinculeros en la primera ocasión que se le presenta. Además, al entrar en la estética de los *esperpentos*, tan lejana artística y estructuralmente de mucho de su teatro anterior, hay un regreso consciente a muchas de las innovaciones que había incorporado en sus insólitas *Comedias bárbaras*. Hay que recordar, además, que el *esperpento* que

⁷ Roberta Salper, "Don Juan Manuel Montenegro: The Fall of a King" en A. N. Zahareas et al. *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, 1968, 317-333.

escribió en 1920 le ha hecho recalcar en una consideración histórica del mundo en que se ha movido. Por eso vuelve a la Galicia feudal de don Juan Manuel Montenegro. Si en *Águila de blasón* y *Romance de lobos* Valle-Inclán presentó la caída del Mayorazgo y el derrumbamiento de su mundo, en *Cara de Plata* ofrece, en términos históricos, una explicación del por qué de esta caída. Como apuntó Roberta Salper,⁷ Valle-Inclán ya no ve el eterno conflicto entre el Mayorazgo y los pobres en términos tradicionales. El "señor feudal" que con su paternalismo ayuda o destruye, según le convenga a su arbitraria voluntad, a campesinos y pobres, siempre a merced de ella, desaparece. Los de abajo están ahora claramente divididos en dos grupos: los mendigos desposeídos de todo poder y el grupo de

campesinos quienes, conscientes de su situación, desean enfrentarse con los Montenegro y combatir su soberbia. Ya desde la primera escena de *Cara de Plata* nos encontramos con un grupo de chalanos quienes, queriendo guiar su ganado por el paso de Lantañón y al verse incapacitados a hacerlo por decisión del vinculero Don Juan Manuel, se indignan y discuten la forma de obligar al Mayorazgo a que les deje pasar. Escuchamos entonces frases como las siguientes:

El fuero que tienen pronto lo perdían si todos nos juntásemos.

Ya hubo reyes que acabaron ahorcados.

Ni ley ni poder para negarnos camino tiene el vinculero.

Si, como dicen, hubo ya tiempo donde fueron quemadas las casas de torres, pudieran volver tales tiempos.

¡No hay otra salvación que quemarle los campos! Etc.

(II, 273, 276)

Tales exclamaciones incitando a la rebeldía en contra del Mayorazgo son impensables en el mundo de *Águila de blasón* o de *Romance de lobos*. Es decir que en *Cara de Plata* Valle-Inclán introduce como trasfondo histórico, en una forma explícita y clara, el conflicto entre el vinculero feudal y los campesinos que aforan sus tierras. Como ha observado Obdulia Guerrero, "El ambiente histórico queda plasmado con absoluto respeto a la geografía y a la época. La obra de Vicens Vives, *Historia social de España y América*, tomos IV y V, detalla la situación del agro gallego, que no es otra que la descrita con maestría de historiador-artista por don Ramón del Valle-Inclán y Montenegro."⁸ En *Cara de Plata* es, pues, donde queda este trasfondo histórico explícitamente plasmado. Por eso el origen de todos los conflictos de las *Comedias* hay que buscarlo en la última que escribió don Ramón, sin la cual no encuentra unidad ni coherencia histórica la trilogía. Conjuntamente las tres *comedias* nos presentan, en potencia, una situación trágica; tal vez la única verdadera situación trágica que don Ramón fue capaz de concebir. En este sentido las tres *Comedias bárbaras* pertenecen a un ciclo trágico comparable con la *Orestíada* en su concepción, aunque tal vez no en su grandeza.

⁸ Obdulia Guerrero, "Vocación histórica y realismo en la obra literaria de Valle-Inclán," *Ínsula*, Nos. 236-37, Julio-Agosto, 1966.

V

En la primera de las tres *Comedias*, siguiendo el orden cronológico interno, Valle-Inclán, como ya he mencionado, nos da todas las características del personaje principal y del mundo en que éste se mueve. El propio Valle-Inclán en su "Autocrítica" nos ofrece una pista sobre el carácter de Don Juan Manuel, en quien ha querido encarnar el mito de Don Juan:

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 Saíd 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 descreer en 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 pisto- lones, 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 agujeros, 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.⁹

Así, entonces, su Don Juan Manuel será mujeriego pero, sobre todo, lo que se destaca de su carácter a través de toda la trilogía, pero que queda bien clara-

⁹ "Autocrítica", *España*, 8, III, 1924. No está recogida en *Obras completas*.

mente plasmado en *Cara de Plata*, es su impiedad y soberbia. Son estas dos características las que hacen que se levante en contra de los campesinos y del Abad de Lantañón. El Abad se opone al Caballero y se alinea con los campesinos en su lucha por abatir la soberbia del Vinculero por dos razones: la moral, al tratar de impedir que los Montenegro se posesionen de su sobrina Sabelita; la social, al interceder por los chalanés que quieren abrir el paso de Lantañón para sus ganados. El conflicto en *Cara de Plata* es bimembre, pero está unificado en la confrontación Abad-Vinculero: de un lado se inicia el conflicto social entre los Montenegro y los chalanés; del otro, el conflicto entre padre-hijo por la posesión de Sabelita; y éste es preludeo de los conflictos posteriores entre Don Juan Manuel y sus hijos. De ambos sale victorioso el Mayorazgo, pero sólo por la imposición de su soberbia y haciendo gala de su irreligiosidad rayana en lo demoníaco. El Caballero, entonces, triunfa precisamente a causa de lo que será su error trágico. Triunfa sobre el Abad en lo moral y en lo social imponiendo su soberbia irreverente, que queda explícita en su confesión pública:

Públicamente mis culpas confieso. Soy el peor de los hombres. Ninguno más llevado de naipes, de vino y mujeres. Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo despojarme de vicios. Me abrasso en ellos. Nunca reconocí ley ajena para mi gobierno. Saliendo a mozo, maté a un jugador por disputa de juego. Violenté la voluntad de una hermana para hacerla monja. A mi mujer la afrenté con cien mujeres. ¡Éste he sido! ¡Cambiar no espero! De milagros y santos arrepentidos pasaron los tiempos. ¡Dame la absolución, bonete!

(I, 338)



Triunfa sobre su hijo también porque, a pesar de que Cara de Plata tiene muchas de las características de su padre, éstas son sólo un reflejo de aquéllas. No tienen luz propia. Si el segundón Miguel le llama Cara de Plata por su hermosa cara, simbólicamente su apodo puede referirse a la cara de la luna, cuerpo celeste sin luz propia que solo refleja la del sol. Ésta es la relación entre padre e hijo. Por eso triunfa el primero. En el conflicto con Sabelita Cara de Plata no pasa de “cavilar en el pecado,” como ella misma se lo dice. Don Juan Manuel toma a Sabelita y se posesiona de ella asumiendo la responsabilidad completa del pecado de ambos: “Caiga el pecado sobre mi conciencia. ¡Quédate!” No hay comparación; el segundón se da cuenta de esto y, aunque desea y trata de matar a su padre, no pudo conseguirlo. Por eso termina desapareciendo. El conflicto del padre con sus hijos que se inicia en *Cara de Plata* se recrudecerá y culminará en la última *comedia* con la muerte del padre, pero a manos de su hijo Don Mauro, cumpliéndose así el destino del Mayorazgo.

En *Cara de Plata* se anuncia la redención del Caballero, indirectamente, en las siguientes palabras dirigidas al bufón: “Don Galán, para ser santo se pasa por el infierno. Como no has sabido ser un pecador, tampoco sabrás ser un santo. Yo sí.” (III, última escena) El Caballero pasa por el infierno de verse robado y

Cara de Plata, dirigida por Etelvino Vázquez. Coproducción de Al Suroeste Teatro y Teatro I Piau, 2002



atacado por sus propios hijos [el episodio que Valle-Inclán escribe en el texto titulado "Águila de blasón", ver nota 9] y de verse abandonado por Sabelita a quien ama de verdad, y de reconocerse arrepentido por el sufrimiento que con su conducta ha infligido a su santa esposa. Este infierno lo sufre en *Águila de blasón* y en *Romance de lobos*. En esta última se llega al momento de iluminación en el que, retrospectivamente, se admiten todos los errores y se llega al arrepentimiento genuino y a la redención. Lo que da unidad a la trilogía es que esta redención se expresa, precisamente, en términos exactos a los que habíamos escuchado en boca de los chalanos durante la primera escena de *Cara de Plata*, sólo que ahora los escuchamos en boca de Don Juan Manuel. Se ha dado un viraje de 360 grados:

El día que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia...

La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga luz en nuestras conciencias.

¡Pobres miserables, almas resignadas, hijos de esclavos, los señores os salvaremos cuando nos hagamos cristianos!

(III, 466)

Claro que *Romance de lobos* fue escrita en 1907, cuando aún se encuentra en Valle-Inclán ese tono paternalista que desaparece en su obra posterior. En *Cara de Plata*, donde presenta la iniciación del conflicto y de la injusticia, Don Juan Manuel no puede ser sino soberbio. Ahora bien, su soberbia adquiere características casi esperpénticas en cuanto a su teatralería. No hay duda de que el Caballero es más teatral en esta obra que en ninguna de las anteriores comedias. Toda la primera escena de la Jornada Tercera es ejemplo de esta teatralería. Es indudable que a partir de este momento representa el papel de seductor demoníaco y blasfemo. La última frase de la obra es característica de este motivo teatral presente en *Cara de Plata*. Cuando el Caballero exclama "¡Tengo miedo de ser el Diablo!" no hay duda de que está lanzando esta frase a la "galería" de beatas que le escuchan. Tenemos aquí una indicación de que esta obra puede ser comprendida también desde otro nivel.

Veamos primero qué representa *Cara de Plata* en la trayectoria de la estética dramática de Valle-Inclán. Aunque para 1922 don Ramón ya ha abandonado la división de sus obras de teatro en "jornadas," en *Cara de Plata* utiliza este sistema para mantener la uniformidad en su tríptico de las *Comedias bárbaras*, que en su orden cronológico interno consistirá ahora de: *Cara de Plata*, con tres jornadas subdivididas en 5, 7, y 5 escenas, respectivamente; *Águila de blasón*, con cinco jornadas subdivididas en 5, 7, 6, 8 y 6 escenas, respectivamente; y *Romance de lobos* con tres jornadas subdivididas en 6, 6, y 6 escenas respectivamente. Estructuralmente *Cara de Plata* no representa ningún cambio radical.

Hay que mencionar, sin embargo, dos elementos estructurales en los que encontramos mayor estilización en *Cara de Plata* al compararla con las dos comedias anteriores: el uso de una rígida simetría en la estructuración de las escenas semejante a la que había utilizado ya en *Divinas palabras*, como puede verse en el resumen que he presentado más arriba. Además, en esta comedia intensifica el autor su utilización de lo que él llamó "angostura del tiempo." En una carta a Alfonso Reyes, muchas veces citada, describe Valle-Inclán lo que quiere decir con esto: "Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las *Comedias*." Y luego se refiere específicamente a *Cara de Plata* indicando que esta obra "comienza en el alba y acaba a la medianoche."¹⁰ El profesor S. Greenfield (*Op.Cit.*) nos ha hecho notar que esta simetría la lleva Valle-Inclán al extremo de haber dividido las 17 escenas de que se compone esta *comedia* en dos partes iguales que corresponden al día y a la noche, con la perfecta coincidencia del crepúsculo con la escena IV de la segunda jornada; es decir, el eje mecánico de la obra es la escena que resulta coincidir también con el punto dramático culminante y sucede en el punto medio entre el alba y la medianoche. Tal precisión en su estructuración es imposible de hallar antes de *Divinas palabras*. Recordemos que la escena IV de la segunda jornada es en la que tiene lugar la confrontación entre Sabelita y Cara de Plata y luego entre ella y Don Juan Manuel, de la que sale triunfante el Caballero. Entre estas dos confrontaciones sucede el grotesco encuentro de Sabelita con Fuso Negro en la iglesia, que introduce en la obra el tema de la sexualidad y el del sacrilegio, ya que el loco, dentro de la iglesia, habla y acciona con descarado desenfado, pretende poseer a Sabelita y le dirige palabras llenas de lubricidad. Entre su desvarío y antes de insinuarse abiertamente a la muchacha, haciendo que ésta pida socorro, Fuso Negro vuelve una vez más a su tema obsesivo: "El mundo va descaminado," "todo anda mal" y el remedio,



Cara de Plata, dirigida por José María Loperena. Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, 1967

¹⁰ Alfonso Reyes, "Algo más sobre Valle-Inclán." *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, V. IV, 405-406.



según él, “Al primero que hable, cuatro tiros, mandamiento del cabrón gobierno.” Vemos, pues, que la presencia de lo grotesco no es detalle aislado como en las otras dos *comedias*, sino que corresponde a un momento determinado de la obra y está unido a una visión particular del mundo circundante que incluye la política. El que todo esto venga de un personaje loco no le resta validez. Al contrario, ya que hemos visto que Fuso Negro es uno de esos “locos” shakespearianos que utiliza Valle-Inclán y que resultan más bien visionarios (Fuso Negro ya había aparecido con esta función en *Romance de lobos*). El profesor Greenfield ha visto muy bien que la intensificación de lo grotesco en *Cara de Plata* coincide con la llegada de la noche y empieza con la presencia de Fuso Negro en esta escena cuarta de la segunda jornada (*Op. Cit.*, 178-79).

Es difícil hablar, entonces, de una intensificación de elementos grotescos, porque tanto en *Águila* como en *Romance* existen elementos grotescos en abundancia y de una naturaleza difícilmente superable (escena séptima de la cuarta jornada de *Águila*, o la escena cuarta de la segunda jornada de *Romance*; o acotaciones como la mencionada más arriba con la entrada de la “moza negra y casi enana...”). Lo que sucede es que lo grotesco en *Cara de Plata* aparece como elemento funcional y estilísticamente controlado, mientras que en las otras dos *Comedias* es un elemento más del estilo y no tiene una función determinada. Hay que tomar en cuenta que en *Cara de Plata* se nota una consciente desvalorización grotesca de lo demoníaco en la que la presencia y la actuación de Fuso Negro juegan un importante papel. Es como si Valle-Inclán quisiera retractarse de aquel satanismo de su juventud presente desde *Sonata de otoño* (“Él sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo, que sabe convertir los dolores en placer”. “¿Sería para él la sonrisa de aquella boca, en donde parecía dormir el enigma de algún culto licencioso, cruel y diabólico?” *Sonata de estío*) y que continúa presente en las dos primeras *Comedias bárbaras*. En *Cara de Plata* Valle-Inclán subvierte todo esto. Lo que en *Águila* y *Romance* fue auténtico, es decir, la barbarie y el pecado con sus concomitantes aspectos de violencia, superstición, satanismo y sexualidad, que actúan como fuerza impulsora de la acción dramática, se desvirtúa en *Cara de Plata* consciente y sistemáticamente, pero cuidando de que en ciertos personajes no se note tanto esa desvalorización para que así la obra funcione como parte integral de la trilogía. Es decir, como prehistoria de *Águila*. Se puede decir, pues, que *Cara de Plata* se desarrolla dentro de un plan irónico ya que tenemos que considerar la obra en dos niveles simultáneos: el que proporciona los antecedentes para las dos *Comedias bárbaras* anteriores y que permite una interpretación basada en la consideración conjunta de las tres obras, como se sugirió antes al hablar de ellas como una posible trilogía trágica; y el que logra desvirtuar los elementos mencionados que, en las obras anteriores habían sido exaltados. Así, por ejemplo, la violencia se limita a escenas como la del juego de cartas –escena segunda de la segunda



jornada— que termina de la siguiente manera, casi una parodia de esas grescas en las cantinas del Far West de las películas de cowboys:

Don Mauro restalla su vara. El fogonazo de un tiro, charamuscas del taco, olor de pólvora, ladridos, denuestos, espantos. Don Mauro pelea por desasirse entre clérigos y chalanes que le amonestan y traban. El Abad, con la sotana rota y la pistola humeante, caminando de espaldas, pega con la puerta del huerto y escapa. Repentinamente se aclara el tropel. Cara de Plata tiene en la frente el rasguño rojo de una bala, y todo un lado del rostro negro del fogonazo. Se lava con vino, y sus hermanos, con sorda brama, hacen rueda mirándole.

(I, 300-301)

Compárese esta escena con la de la violación de Liberata, la molinera, por Don Pedrito en la cuarta escena de la segunda jornada de *Águila* o con la lucha entre Don Mauro y Oliveros, el hijo bastardo del Caballero, en la escena sexta de la segunda jornada de *Romance*. Cuando en *Cara de Plata* aparece la auténtica violencia es sólo a través de una descripción —la que le hace el Penitente al segundón— de cómo dio muerte a su padre (primera escena, jornada segunda), utilizada precisamente como contraste para Cara de Plata quien, queriendo matar a su padre, se ve imposibilitado para llevar a cabo sus deseos.

Romance de lobos, dirigido por José Luis Alonso. Teatro María Guerrero, 1970. Fotografía de Gyenes



La superstición, auténtica y conmovedora en obras anteriores, como *El embrujado* y las primeras *Comedias bárbaras* –recordemos en *Romance de lobos*, por ejemplo, la reacción de Don Pedrito y su eventual locura ante el sacrilegio que perpetra su hermano Don Farruquiño— aquí se convierte en una farsa teatral de la que es protagonista el Abad de Lantañón, con sus conjuros y sus proyectadas venganzas con la ayuda del Diablo, para doblegar la satánica arrogancia de los Montenegro –padre e hijo— en quienes ve encarnaciones del Demonio. Todo esto es absurdo y desvirtúa completamente el satanismo y la superstición de las obras anteriores. El complot que trama, con la involuntaria complicidad de su sacristán, cuya pretendida agonía y eventual “muerte” acude a auxiliar con los Santos Sacramentos, es tan fársica que todo resabio de satanismo y sacrilegio queda anulado ante la hilaridad de situaciones como la del final de la escena segunda, jornada tercera:

El Abad.— A morir te pones, y si es preciso, te mueres. Esta es la lección y a ella te sujetas.

El sacristán.-- ¡Cativa letra! ¡Ya la declaro que no es para cumplida!

El Abad.-- A Satanás te encomiendas.

El sacristán.-- ¡Para que luego me chamusque! ¡Arreniégole!

El Abad.-- ¡Vete!

El sacristán.-- ¡Concho! ¡Pudiera suceder que estuviésemos abriéndonos el Infierno!

El Abad.-- Impulsos me vienen de hundirte el puño entre los cuernos. ¡Imbécil, golpéate los ojos! Negra conciencia, ¿no ves a tus plantas el Infierno?

El sacristán.-- ¡Excomulgados nos hacemos! ¡Los sacramentos profanos!

El Abad.-- ¡Horrorízate! ¡Tiembla!

El sacristán --- ¡Dies irae! ¡Dies illa!

(II, 324-25)

Con aullidos de can se azotaba las mejillas el sacrilego tonsurado [ademán típico de titere], y el sacristán, encogido, medroso, con la cabeza vuelta, corría sobre los zuecos, bailón a la luna del camino aldeano. Cuando entra por el quintero, almiares y cielo lunario, empiezan los clamores.

El sacristán.-- ¡Ay, que muero! ¡Ay, que acabo! ¡Muero de un mal repentino! ¡Repentino y excomulgado! ¡Vida no te vayas! ¡Déjame ver las luces del día!

El Abad-- ¡Satanás, ayúdame y el alma te entrego! ¡Ayúdame, Rey del Infierno, que todo el mal puedes! ¡Satanás, te llamo con votos! ¡Satanás, por ti rezaré el negro Breviario! ¡De Cristo reniego y en ti comulgo! ¡Rey del Infierno, desencadena tus aquilones! ¡Enciende tus serpientes! ¡Sacude tus furias! ¡Acúdeme, Satanás!

(I, 325)



Hasta aquí, a pesar de las reacciones semi-cómicas, semi-trágicas del pobre sacristán, las exclamaciones sacrílegas del Abad podrían tener algún efecto conmovedor e inquietante. Pero Valle-Inclán pincha el globo que ha venido inflando al hacer que al llamado último del clerigón le conteste Fuso Negro “¡Presente, mi capitán!”(I, 325) El sacrilegio y el satanismo han sido definitivamente saboteados. La escena termina con la siguiente acotación:

Sobre el albo camino baila el loco su baile frenético, y una bolsa de monedas hace saltar en el roto bonete cismático. Pasa en una ráfaga ante el sacrílego Abad de San Clemente.

(I, 325)

Toda la escena siguiente entre la Sacristana, la Bigardona y el Sacristán acentúa el tono fársico y absurdo que he hecho notar con el ejemplo anterior.

Y, volviendo a Fuso Negro y su presencia en el preciso momento en que el Abad conjuraba al Diablo, hay que notar que no es casual, pues a través de toda la obra el loco se asocia con la idea de un “familiar” que actúa como grotesco representante del Demonio. Su nombre pudiera derivarse de Micifuz o Micifuso

Comédies barbares, dirigidas por Jorge Lavelli. Teatro Nacional de la Coline, 1991. Fotografía de Tommaso Lepera



y entonces querría decir “gato negro,” animal corrientemente considerado como familiar del Diablo al que hay que hacerle las cruces cuando pasa delante. La ubicuidad de Fuso Negro y sus andanzas por tejados parecen apoyar esta hipótesis. Téngase también en cuenta la escena cuarta de la tercera jornada en la que Fuso Negro es tomado por “el trasgo de los zuecos” y, entre bromas y veras, asume el papel satánico. Este mismo hecho confirma la hipótesis de que Valle-Inclán conscientemente desvaloriza el satanismo en *Cara de Plata* asociándolo con el grotesco personaje Fuso Negro, cuyo papel en la última parte de la obra es tan fundamental como absurdo. También se desvaloriza la sexualidad asociándola, así mismo, a este personaje cuyas repetidas intenciones de satisfacerla se ven frustradas a la vez que motivan acciones importantes en otros: su intento de violar a Sabelita une a ésta con el Caballero; cuando llega a la casa del sacristán a tratar de comprarle a su hija Ginera, su presencia, asociada con el Demonio, es uno de los factores que promueve la rebelión del sacristán quien grita “¡A morir me rebelo!”; su conversión, desde el tejado, primero con la Pichona, cuyo amor ha venido a comprar, y luego con Cara de Plata, cuya presencia frustra de nuevo sus intenciones pecaminosas, le revela el rapto de Sabelita por el Caballero e inspira en el segundón el deseo de matar a su padre. El satanismo y la sexualidad son desvalorizados. Aun la exclamación del Mayorazgo al final de la obra, “¡Tengo miedo de ser el Diablo!,” es más bien histriónica y no podemos tomarla en serio como si fuese producto de un verdadero satanismo. Si la tomamos en serio sería únicamente en función del Don Juan Manuel Montenegro que conocíamos en *Águila* y en *Romance*.

En cuanto al donjuanismo, tenemos el mismo fenómeno. El de Cara de Plata se disipa en gestos y en anunciarle a Sabelita –sin llevarlo a la práctica— que le va a “deshacer la cama.” El de su padre queda mermado al considerarlo como producto de unas circunstancias fortuitas ajenas a él: el susto que se ha llevado Sabelita con la experiencia que acaba de tener con Fuso Negro y la casualidad de que el Caballero llegase muy a tiempo para salvarla. Si se une a eso la preparación psicológica que esta experiencia ha representado para ella, más la fascinación que su padrino siempre ha ejercido sobre la muchacha, su conquista no representa ninguna gran proeza. Es como “la conquista” de Tristana en la novela epónima de Galdós. Mientras tanto la única “conquista” de Cara de Plata es la de la Pichona.

Lo que unifica, sin embargo, el nivel irónico de esta obra, y la “esperpentiza” sin que la figura del Caballero quede demasiado mermada –lo cual no conviene a la unidad de la trilogía— es la presencia de Fuso Negro, del Abad y su hermana, y del Sacristán de San Clemente, cuyas acciones y comportamientos derrocan toda posibilidad de que esta obra alcance una visión heroica con toques épico-trágicos como la que habíamos notado ya en *Águila de blasón* y en *Romance de lobos*.

Se había mencionado al discutir las dos primeras *Comedias bárbaras* que Valle-Inclán había hecho uso del motivo de la representación dentro de esas obras al haber



creado un personaje como el de Don Juan Manuel Montenegro, cuyos gestos y comportamiento nos dan a menudo la impresión de estar dirigidos a un “público” circundante. No hay duda de que el Caballero es un gesticulador desde el comienzo de su vida literaria –incluso cuando aparece en otras obras, sean éstas dramáticas o no. Su aparición en *El Marqués de Bradomín*, para limitarnos al drama, es ya teatral y heroica. Es como una estatua ecuestre:

Cara de Plata, dirigida por Etelvino Vázquez. Coproducción de Al Suroeste Teatro y Teatro I Piau, 2002

La figura del hidalgo se alza en medio del camino con el montecristo flotante. El caballo relincha noblemente, y el viento mueve sus crines venerables. Es un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave como un pontífice. Don Juan Manuel se levanta sobre los estribos y deja oír su voz de tronante fanfarria que despierta un eco lejano.

(II, 129)

En *Cara de Plata* ya todo está en función de una continua representación: Cara de Plata tiene que hacer el papel de “hijo de su padre” y así se opone a que pase el Abad con los Santos Óleos que lleva a un moribundo, cerrando para el clérigo también el paso de Lantañón. El padre no puede ser menos y mantiene la actuación de su hijo. El Abad prepara, para vengarse, una representación, “la agonía



y muerte del Sacristán." El Sacristán, sin muchos deseos, hace su papel de moribundo y su esposa e hija, creyendo cierta su agonía, hacen el papel de esposa e hija doloridas que asisten a esposo y padre en sus últimos instantes. Fuso Negro hace el papel de loco apocalíptico. La feria de Viana del Prior es todo un gran espectáculo. Y, para terminar, Don Juan Manuel hace el papel de Satanás que le atribuyen: primero, Sabelita, quien lo hace para justificar, psicológicamente, la irresistible fascinación que siente hacia su padrino; luego, el Abad, quien ya en escenas anteriores le había calificado de Satanás. ¿Cómo es posible, después de toda esta representación, que Don Juan Manuel no se poseione de su papel y termina exclamando "¡Tengo miedo de ser el Diablo!"?

Es esta visión irónica, que sin duda existe en *Cara de Plata*, la que impide que la trilogía pueda considerarse como una obra totalmente unificada. Porque si bien las tres comedias pueden considerarse como una sola obra dramática argumental y, tal vez, temáticamente, no lo son desde el punto de vista del tono ni por la visión de la realidad en ellas expresada. En estos últimos sentidos *Cara de Plata*, escrita en 1922, es una obra que está muy lejos de las primeras dos *Comedias bárbaras*. Después de la desvalorización de la tragedia ensayada en *Luces de Bohemia* y confirmada en *Los cuernos de don Friolera*, no podía mantener el tono épico-heroico de *Romance de lobos*. La farsa grotesca, el lenguaje desgarrado, el plan irónico, la presencia del trasfondo histórico y del conflicto social, *todo en fin*, revela una concepción mucho más cercana al *esperpento* que a la *comedia bárbara* de la época heroica del teatro de Valle-Inclán.

Sólo resta ahora comentar el nuevo avance en la técnica del montaje que representa *Cara de Plata* con respecto a obras anteriores en que la había utilizado. Tengamos en cuenta, y esto es importante, que esta técnica la había ensayado Valle-Inclán por primera vez en 1907-1908 al escribir las dos primeras *Comedias bárbaras*; que no había vuelto a utilizarla hasta que escribió *Divinas palabras* y los *esperpentos*; y que, como se verá, la perfeccionó al componer *Cara de Plata*. Quien mejor ha visto este aspecto de la estructura de las *Comedias bárbaras* es Juan Antonio Hormigón. Vamos a resumir aquí su análisis (65-69 en el libro ya citado): comentando el hecho de que en sus primeras dos *Comedias bárbaras* Valle-Inclán hace uso de una estructura que aprendió en Shakespeare, menciona que en su sintaxis dramática el escritor gallego da un paso más en el uso de el método narrativo sespírano descubriendo el montaje. "Las escenas [...] enfrentan acciones que justamente podríamos llamar paralelas, pues ocurren a la misma hora, aunque en distinto lugar, y de cuyo contraste va a extraer el espectador una comprensión más profunda de los hechos." Es curioso notar que el cinematógrafo desarrolló una sintaxis parecida unos años más tarde. D. W. Griffith fue el primero en utilizarla en sus películas *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). El gran maestro del montaje, el director ruso Eisenstein



aprendió esta técnica de Griffith y la perfeccionó durante la década de los años 20. Valle-Inclán es, pues, un innovador en este sentido y por esto no es difícil comprender el despiste de los críticos que, incapaces de visualizar esta avanzada sintaxis narrativa, consideraron estas obras imposibles de poner en escena (aunque, como vimos, García Ortega montó *Águila* en Barcelona en 1907, aunque es difícil visualizar

cómo fue ese montaje, y Valle-Inclán mismo anotó en su copia de la primera edición de *Romance* datos sobre su posible escenificación). Este tipo de estructura narrativa puesta en escena —o en el cinematógrafo— de esa época hubiese confundido irremisiblemente al público, como efectivamente sucedió.¹¹ Eisenstein tuvo grandes problemas con sus primeras películas en que utilizó el montaje porque no fueron comprendidas por las masas. La estructura elíptica, método expresivo ya común en el cine y la televisión de hoy día, fue relativamente poco utilizado en la escena durante muchos años. Menciono todo esto para dar una idea de lo avanzado que Valle-Inclán estaba, incluso para 1922, fecha de *Cara de Plata*, obra en la que llegó

***Romance de lobos*, dirigido por José Luis Alonso. Teatro María Guerrero, 1970. Fotografía de Gyenes**

¹¹ Ramón Gubern, *Historia del cine*, I, Lumen, Barcelona, 1973, 119, comenta la sintaxis cinematográfica de Griffith y escribe: “Estos hallazgos técnicos pueden parecer primarios y fáciles para un espectador cinematográfico actual, pero la prueba de que esto no era así la suministra la oposición que encontró Griffith entre los dirigentes de la [compañía] Biograph cuando en “Después de muchos años” (*After many years*, 1908 —nótese la fecha con respecto a las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán) —adaptación de[] poeta] Tennyson— quiso mostrar un montaje alternando a Enoch Arden en una isla desierta y a continuación a Anna Lee, su esposa, esperando su regreso. A los productores les pareció que este “salto” espacial era un puro disparate y que el público no podría entenderlo.”



a una concepción estructural tan compleja como la que describe Hormigón en las siguientes palabras:

El arranque de la obra, las dos primeras escenas, nos plantean dos acciones simultáneas, que coinciden en la tercera escena y van a ser motor ideológico y pasional de toda la obra. La escena cuarta de la jornada segunda [eje mecánico de la obra, como se mencionó más arriba] señala un nuevo estallido de la acción, en tres lugares: la rectoral de San Clemente de Lantañón, la románica ermita de San Martiño de Freires y la casa de la Pichona; en tres actitudes: El Vinculero, el Abad y Cara de Plata; en tres direcciones que tienden hacia el pazo de Lantañón: la imagen del feudalismo.

(69)

El final de la escena cuarta, la escena quinta, la escena sexta y la escena séptima de la segunda jornada están en parte o totalmente superpuestas en el tiempo, a pesar de que se desarrollan en lugares distintos. Valle-Inclán hace que avancen paralelamente hasta que confluyen en la última escena de la obra que tiene lugar en el atrio del Pazo. Aquí, con brevedad sorprendente que muestra hasta qué punto Valle-Inclán ha llegado a dominar su arte dramático, nos prepara para el futuro arrepentimiento y redención del Caballero (un hecho consumado, ya que es el tema de *Romance de lobos*); trae a su clímax el conflicto entre padre e hijo, que envuelve la posesión de Sabelita; y confronta por última vez a los dos antagonistas de la obra, El Abad y el Vinculero. Es esta escena final la que confirma el hecho de que a pesar del título que lleva esta *comedia*, el verdadero protagonista sigue siendo Don Juan Manuel y no su hijo. Lo que sucede es que Cara de Plata ha sido el instrumento a través del cual se han precipitado los dos conflictos: el erótico-moral y el histórico-social.

Hay que añadir, sin embargo, que esta compleja estructura de montaje paralelo no resultaría tan efectiva sin otra innovación que introduce Valle-Inclán en esta obra –el personaje ubicuo que actúa como una especie de “narrador” que va hilando las escenas. Me refiero a Fuso Negro, cuya función como catalítico ya había mencionado. Veamos sus otras intervenciones:

Al final de la segunda escena de la primera jornada es Fuso Negro quien, apareciendo de pronto, interrumpe la conversación entre el Caballero e Isabel que, por primera vez, nos indica la posibilidad de un conflicto entre padre e hijo por la posesión de la muchacha, para anunciarnos la aproximación del otro conflicto, el social:

¡Touporrotou! ¡Se juntó una tropa de hirmandiños! ¡Touporrotou! ¡Para acá, viene! ¡La torre entre todos nos han de quemar! ¡Touporrotou!

(I, 281)

Su próxima aparición, en la primera escena de la segunda jornada, es con carácter apocalíptico, anunciando el fin del mundo que puede entenderse de dos

maneras: escatológicamente o como referencia al mundo feudal de vinculeros y mayorazgos:

El mundo está para acabarse. ¡Talmente finalizado!

(I, 296)

Y, al final de esta misma escena, como revelador, para nosotros y para el mismo Cara de Plata, de la naturaleza del conflicto con su padre sobre Sabelita y su posible solución:

Celos con rabia a la puerta de la casa. Matas a tu padre y libras del verdugo...

(I, 297)

Y vuelve a su tema apocalíptico para terminar:

¡Todo anda mal! El mundo visto es cómo está descaminado. Entre un viernes y un martes se escachiza en mil pedazos.

(I, 298)

La próxima vez que le vemos es en San Martiño, escena cuarta de la segunda jornada, con unos resultados que ya he comentado. El tema aquí es el del pecado erótico:

¡Hay que pecar! ¡El que no peca se condena!

(I, 306)

Al final de la escena sexta se encuentra la bolsa de monedas portuguesas que el Abad había arrojado al camino y escapa con ella. Este hallazgo le propele a dos sitios, la casa del Sacristán y la de la Pichona, donde continúa con su obsesión erótica que en ambos casos le frustran las circunstancias. Pero antes de llegar a estos sitios acude al conjuro del Abad con su "¡Presente mi capitán!" Su última intervención, como la voz de la Chimenea, es funcionalmente indispensable ya que anuncia, en presencia de Cara de Plata, el rapto de Sabelita por el Caballero que precipita la confrontación final entre Padre e hijo.

Este personaje, casi precursor de los que aparecerán en el teatro épico de Brecht, es una genial innovación del Valle-Inclán de 1922, a quien encontramos en pleno control de una técnica dramática a cuyo dominio ha llegado a través de una gran trayectoria. Las obras posteriores son el fruto maduro de esta rica experiencia.



CODA

No he tocado un tema muy importante que es el del estilo utilizado por don Ramón en estas obras. El estilo es algo más que una porción de cualidades retóricas y estéticas; es más bien el vehículo hacia una visión particular de la realidad e involucra la dicción, el tono, las cadencias y, sobre todo, el lenguaje. Por eso, un estudio estilístico y del lenguaje empleado por Valle-Inclán en estas *Comedias bárbaras* es importante pero sobrepasa los límites posibles para este artículo. Pero antes de terminar debo hacer mención, aunque somera, del lenguaje tan particular utilizado por algunos personajes en las *Comedias*. Me refiero, sobre todo, a personajes como el Sacristán y su mujer, el Abad, Fuso Negro, y algunos más. Hay algo en la sintaxis

Romance de lobos, dirigido por José Luis Alonso. Teatro María Guerrero, 1970. Fotografía de Gyenes

de las frases que pronuncian que no es la que uno espera de alguien que habla castellano. Esta sintaxis es, para decirlo de alguna forma, exótica y nos da la impresión de que esas personas están hablando "en dialecto." Por supuesto que no es gallego, sino más bien una imitación imaginativa, inventada por el propio don Ramón, que aúna con la utilización de términos galleguizantes. Más tarde, en su novela *Tirano Banderas*, Valle-Inclán, como es sabido, sintetizó muchas formas dialectales de varios países hispanoamericanos para crear un ámbito lingüístico apropiado para su obra. Es este un fenómeno que habría que estudiar a fondo. Pero ahora no es el momento de hacerlo.