

CUADRANTE



NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Nº 10

Los Amigos
Valle Inclán

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
Xaneiro 2005

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de redacción:

Víctor Viana

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Deseño e maquetación:

Nieves Loperena

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións vertidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

SUMARIO:

Margarita Santos Zas

Nuevos documentos: Valle-Inclán entrevistado en La Habana (1921)..... pax. 5

Josefa Bauló Doménech

Valle-Inclán en el cine: valleinclanismo por exigencias del guión pax. 29

José Monleón

Vigencia histórica del esperpento pax. 48

Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas

Visión panorámica de la obra de Valle-Inclán (1890-1930)..... pax. 67

Eduardo Alonso

Traxedia de terras de Salnés pax 81

Miguel Pernas

Unha bufanda para don Ramón pax 90

Nuñez Sabarís

Valle-Inclán, la novela corta y el drama. Un ejemplo de transmodalización: el ciclo de Octavia Santino pax 94

Sandra Dominguez

Josefina Blanco: la historia de un papel secundario pax 109

Catalina Miguez

La importancia de la luz en las primeras obras dramáticas en prosa de Valle-Inclán (1899-1912) pax 127

Torrente Ballester

Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán..... pax 140

Os artigos que seguen foron lidos nas Xornadas de marzo de 2004 que, baixo o título «Valle-Inclán a escena», foron convocadas polo Exmo. Concello de Vilanova de Arousa.



VALLE-INCLÁN, LA NOVELA CORTA Y EL DRAMA. UN EJEMPLO DE TRANSMODALIZACIÓN: EL CICLO DE OCTAVIA SANTINO¹

Xaquín Núñez

Don Ramón del Valle-Inclán, a lo largo de su vasta y dilatada trayectoria literaria cultivó, como de sobra es conocido por todos, tanto la novela corta como el texto dramático. Aún así, una mirada atenta a la cronología de sus obras nos permite observar que si bien los primeros años fueron pródigos en el relato breve, a finales de la primera década del XX comienza a cultivar con más asiduidad el drama. Es más, los años que delimitan el ocaso de la creación de relatos breves originales —la reedición fue una constante a lo largo de su vida— marcan, prácticamente, el inicio de su carrera como autor dramático, lo cual invita a pensar, si tenemos en cuenta la ductilidad de la novela corta para ser transformada en obra teatral, que el cultivo de la narración breve le sirvió como ensayo para la elaboración de textos dramáticos. Deducción

esta que cobra todavía más consistencia si vemos la evolución de las obras que integran el *ciclo Octavia Santino*. No en vano, la primera pieza teatral del autor, *Cenizas*, reconvertida en 1908 en *El yermo de las almas*, se construye a partir de los personajes, temática y argumento de «Octavia Santino», una de las seis novelas cortas que habían integrado la primera colección del autor, *Femeninas*.

Tras publicar en 1892 dos pequeños relatos «El gran obstáculo» y «¡Caritativa!» en *El Diario de Pontevedra* y *El Universal* mexicano respectivamente, Valle publica ese mismo año y en el mismo diario mexicano, «La confesión», a la postre primer pre-texto de una de las seis novelas cortas, la citada «Octavia Santino», que en 1895 constituían la *opera prima* del autor. En este momento cristalizaba la historia de amor de los dos personajes que en mayor

¹ Las versiones que componen el ciclo *Octavia Santino* son las siguientes:

«La confesión (Novela corta)», *El Universal*, México, 10 de julio de 1892.

«La confesión. Historia amorosa», *El Globo*, Madrid, 10 de julio de 1893.

«Octavia Santino», *Extracto de Literatura*, Pontevedra, n.º 43, 28 de octubre de 1893, pp. 2-5.

«Octavia Santino», *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 81-104.

«La confesión», *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º 114, julio de 1904, pp. 30 - 34.

«Octavia Santino», *Historias perversas*, Barcelona, Casa

Editorial Maucci, 1907, pp. 117-130.

«Octavia», *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 69-91.

«Octavia Santino», *Historias de amor*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 7-22.

Octavia. Novela por Ramón del Valle-Inclán en *La Novela Corta*, Madrid, n.º 156, 28 de diciembre de 1918.

«Octavia», *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, n.º 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 9-13.

«Octavia», *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 137-145.

o menor medida —es preciso recordar que Octavia no aparece todavía en «El gran obstáculo»— protagonizaban los relatos anteriores.² Así, si recordamos el argumento del relato de *Femeninas*, nos encontramos con un joven poeta, Pedro Pondal, que vive con desasosiego y desesperanza los últimos momentos de su amor con su ya madura amante, Octavia Santino, debido a la enfermedad terminal de esta. Los recuerdos, las súplicas y promesas se agolpan en la consunción de la pasión, incluso Pedro anima a Octavia para que no renuncie a una última confesión pese a la irregular situación que los une. Octavia se niega a ello, pero no, en el preciso instante de la muerte, a confesarle al joven infidelidades pretéritas. En plena convulsión, Octavia muere, Pedro enloquece y le hace un póstumo reproche: por qué en ese momento ha querido ser buena. ¿Miente, por lo tanto, Octavia para que su joven amante no sufra?, ¿ha sido verdaderamente infiel? Son dudas que el final abrupto del relato impide resolver.

Pues bien, estos personajes y esta trama amorosa constituirán unas cinco versiones más del relato, pero también, insisto, las dos versiones del primer drama del autor: *Cenizas* de 1899 y *El yermo de las almas* de 1908.³

² En Núñez Sabarís (2003: 165-200) analizo las relaciones textuales del conjunto de obras -narrativas y dramáticas- que componen el *ciclo Octavia Santino*. Este trabajo responde, por consiguiente, a parte de lo realizado en dicho estudio.

³ Se citará por la primera edición de ambas: *Cenizas*, Madrid, Teatro Artístico, Admón de Bernardo Rodríguez, 1899. (En adelante **Cenizas**)
El yermo de las almas, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908. (En lo que sigue **Yermo**)

Esta circunstancia viene a demostrar las diversas tentativas del autor a la hora de configurar su obra, cuyo objetivo no sería otro que conseguir el marco genérico más idóneo para la obra. Por lo tanto, la obsesiva búsqueda por parte de nuestro autor de la perfección artística, manifiesta y obvia ya desde sus primeros años, no se circunscribiría únicamente a aspectos estilísticos, estructurales o semánticos, sino a la configuración genérica de sus tramas. Ayudó, sin embargo, a la conversión de la narración en texto teatral, la facilidad de la novela corta para ser transformada en drama. De hecho, Jesús Rubio (1998: 21) indica que la novela corta, en particular, y el relato breve, en general, funcionaron como acicate en la renovación del drama. Ejemplifica, incluso, con «Tragedia de ensueño» y «Comedia de ensueño» como muestras de la experimentación finisecular y la disolución de los márgenes narrativos y dramáticos. Incluso, dieciséis años antes (Rubio 1982: 217), el mismo autor había advertido, como ejemplo de fusión genérica, que el trasvase de narraciones a dramas fue una práctica habitual entre los escritores del XIX:

Durante todo el siglo XIX hubo un constante trasvase de novelas al teatro, fenómeno que es necesario englobar en un contexto más amplio: la ruptura de los géneros literarios, entendidos como compartimentos, propiciada y llevada a cabo por el romanticismo. (...)

La permeabilidad de la novela le permitía asimilar y a la vez contaminar todos los géneros literarios.

De modo que la ductilidad del género

de la novela corta favorecía su conversión en drama. Es más, la contigüidad de la novela corta con otros géneros narrativos y dramáticos dificultó a menudo los intentos de llegar a una preceptiva unívoca de las narraciones breves. Según R. Étiemble (1977: 131):

¿Se puede, al menos, circunscribir a la novela corta comparándola con otros géneros? Por la concentración, la intensidad de la acción, no carece de parentesco con el género dramático. «Relato generalmente breve, de construcción dramática», dice el *Petit Robert*; las *Cent Nouvelles nouvelles* remiten constantemente a la farsa; otras a la tragedia; la novela española, a la comedia.

Volviendo pues, a la conversión realizada por Valle, podemos decir que estamos ante un caso de transmodalización intermodal,⁴ usando la terminología genettiana (1989: 356-361), en la cual se transforma el modo de representación narrativo de «Octavia Santino» en el dramático de *Cenizas* y *El yermo de las almas*. La dramatización de una obra narrativa exige una adecuación de las distintas categorías modales: se debe reducir la acción para acercarla lo más posible a la representación, la flexibilidad en el orden temporal del relato requiere simplificarse en aras de ajustarse al tiempo lineal de la escena teatral y, respecto a la frecuencia, sólo tienen cabida la escena isócrona y la elipsis. Pero, en

⁴ Genette (1989: 356) advierte, no obstante, que no se debe confundir esta transformación con un cambio de género: «Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*.»

este sentido, «Octavia Santino» era una narración de fácil adaptación, ya que a su brevedad temporal (E. Lavaud (1991: 134-143) establece la cronología del relato en una o dos horas) y a su espacio unitario se unía la escasez de anacronías y su constitución en una sola escena.⁵ Esta disposición, sumada a la abundancia de diálogos, facilitó la transmodalización de la obra, aunque bien es cierto que en *El yermo de las almas* se recuperan características propias de la narración.⁶

Aún así, en principio podría causar cierta extrañeza el tratamiento teatral de los amores entre Pedro Pondal y Octavia Santino, máxime cuando nunca dejó de reelaborarlos narrativamente, aunque lo cierto es que, en más de una ocasión, Valle-Inclán practicó la distinta modalización genérica para tratar un mismo asunto. Luis González del Valle y Carmen Prados Anaya aportan dos explicaciones distintas aunque complementarias para esta cuestión.⁷ El primero lo relaciona con la miscelánea de tendencias y géneros que fue el modernismo:

La síntesis modernista opera de muchas formas. Principalmente, se mezclan muchas tendencias literarias, se busca hacer desaparecer las fronteras entre las diversas manifestaciones artísticas (pintu-

⁵ Amparo de Juan (2000: 182) afirma que las novelas cortas están formadas por una sola escena interrumpida por las analepsis y juicios valorativos del narrador.

⁶ «Precisamente será en 1908 cuando recuperará en *El Yermo de las Almas* estas mismas partes narrativas y descriptivas ahora descartadas», Míguez Vilas 2001: 94.

⁷ El hecho de que el relato «Octavia Santino» contuviese un buen número de diálogos y que presentase unidad espacial hacían factible su transformación dramática.

ra, escultura, música y literatura) y se disuelven los límites entre los géneros literarios con vistas a crear un nuevo tipo de obra que exprese la realidad de forma tal que lo efímero, lo etéreo, lo impresionista, lo subjetivo cobren vida sintéticamente. (González del Valle 1997: 142)

Por su parte, Carmen Prados (1997: 434) atribuye esta práctica a la pasión que don Ramón tenía por el diálogo:

Este proceso de transformar aquellas breves narraciones primerizas en piezas teatrales responde a la búsqueda de un cauce idóneo para plasmar una determinada historia obedece a su pasión por el diálogo, pasión que, el propio Valle reconoció varias veces a lo largo de su vida en algunas entrevistas que le hicieron

«Este trabajo de dialogar y acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil».

Estas palabras de Prados Anaya nos recuerdan las de Aznar Soler (1994: 9) y Serrano Alonso (1996: 277). Este último se hace eco de las siguientes palabras de Pérez de Ayala: «Lo que se puede asegurar es que Valle-Inclán, ante todo, —y hasta diríamos que únicamente— ha producido obras de carácter dramático. Todas sus creaciones están enfocadas *sub specie theatri*, como decían los antiguos; desde las *Sonatas*, hasta los últimos *Esperpentos*.»

Por su parte, Francisco Madrid (1943: 105) testimonia las preferencias del autor por las obras dialogadas: «Ese trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil. En mis tragedias hay mucho de lo

que yo, pájaro alicortado, hubiese querido hacer».

En consecuencia, Valle publica en 1899 su primera obra teatral y lo hace valiéndose, como se ha dicho, de los personajes y ciertos aspectos de la trama de la novela corta publicada en libro en 1895. *Cenizas* se representó por primera vez el 12 de diciembre de 1899 en el teatro Lara de Madrid, dirigido por Jacinto Benavente, quien también interpretaría el papel de Pedro Pondal.⁸ El motivo de la representación de esta obra fue la recaudación de fondos a fin de comprar un brazo ortopédico para el autor de la pieza. Por lo tanto, no se puede deslindar la naturaleza del drama de su finalidad económica, ya que se debía amoldar, para la consecución de sus fines, más a los gustos del público que a la concepción estética del escritor.⁹ Razón por la cual, probablemente el resultado de este primer drama no le satisfizo por completo y, tal vez ello explique, que, nueve años más tarde insista y reelabore el drama que ahora llamará *El yermo de las almas*, que si bien prosigue en líneas generales la estructura de *Cenizas*, por otra parte, retoca considerablemente diferentes aspectos de la pieza.¹⁰

⁸ Jesús Rubio (1982: 217) proporciona los datos del reparto: «Los papeles del drama fueron representados por Rosario Pino (Octavia), Benavente (Pedro Pondal), Martínez Sierra (Padre Rojas) y Moreno (Don Juan Manuel)»

⁹ Vid. Leonardo Romero Tobar 1977: 27 y Jean Marie Lavaud 1994: 53-85.

Robert Lima (1995: 103-105), por su parte, se refiere al desgraciado accidente entre Valle-Inclán y su amigo Manuel Bueno que provocó la amputación de su brazo.

¹⁰ Sobre la evolución de estas dos obras tratan ampliamente los trabajos de García Pavón (1966), Romero Tobar (1977), Susan Kirkpatrick (1972-1973), Pilar Bellido Navarro (1985), Carmen Prados Anaya (1997) y Jean Marie Lavaud (1994).

Cenizas es un drama en tres actos —tal como predica el subtítulo—, ambientado en Madrid y donde la relación de los protagonistas difiere un tanto de «Octavia Santino». En las dos obras teatrales su relación cobra una nueva dimensión, puesto que a pesar de su condición de amantes, y a diferencia de la novela corta, Octavia no es una mujer soltera¹¹ sino que está casada con otro hombre, don Juan Manuel, y tiene una hija. De modo que asoma el tema del adulterio,¹² y desaparece la confesión de infidelidad que desencadenaba el final trágico de «Octavia Santino». Pero, a pesar de las transformaciones operadas en cuanto a la relación conyugal de la enferma, el escenario del drama continúa siendo la vivienda de Pondal, adonde acude Octavia huyendo de las presiones familiares y sociales para vivir los últimos instantes de pasión con su joven amante.

No es sino un ejemplo de la pervivencia en ambos dramas de constantes comunes a todas las obras del ciclo. Así, la pareja formada por Octavia y Pedro sigue condicionada por la mayor edad de aquella y la sujeción afectiva de este. Incluso en ocasiones Valle-Inclán lo pone de ma-

— — —

A este respecto afirma Susan Kirkpatrick (1972-1973: 66): «The contrast between the new version, *El yermo de las almas*, and the original shows that Valle had found a formal model which enabled him to reproduce in play from the decadent atmosphere of «Octavia Santino». No longer tied to the conventions of naturalism, he would be able to emphasize the aspects of the story which depict a distinctly non-middle-class sensibility and value system.».

¹¹ Bien es cierto que en «Octavia Santino» no se menciona explícitamente su soltería, aunque tampoco se habla de ningún tipo de relación matrimonial ni pasada ni presente.

¹² En una versión de «Octavia Santino» de 1904, titulada «La confesión» y publicada en la revista *Por Esos Mundos*, aunque no se hace mención al cónyuge de Octavia, la relación entre ambos amantes es de adulterio.

nifiesto en ambos géneros de forma muy pareja:

Oct.- (...) Es mi único amor, mi verdadero amor y mi último amor.

(...)

Oct.- Si no me lo dijese el corazón, me lo dirían bien estos mechones blancos.

(...)

Oct.- (...) unas veces parezco su hermana mayor, otras veces soy como una madre... (*Cenizas*, p. 37)

ponía ella algo de maternal en aquel amor de su decadencia; era el último, se lo decían bien claro los hilillos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños, (*Fem.* 1895, p. 82)

Pondal, sin embargo, altera notablemente su carácter. Del niño desprotegido de «Octavia Santino» se pasa al joven díscolo y huraño, cuyos enfrentamientos con el Padre Rojas son continuos desde el inicio del drama hasta el final. También se modifica la nómina de personajes que aumenta considerablemente, expansión lógica si se tiene en cuenta que la amplitud escénica en su adaptación teatral requería un elenco de caracteres mayor al dúo de la novela corta. Por consiguiente, el grupo de personajes, además de los consabidos Pedro y Octavia, se extiende a la ya mencionada hija de la enferma; don Juan Manuel, su marido; doña Soledad, su madre; Sabel, la criada de Pondal; el padre Rojas; el médico don José y María Antonia, amiga de la protagonista.¹³

Cenizas, en el proceso de adaptación

¹³ *El yermo de las almas* añade un personaje más: la Hermana de la Caridad.

de la novela corta, explota un motivo cuyo germen está en un subtema de «Octavia Santino»: ¹⁴ la confesión religiosa ¹⁵ y los miedos de Octavia a morir en pecado. Incluso el padre Rojas toma el apellido del general Rojas cuyas hijas y capellán visitan a la enferma en «Octavia Santino», según mención de la protagonista. ¹⁶ En el tratamiento del asunto Valle-Inclán no rehúye la posibilidad de intercalar una crítica al fanatismo religioso, propia de la sátira

¹⁴ También se nutre de elementos de «La condesa de Cela», puesto que las dos adúlteras sienten en todo momento la presión familiar —representada por sus madres— y social para que regresen a la ortodoxia matrimonial. Las concomitancias entre doña Soledad Amaranthe, madre de Octavia, y la progenitora de la condesa tampoco pasaron desapercibidas para Le Scoëzec Masson (2000: 241): «Les femmes y jouent leur rôle de bastion des valeurs morales au nom d'une dévotion qui, la plupart du temps, emprunte ses formes à la superstition. Plus poussé encore chez Valle-Inclán, ce fanatisme est représenté par les femmes mûres. Dans "La comtesse de Cela", "Octavia Santino", *Le désert des âmes*, ou la *Sonate d'automne*, qui déclinent toutes le même argument romanesque de l'adultère stigmatisé, le personnage de la mère incarne un catholicisme guindé, rigide et soucieux des bonnes moeurs.»

¹⁵ La importancia que la confesión religiosa adquiere en *Cenizas / El Yermo de las almas* ocasiona que este motivo desaparezca de todas las versiones de «Octavia Santino» publicadas a partir de 1909.

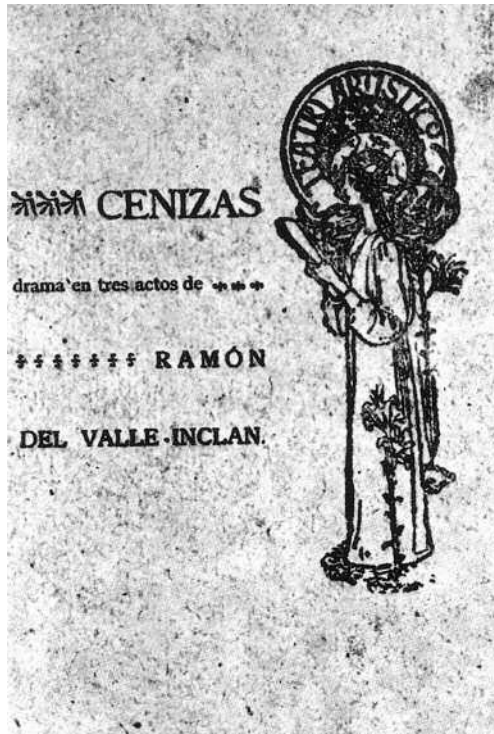
¹⁶ Otra circunstancia que une a ambos personajes es que este capellán y el padre Rojas son calificados por Octavia como «santos», dado que la moribunda destaca en todo momento la bondad y caridad de sus confesores.

anticlerical que exhiben varias de sus obras. Ella se infiere, en *Cenizas*, de la concepción negativa del religioso, presentado como un embaucador que intenta amedrentar con la religión bajo una pose de beatitud y posicionándose siempre al lado de la moral burguesa. Sus actitudes con Pondal y el doctor exhiben su cinismo extremo, que se confunde con mezquindad, cuando, muerta Octavia, le dice a su marido que la moribunda ambicionaba su perdón, afirmación que se desmiente con las palabras pronunciadas poco antes de morir:

Octavia - ¡Yo no quiero verle, Padre! ¡Líbreme usted de ese tormento! (*Cenizas*, p. 95)

Por la temática utilizada y el tono que se refleja en toda la obra, a menudo se ha subrayado ¹⁷ el apego de *Cenizas* al drama

¹⁷ Vid. los ya mencionados artículos de Carmen Prados Anaya (1995), Pilar Bellido Navarro (1985) y Susan Kirkpatrick (1972-1973), quien de modo específico se ocupa de este tema. Por su parte García Pavón (1966: 10) afirma al respecto: «Como puede verse, al comparar el tema del cuento "Octavia Santino" con el argumento del drama *Cenizas*, aquella breve recreación posromántica, se ha convertido en una función muy del gusto del realismo anticlerical del último tercio del XIX. El romance adúltero, casi se ha hecho un drama de ideas, testimonio airado, como era costumbre, de una burguesía ahornada enérgicamente por el clero, aquí una vez más simbolizada por un jesuita.»



realista anticlerical del XIX, poco acorde con la dramática posterior de Valle-Inclán, tal vez porque los incentivos crematísticos a buen seguro habrían dejado poco margen al genio artístico del autor. Este drama de 1899 presenta un tema muy manido en la época como es el de las relaciones extramatrimoniales, y donde los personajes son meros trazos psicológicos: los amantes, el sacerdote conservador y cínico opuesto al médico progresista, la madre escandalizada, más por la repercusión social de la irregularidad que por el adulterio en sí. Y todo combinado con un melodramatismo propio de las comedias lacrimógenas tan frecuentes en el siglo XIX.¹⁸

Así lo explicaba Summer Greenfield (1990: 50):

¹⁸ Por su parte, Míguez Vilas (2001: 106) comparte también la calificación melodramática de *Cenizas*, aunque con ligeros matices: «Ahora bien, de la existencia de estas constantes genéricas en *Cenizas* no se desprende que la obra constituya un melodrama canónico. De hecho Valle-Inclán se aleja conscientemente de los efectismos y de la espectacularidad echegaresca, y también es cierto que históricamente se opera un trasvase de muchas invariantes genéricas al modelo drama y a otros géneros literarios como consecuencia de la indiferenciación de límites entre varios códigos. La muerte de la protagonista no parece representar un castigo que sanciona el amor/pasión como motor de desequilibrio dentro de la sociedad. Valle-Inclán no filtra en su creación dosis de didacticismo maniqueísta, más bien suscita en el lector un cuestionamiento de las instituciones sociales y familiares, una crítica velada a los matrimonios de conveniencia que anula el triunfo del sentimiento. En el drama valleinclániano se detecta, en suma, la impronta del melodrama y un original distanciamiento del género.»

Addis y Salper de Tortella (1994: 111), consideran la principal diferencia respecto a «Octavia Santino» la exploración que se hace de la vida interior burguesa: «Unlike the short narrative, the dramas examine concretely, different facts of bourgeois family life: the roles of fathers and husbands and the social construct of the Catholic bourgeois wife as well as institutions that have a decisive influence on the family, most significantly the Church and, because it insisted on a specific definition of female biology that facilitated the subjugation of women, medical science. Each of these forces acts on, and attempts to, control Octavia».

La teatralidad de *Cenizas – Yermo y El Marqués de Bradomín* en parte proviene de un estilo muy decimonono que expresa las emociones mediante gestos exagerados y acciones melodramáticas, el mismo estilo que quince o veinte años después el propio Valle-Inclán, hecho entonces vanguardista, va a parodiar, burlescamente en el *Friolera* y en otras obras. Aquí, sin embargo, Valle-Inclán los toma en serio. El sentimentalismo domina y no hay ironía. Lo siguiente es típico: Al acercarse la muerte, la pobre Octavia debe abandonar la casa de su amante si no quiere condenarse eternamente. Cuando Pondal falsamente renuncia a su amor, la pobre tísica acepta la realidad y lacrimosamente se despidе del escenario de su felicidad.

Por su parte, Jesús Rubio (1982: 218) expone que, pese a que se apuntan rasgos de Maeterlink, predomina el teatro de tesis:

Como a los poetas decadentes, a Valle le guía el deseo de explorar sensaciones morbosas, hay inequívocos ecos de Maeterlink.

Por otro lado, sin embargo, al apoyarse en la anécdota argumental con fuerza, analizando las reacciones de los personajes, sobre todo mediante la confrontación del librepensador Pedro y el ultramontano P. Rojas, parece inclinarse al teatro de tesis. Como en otras obras que he comentado más arriba, es relevante la presencia de un personaje artista, Pedro, que intenta imponer a la sociedad su moral de excepción.

En el P. Rojas carga Valle en extremo las tintas oscuras, haciéndolo portador de un dogmatismo inflexible. Es una forma de caracterización nada lejana a la de los melodramas. El drama concluye con la

muerte de Octavia, tras haberse confesado y mientras el P. Rojas quema sus cartas.

En cuanto a las categorías dramáticas, presenta unidad de espacio ya que toda la obra se desarrolla en una estancia del domicilio de Pondal, circunstancia que ha sido explicada por Míguez Vilas (2001: 98) como una adecuación a las convenciones morales, pues la alcoba evocaría las relaciones licenciosas y al margen del orden social.¹⁹ Las breves y exiguas acotaciones — más escasas en comparación con la mayoría de los dramas del autor — aportan datos básicamente relativos a la kinésica y entrada y salida de los personajes—. Respecto a los diálogos, no están muy perfeccionados y presentan un lenguaje excesivamente vulgar y familiar, similar a lo acontecido en las versiones de «Octavia Santino» previas a 1909:²⁰

¹⁹ Summer Greenfield (1990: 43) asocia la unidad espacial a las convenciones del teatro realista. Y Míguez Vilas (2001: 98) observa en la concentración espacial del drama una adecuación a los prejuicios morales y sociales de la época: «Como ya hemos expuesto, el único espacio mimético, directamente visualizado en escena, es la sala en la que se reúnen los personajes, de la que salen para trasladarse bien a distintos espacios diegéticos, extraescénicos y, por lo tanto, no visualizados —la alcoba—, bien al exterior de la vivienda. Convenciones morales quizá desaconsejaban la concreción directa del espacio sistematizado en la novela corta, pues la alcoba evocaría las relaciones licenciosas y al margen del orden social entre Pedro y Octavia. Por el contrario, la sala "decentemente amueblada", en cuyo seno tiene lugar la representación del drama, se amolda a la moral del público burgués. Este espacio se transforma en el centro de las tensiones entre los personajes, reflejando la lucha interna vivida por la protagonista, cuya voluntad se escinde entre el deber y el amor-pasión. El espectador asiste a un cuadro cerrado, inmovilizado, en el que conversan los personajes sin que nada trascendental ocurra, experimentando la ilusión de observar sin la mediación de una cuarta pared, pero en detrimento de la plasticidad y el dinamismo de ese espacio escénico».

²⁰ «La simple enumeración de las principales variaciones existentes entre ambos textos teatrales hace evidente el trabajo de consideración y pulimento a que Valle sometió la

Pondal - ¡Hija, era una cosa tan natural!

Pondal - ¡Como estás, hija!

Pondal - ¡Vidita mía! ¡Vidita!

(*Cenizas*, pp. 41-49)

Pero los cánones teatrales decimonónicos se corrigen notablemente en la transición de *Cenizas* a *El yermo de las almas*, obra que según Susan Kirkpatrick (1972-1973: 66) está más cerca del drama simbolista de Maeterlinck que de la dramática del siglo que acaba de finalizar.²¹

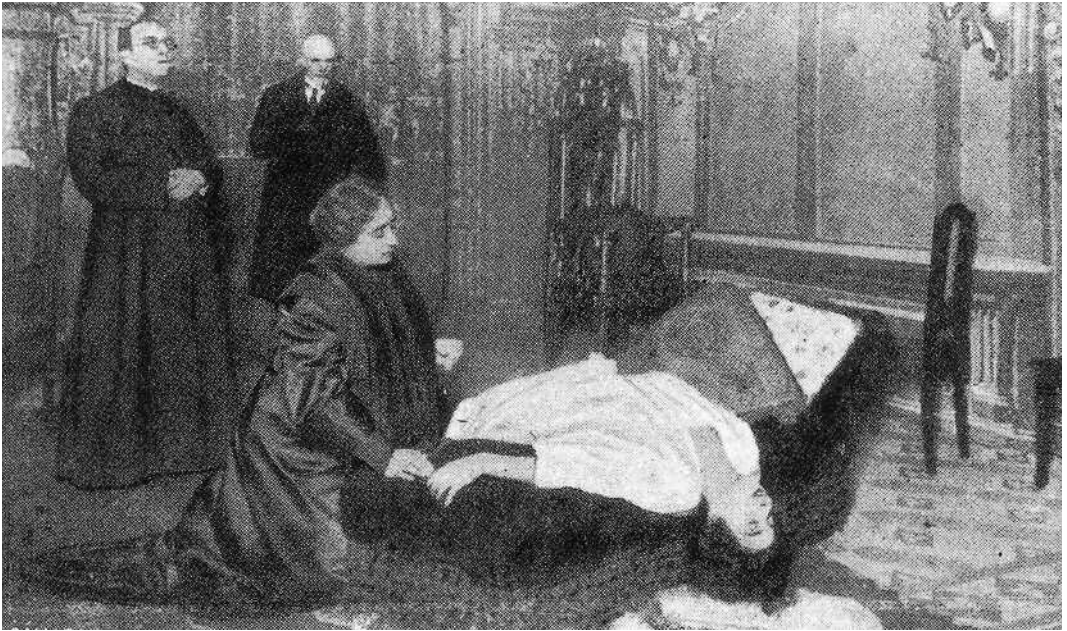
El yermo de las almas fue publicado en Madrid en 1908 retomando el argumento, temas y personajes de *Cenizas*, aunque modificando sustancialmente su disposición estructural. Continúa habiendo tres episodios (en vez de actos) pero estarán precedidos de un amplio prólogo narrativo que rompía el inicio *in media res* de *Cenizas*²². En este prefacio se narra la llegada de Octavia a casa de Pedro, desde que se apea del coche de alquiler hasta que sube a su aposento, tránsito que se aprovecha para describir los exteriores de la vivienda del pintor. Con técnicas propiamente narrativas se relata la subida de la protagonista:

Un coche de alquiler llega tropicando por la calle polvorienta, y se detiene

— — —
primera redacción de *Cenizas*: supresión de anécdotas. (...) Las expresiones, los adjetivos o los nombres de objetos que en *Cenizas* resultaban más propios de un nivel coloquial son eliminados o sustituidos por formas lingüísticas de capacidad evocadora», Romero Tobar 1977: 31.

²¹ Por el contrario, Catalina Míguez (2001: 173), pese a la evolución que se percibe en este drama, considera que todavía se halla muy cerca de los convencionalismos teatrales del momento.

²² Este prólogo y el comienzo del primer episodio son añadidos respecto a *Cenizas*, que comenzaba *in media res*.



El yermo de las almas (1915). Compañía Margarita Xirgu.

ante el portal de la casa. Una dama pálida y con los ojos asustados, se apea y entra presurosa. Cegada por la luz de la calle y por las lágrimas, sube la escalera. En lo más alto se detiene y llama. Mientras espera, apoya la cabeza en la puerta, sobre el rótulo de esmalte blanco y azul que pone en su frente una suave frescura. El rótulo dice: –ESTUDIO DE PEDRO PONDAL.– Se oyen pasos. Acaba de abrir en el umbral de la puerta está la vieja criada. (*Yermo*, p. 10)

Summer Greenfield (1990: 42) advierte, incluso, la similitud de la narración de esta primera acotación con procedimientos cinematográficos:

Una acción visual muy curiosa ocurre durante la escena. Cuando Octavia apoya la frente contra el rótulo, está por un momento inconsciente del ambiente, y en esto escribe Valle-Inclán: «Se oyen pasos.

Acaban de abrir, en el umbral de la puerta está una vieja criada.» Parece que son Valle-Inclán y el «espectador» los que oyen los pasos, y no Octavia. En cualquier caso, nadie ha visto abrir la puerta ni aparecer a la criada. Estas acciones han ocurrido con los ojos de Valle-Inclán y del «espectador» dirigidos a Octavia. La aparición de la criada, por tanto, se presenta como un *fait accompli*. Ya está. Para verla, uno debe mover los ojos, como lo hace Octavia, o su «cámara cinematográfica», como lo hace Valle-Inclán. En todo caso, la pose de Octavia y las acciones a la puerta ocurren al mismo tiempo, y se exige el movimiento de los ojos del espectador para verlo todo como lo «veía» ocurrir el mismo Valle-Inclán. Conscientemente o no, la técnica es precisamente cinematográfica.

Este añadido inicial aporta, además, datos relevantes sobre la identidad de los

personajes desconocidos hasta el momento por la precariedad de acotaciones exhibida en *Cenizas*:²³ Octavia, apellidada ahora Goldoni, es hija de un pintor florentino y una devota española. Pondal, por su parte, no es el poeta pobre de la novela corta sino un reputado pintor.

El yermo de las almas, a diferencia de 1899, retoma el simbolismo de «Octavia Santino», y ya desde estas páginas preliminares se pone de relieve el valor simbólico del espacio, tal como se expresa en la claridad del espacio exterior frente a la luctuosidad del interior, pues esta dicotomía recuerda el contraste entre la triste y lucutosa habitación de «Octavia Santino» y la algarabía de los ruidos provenientes del exterior de la habitación, como reflejo de la oposición muerte / vida que se establece en la novela corta.

La fachada, blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta cegar, y un organillo, que custodian dos pícaros con calzones de odalisca, desgrana su música, y la música es chillona é irritante como la luz del sol en la fachada blanca de la casa y en la tapia azul del solar. (*Yermo*, p. 9)

Una casa nueva, con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con lujo funerario, bárbaro y catalán. (*Yermo*, p. 9)

Como se puede ver, la adjetivación espacial se funde con la situación agónica que experimenta la moribunda, pues la calificación de la decoración como fúnebre

²³ Para un estudio de las acotaciones en estos dos dramas, vid. Míguez Vilas 2001: 88-109, 155-173.

señala el valor metonímico de la vivienda como mortaja de la desahuciada Octavia. Como contraste, la fuerza solar, los colores claros y la música del organillo resaltan la condición vital del exterior, frente a este luctuoso y claustrofóbico espacio interior en que se convierte el domicilio de Pondal.

Además de su valor connotativo, *El yermo de las almas* incrementa los datos referidos al espacio, tanto los relativos a su descripción como a su ubicación. Se sitúa el drama en Madrid, según palabras de Sabel:

¡Este Madrid de las Españas, es grande como medio mundo!. (*Yermo*, p. 16)²⁴

En cuanto al espacio interior, ambos dramas se sitúan en un aposento contiguo a la alcoba de Octavia. Bien es cierto, como recuerda Carmen Prados Anaya (1997: 439-440), que mientras en *Cenizas* la unidad espacial se mantiene, en *El yermo de las almas* se amplía a la entrada y los exteriores de la casa, merced a la inclusión del prólogo. Respecto a la descripción de la sala, destaca la lujosa decoración, repleta de fastuosos cortinajes y agradables perfumes. Dicha ornamentación se distancia considerablemente de la austera habitación de «Octavia Santino» y todavía mucho más del pobre habitácu-

²⁴ Lily Litvak (1980: 83) utiliza la desconsideración que la criada siente por la gran ciudad, para justificar el rechazo que Valle siente por la urbe contemporánea: «Poco se puede decir sobre la actitud de Valle-Inclán hacia la ciudad moderna, excepto que su disgusto contra ella es tan grande que simplemente la ignora, desviando su mirada hacia las pequeñas aldeas de las montañas de Galicia, o hacia costumbres medievales que han logrado sobrevivir en tiempos modernos».

lo de «¡Caritativa!» A este respecto son hartos ilustrativos los ejemplos que ofrece Prados Anaya (1997: 436-443) sobre la evolución social de la protagonista:

Un momento se detuvo Perico Pondal en la puerta de la alcoba. Era triste de veras aquella habitación silenciosa, solemne, medio a oscuras, envuelta en un vaho tibio, con olor de medicinas y de fiebre.

La llama viva de la chimenea arrojaba claridades trémulas y tornadizas sobre el contorno suave y lleno de gracia, que el cuerpo de la enferma dibujaba a través de las ropas del lecho. (*Fem* 1895, p. 82-83)

Una estancia plácida y perfumada. Un nido de seda y encaje. Cierran todo el fondo las grandes cortinas de la alcoba. Hay una puerta a la derecha y otra a la izquierda (*Cenizas*, p. 8)

La enferma yace sepultada en el vasto lecho, una cama antigua, en forma de góndola, sostenida por sirenas doradas. Pedro Pondal la había comprado para troño de sus amores, en la almoneda de un Infante. Era graciosa y armónica, con esa divina línea curva de las palomas y esa voluptuosidad de las rosas, que, en el misterio de sus formas aún conservan remembranzas de mujeres. (...) (*Yermo*, p. 46-47)

(...) A su lado, en pie, mulle los cojines hechos con antiguas estofas eclesiásticas la vieja Sabel. Aquellas sedas de un áureo reflejo que parece guardar el aroma del incienso, dan aspecto de reliquia al cuerpo exánime de la enferma. (*Yermo*, p. 157)

El diferente retrato de la habitación es reflejo de la distinta posición social de los personajes, ya que mientras en la novela

corta Pedro Pondal es un joven y desconocido poeta que convive con una antigua institutriz de la familia Rojas, en la obra de teatro ambos están instalados en el mundo burgués madrileño: Pondal es un pintor reputado por las clases altas²⁵ y Octavia es hija de un pintor florentino, ya difunto, y de una señora de posición acomodada.

La gran innovación de *El yermo de las almas* reside, en definitiva, en la mayor información ofrecida por las acotaciones, más amplias y abundantes respecto a *Cenizas*,²⁶ lo cual demuestra un apreciable acercamiento al teatro en prosa que caracterizará el conjunto de la trayectoria dramática valleinclaniana. El valor de las didascalias descansa, además, en su notable literariedad y en la trascendencia que adquieren para revelar datos significativos acerca de los personajes o el decorado. La inserción de imágenes, símiles y demás figuras sólo se pueden entender desde lo poético:

mira fijamente el rostro arrugado de aquella criada familiar y campesina, que tiene el color saludable del pan centeno, y las palabras veraces, y una escalinata de arrugas en la frente como las imágenes de Santa Ana. (*Yermo*, p. 17-18)

²⁵ Addis y Salper de Tortella (1994: 112) observan la complicidad de Pedro con la burguesía: «Even the adulterous lover is complicitous with dominant ideology, for we see in the plays that Pedro, while still a poet, is an established (and establishment) figure rather than an aspiring writer, and he counts among his admirers even members of the clergy. Pedro's bourgeois affiliations are also made clear in the descriptions of both the exterior and interior of his house.»

²⁶ Míguez Vilas (2001: 156) advierte que, si bien este incremento supone un avance respecto a *Cenizas*, constituye, sin embargo, un retroceso en cuanto a la moderna concepción dramática de las *Comedias Bárbaras*.

Tiembla en la rosa pálida de su boca
(*Yermo*, p. 32)

Tiene una indecisión lunar, parece bo-
rrosa como una vieja medalla de plata
(*Yermo*, p. 47)

De modo que, gracias a la generosidad de las acotaciones, se tiene una visión más completa de los personajes. Pondal, además de su nueva profesión, se dice que es de origen gallego, de la aldea de donde proviene también su vieja criada Sabel, comparada a menudo con una anciana de aldea bíblica. A decir de Bellido Navarro,²⁷ al incidir en su aspecto legendario Valle asocia la vieja sirvienta a otras criadas míticas de la ficción de Valle-Inclán, como Micaela la Roja de las *Comedias Bárbaras*:

Sabel, la vieja aldeana, interrumpiendo su coloquio con la señora, alza los brazos al cielo como una mujer de la Biblia. Era el mismo ademán con que

²⁷ «Otros dos personajes aparecen modificados en *El yermo* con respecto a sus actuaciones en *Cenizas*: Sabel y el médico. Este último queda reducido a un minúsculo papel secundario motivado por la enfermedad de Octavia. El caso de Sabel es más complicado. Sus variantes conllevan una transformación en el carácter total del personaje. Como ya dijimos, Valle-Inclán suprime todas sus intervenciones anecdóticas. Esto provoca una concentración dramática en el papel del personaje que lo aproxima a los viejos y fieles criados que aparecen en otras obras de nuestro autor. La Sabel de *El yermo* nada tiene que envidiar a Micaela la Roja de las *Comedias Bárbaras* o a la vieja criada de Concha en *Sonata de Otoño*. Valle describe a una mujer sencilla con la sabiduría bíblica de la historia, la tradición y la raza.», Pilar Bellido Navarro, 1985: 259. Del mismo parecer es Leonardo Romero Tobar (1977: 30): «En los textos de las dos versiones entre los que existe correspondencia — a partir de la primera aparición del doctor —, Valle ha eliminado sistemáticamente las acumulaciones anecdóticas puestas casi siempre en boca de la criada Sabel, y ha reducido de modo notable las intervenciones de este personaje.»

allá en su tierra, ante los maizales verdes y los rebaños lucidos, daba gracias á Dios Nuestro Señor. (*Yermo*, p. 119)

Además, la humanidad de Sabel, con su moral instintiva, primitiva y sincera, contrasta a lo largo de toda la obra con las convenciones burguesas e hipócritas principios de la madre de Octavia, doña Soledad Amarante.

Pedro apenas sufre modificaciones respecto a *Cenizas*, aunque se retoma la presentación que de él se hacía en «Octavia Santino», ausente en el primer drama:

Sentado cerca de la alcoba, con la abatida cabeza entre las manos y en la actitud de un hombre sin consuelo, está Pedro Pondal. Cuando se levanta para entreabrir el cortinaje porque la enferma se queja débilmente, puede verse que tiene los ojos escaldados por las lágrimas:

(...) En sus palabras un poco bruscas, se adivina el esfuerzo que le cuesta no estallar en sollozos. Se sienta y torna á esconder el rostro entre las manos. Sus dedos pálidos y descoloridos, desaparecen bajo la alborotada cabellera á la cual se enredan, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos. (*Yermo*, pp. 41-43)

El pobre mozo permanecía en la actitud de un hombre sin consuelo, sentado delante de la mesa donde había escrito las «Castas á una querida», aquellos versos eróticos, inspirados en la historia de sus amores con Octavia Santino. Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y oscura cabellera, á la cual se asían, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos. Cuando se levantó para entrar en la alcoba, donde la enferma

se quejaba débilmente, pudo verse que tenía los ojos escaldados por las lágrimas.

(...) En el rostro del joven se reflejaban las sacudidas nerviosas que le costaba no estallar en sollozos (*Fem* 1895, pp. 81 y 84).

Su caracterización también se asemeja en ocasiones a la del relato de 1895:

Octavia le acaricia lentamente, enterrando los dedos de una albura lunar, entre los cabellos que coronan la frente del amante. Una frente orlada de rizos como la de un dios adolescente (*Yermo*, pp. 108-109)

Sobre aquel seno de matrona, perfumado y opulento, ¡había reclinado tantas veces en delicioso éxtasis, sus testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente! (*Fem*. 1895, pp. 87-88)

En cuanto a Octavia, pocas innovaciones se hallan respecto a 1899, salvo las ya expresadas acerca de su apellido y su ascendencia italiana. Por lo tanto, Octavia recupera, en parte, la nacionalidad que tenía en «¡Caritativa!» y «La confesión».²⁸

Respecto a la relación de los dos amantes, este segundo drama abunda en el diálogo entre los dos protagonistas. Se retoman interlocuciones pertenecientes a «Octavia Santino», ausentes en *Cenizas*, como el recuerdo del aniversario de la pareja o la promesa de Pondal de cerrarle los ojos una vez muerta Octavia. Elementos cuya intención es insinuar la inminencia del trágico final, amén de tensar la acción

²⁸ Por cierto que el nombre de la madre de Octavia, doña Soledad Amarante, ya había sido utilizado por Valle para denominar a la *medium* del cuento de *Jardín Umbrío* «Del misterio».

dramática. Los diálogos de *El yermo de las almas* suponen también la eliminación del lenguaje vulgar y familiar presente en *Cenizas*.

En cuanto a los demás personajes, el capellán continúa caracterizándose por su cinismo y teatralidad, esta última condición es compartida también por su antagonista, don José Olivares, el médico:

Don José Olivares, habla en tono de jovial franqueza, un poco rudo, que contrasta con la manera delicada y sutil del jesuita. Pero la rudeza del médico, y la cortesanía del sacerdote, se asemejan como **dos máscaras**. Al oírlos se adivina su arte de **viejos comediantes** (*Yermo*, p. 73).

Asimismo, se destaca el lado sombrío y misterioso del sacerdote:

La sombra negra del jesuita, aparece sobre el umbral de la alcoba, separando las cortinas (*Yermo*, p. 62)²⁹

Finalmente, se retoma el erotismo finisecular de «Octavia Santino» que se había perdido en la obra de 1899. Se recuperan las prácticas transgresoras de este período —y la pedofilia fue uno de ellos—³⁰, con la confesión de María An-

²⁹ Resulta curioso el paralelismo de esta acción con otra muy similar del cura Fray Ángel, de «Beatriz», cuya caracterización en modo alguno resulta mejor que la del padre Rojas. También aparece separando unas cortinas: «La mano atezada y flaca del capellán levantó el blasonado cortinón de damasco carmesí:

(...)

Fray Ángel se adelantó. La mano atezada y flaca del capellán sostuvo el blasonado cortinón. La Condesa pasó con los ojos bajos y no pudo ver cómo aquella mano temblaba...» (Valle-Inclán 1920: 54).

³⁰ Lily Litvak 1979: 136-140.

tonia a Octavia al declarar el amor que un adolescente de quince años siente por ella. También se extiende el simbolismo espacial del prólogo a todo el drama. La muerte de Octavia está continuamente significada, bien por objetos, bien por el ambiente exterior. Se establece un paralelismo claro entre la moribunda Octavia y las flores pálidas o marchitas, cuya decrepitud anuncia el trágico sino de la enferma:

Tiembla en la rosa pálida de su boca
(*Yermo*, p. 32)

Olvidadas en un vaso, se marchitan las
flores que cortó la enferma la última tar-
de que bajó al jardín (*Yermo*, p. 89)

Se dobla lentamente como una flor
(*Yermo*, p. 138)

La rosa marchita de su boca (*Yermo*,
p. 165)

Incluso la caracterización de Octavia, al igual que en «Octavia Santino», va anticipando su final trágico:

³¹ Tal como expongo en Núñez Sabarís (2003: 122) la publicación en *Cofre de sándalo* supone para las novelas cortas de *Femeninas*, con excepción de «Rosarito» su aparición por primera vez en el mundo editorial madrileño. Ello explica, en gran medida, su reedición y las notables modificaciones que presentan respecto a la versión de 1895.

El cabello amortaja su rostro espectral
(*Yermo*, p. 84)

Con *El yermo de las almas* Valle-Inclán finaliza el tratamiento dramático de los amores de Octavia Santino y Pedro Pondal. Aunque un año más tarde, en 1909, todavía los retoma para publicar una nueva versión de «Octavia Santino» en la colección *Cofre de sándalo*.³¹ El motivo de que Valle hubiese decidido culminar en 1908 la serie *Cenizas / El yermo de las almas* probablemente se deba a que con este segundo drama daba por resuelta la insatisfacción que a nivel artístico le había ocasionado *Cenizas*. Ello explica las numerosas alteraciones acometidas en el tránsito de ambos dramas, las cuales no se circunscribían únicamente al ámbito estilístico sino que atañían también a aspectos nucleares de la obra. Incluso, si se analiza su evolución desde la novela corta «Octavia Santino», comprobamos que Valle tampoco duda en alterar los límites genéricos en función de sus pretensiones artísticas. De hecho, esta práctica fue frecuente a lo largo de su trayectoria literaria, en cuyo conjunto hallamos a menudo —citando de nuevo a Pérez de Ayala— a un autor que concibió gran parte de su obra *sub specie theatri*.

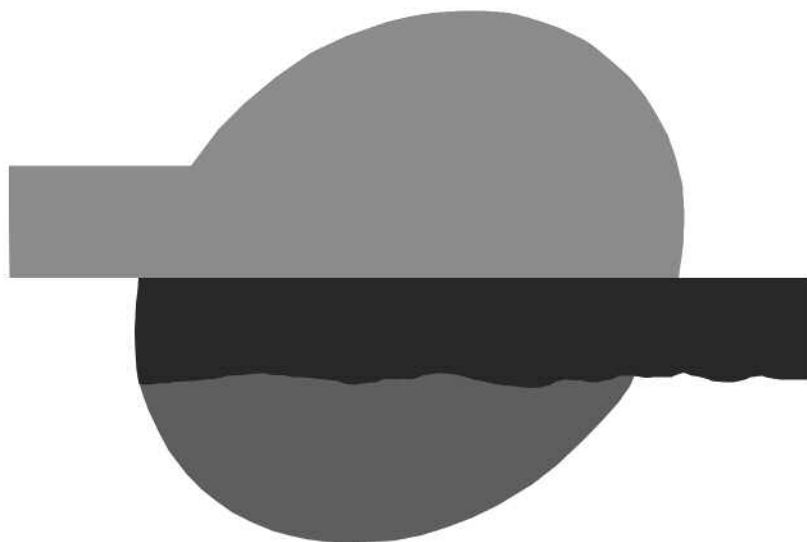
OBRAS CITADAS

- ADDIS, Mary K. y Roberta L. Salper, 1994, «Modernism and Margins: Valle-Inclán and the Politics of Gender, Nation, and Empire» en Carol Maier y Roberta L. Salper, *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*, Lewisburg, Bucknell University Press y London-Toronto, Associated University Presses. pp. 104-128.
- AZNAR SOLER, Manuel, 1994, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Estética, ideología y política en Valle-Inclán», en Manuel Aznar Soler, *Ramón del Valle-Inclán, número monográfico, Anthropos*, n.º 158-159, julio-agosto, pp. 9-37.
- BELLIDO NAVARRO, Pilar, 1985, «Las cenizas del yermo», *Segismundo*, Madrid, XIX, 41-42, pp. 243-268.
- ETIEMBLE, René, 1977, «Problemática de la novela corta» en *Ensayos de literatura (verdadamente) general*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, 1966, «Cenizas (Primer drama de Valle-Inclán)», *Ínsula*, Año XXI, n.º 236-237, julio-agosto.
- GENETTE, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, 1997, Luis T. «Aspectos de la modernidad en la ficción breve de Valle-Inclán», en Luis Iglesias Feijoo et alii, *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela. pp. 133-164.
- GRENFIELD, Summer M., 1990, *Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Taurus.
- JUAN BOLUFER, Amparo de, 2000, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- KIRKPATRICK, Susan, 1972-1973, «From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, pp. 56-72.
- LAVAUD, Eliane, 1991, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.
- LAVAUD, Jean Marie, 1994, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1898-1914)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- LE SCOËZEC MASSON, Annick, 2000, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité «Fin de siècle»*, París, L'Harmattan.
- LIMA, Robert, 1995, *Valle-Inclán. El teatro de su vida*, Vigo, Editorial Nigra Imaxe.
- LITVAK, Lily, 1980, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus.
- MADRID, Francisco, 1943, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón.
- MÍGUEZ VILAS, Catalina, 2001, *Las acotaciones en la obra dramática de Valle-Inclán (1899-1927)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis).
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2003, *Femeninas de Valle-Inclán. Estudio y edición crítica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis)
- PRADOS ANAYA, Carmen, 1997, «El tratamiento del espacio en el ciclo de *Octavia Santino*», en Luis Iglesias Feijoo et alii, *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 443-445.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, 1977, «La actividad teatral valleinclanesca anterior a 1900», *Revista de Bachillerato*, 2, pp. 25-32.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1982, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, Pórtico.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1998, «Novela, relato breve y drama en el cambio de siglo. Una aproximación», *Ínsula*, n.º 164, febrero, pp. 20-22.
- SERRANO ALONSO, Javier, 1996, *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Colección Lalia Maior, 3.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Jardín umbrío: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1920, *Opera Omnia*, vol. XII.



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

REPSOL
YPF



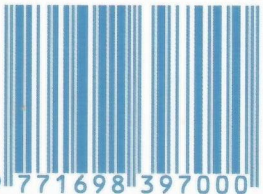


Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P.

5 €