

# 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: valleinclinismos 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.

---



# LA IMPORTANCIA DE LA LUZ EN LAS PRIMERAS OBRAS DRAMÁTICAS EN PROSA DE VALLE-INCLÁN (1899-1912)

Catalina Míguez Vilas  
Grupo de Investigación Cátedra Valle-Inclán  
Universidad de Santiago de Compostela

A Diego

**E**l título elegido para este artículo encierra ya suficientes problemáticas que convergen en el conocido, pero todavía no zanjado debate sobre las relaciones entre texto u obra dramática y su representación, por un lado; y, por otro, en una de las piedras de toque del teatro valleincliniano: sus acotaciones\*.

Serán estos segmentos textuales, nítidamente diferenciados por el escritor desde un punto de vista tipográfico y enunciativo, los que mayor número de informaciones —por no decir todas las indicaciones— nos aporten sobre la trascendencia que adquiere la luz en las obras de Valle-Inclán. Ahora bien, y de ahí mi premeditada huida de conceptos como «análisis semiológico», «signo no verbal», etc, que bien pudiera haber incluido en el título propuesto, no examino una puesta en escena donde, sin duda, a través de sofisticados mecanismos de luminotecnia se materializa el signo no verbal de la luz<sup>1</sup>,

sino que mi campo de trabajo es la palabra literaria, valleincliniana en este caso, y mientras no se demuestre lo contrario los signos son plenamente lingüísticos, verbales.

El milagro surge cuando en estos textos analizados reconocemos una «tensión motivadora»<sup>2</sup> por llegar a ser hecho escénico, que a su vez confirma la dimensión dramática y teatral de dichas creaciones. Planteado en estos términos, texto y representación son manifestaciones artísti-

\* Un estudio detallado puede verse en mi Tesis Doctoral publicada en formato CD-ROM: *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)*, Santiago, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001.

<sup>1</sup> Para Erika Fischer-Lichte, la luz junto con el decorado o los accesorios constituyen signos del espacio escénico (vid. *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco / Libros, 1999, pp.

222 y ss.). También Tadeusz Kowzan los sitúa entre los signos de la representación, con funciones independientes (vid. *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992). En cambio, M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves considera que la luz es un formante (vid. *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid / Madrid, Aceña Editorial / La Avispa, 1988).

<sup>2</sup> Tomo prestada esta expresión del profesor Juan Antonio Hormigón, quien en mayo de 2003 impartió el curso «Valle-Inclán y el teatro europeo de su tiempo» en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

cas distintas entre las que no tiene por qué existir confrontación. Y en el caso concreto del teatro valleinclaniano son sus acotaciones el terreno idóneo que favorece la mágica transformación del texto en puesta en escena, porque al actuar como sugerencias evocadoras no suelen coartar la libertad del equipo de producción.

Por último, y para cerrar esta serie de puntualizaciones, diré que también la elección del *corpus* ha sido deliberada por la sencilla razón de que el periodo abarcado engloba obras muy desiguales entre sí, desde un drama decimonónico con influencias benaventinas y del melodrama como *Cenizas*, hasta su reelaboración en 1908, pasando por las innovadoras «comedias bárbaras», que representan la antesala de su teatro futuro en términos estructurales y escenográficos. Pero precisamente dichas desigualdades estéticas y dramáticas entre estas creaciones nos permiten reconocer el camino transitado por Valle-Inclán hasta situar su preocupación por los matices lumínicos, los juegos entre luz y sombra o los contrastes en elemento principal de su visión espectacular.

Entremos, pues, en materia y tengamos muy presente lo que de hito revolucionario tuvo la invención de la electricidad en el contexto de la escena europea, en tanto favoreció la sustitución de la luz de gas, con sus limitaciones y serios peligros, y permitió incorporar en los escenarios los proyectores eléctricos de arco voltaico<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Como indica Serge Salaün, «Para el teatro, el hada electricidad es una auténtica revolución: el alumbrado escénico moderno, al abolir las candelillas de gas del proscenio, autoriza todos los juegos de luz y sombra, los focos y

La iluminación gana entonces intensidad, manejabilidad, movilidad, y puede producir efectos dispares hasta convertirse en un elemento artístico. Nombres propios europeos que estarán asociados a esta crucial renovación son de sobras conocidos: Richard Wagner, Adolphe Appia, André Antoine<sup>4</sup>, Paul Fort, etc. En España, por contra, no se utilizará hasta 1881<sup>5</sup>, sin embargo nuestra escena nacional, dominada por criterios mercantilistas, apenas incorporará innovaciones, y seguirá empleando una tramoya desfasada hasta bien entrado el siglo XX<sup>6</sup>. Paradigmáticos resultan los

---

deflectores, matices cromáticos, etc. Los efectos y combinaciones de luz dan dinamismo y vida al escenario, modelan el espacio (...)» (vid. «Teatralidad utópica y necesaria», en Jean-Marie Lavaud (éd.), *Lire Valle-Inclán. Les «Comédies barbares»*, Actes, Dijon, Université de Bourgogne, *Hispanística XX*, 1996, p. 35). Así lo considera igualmente James B. Sanders: «Elle détruisait l'esthétique décorative traditionnelle, celle de la scène illusionniste, et participa aussitôt à la création d'une nouvelle conception de l'espace scénique. Elle devint une merveilleuse source d'effets visuels spectaculaires» (vid. *André Antoine, directeur à l'Odéon – dernière étape d'une odyssée*, Paris, Lettres Modernes, 1978, p. 118). También puede consultarse el interesante artículo de Juan Antonio Hormigón, «Inicios de la iluminación teatral», *ADE. Teatro*, n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 32-39.

<sup>4</sup> James B. Sanders recuerda en su estudio que Antoine conocía las innovaciones en la escena de Bayreuth y los juegos de luz imaginados por Henry Irving en el Lyceum de Londres. Asimismo, igual que Valle-Inclán, sentía pasión por los efectos nocturnos, de claroscuro (vid. *André Antoine (...), op. cit.*). Resultan muy elocuentes las siguientes reflexiones del director francés: «la lumière (...) c'est la vie du théâtre, c'est la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène» (citadas por Serge Salaün, «Teatralidad utópica (...)», *op.cit.*, p. 35, n. 1).

<sup>5</sup> Coincidiendo con el estreno de *Lohengrin* en el Teatro Real (vid. Valentina García Plata, «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adriá Gual», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 21, issue 3, 1996, p. 310, n. 26).

<sup>6</sup> César Oliva recuerda las limitaciones técnicas del teatro español durante el primer tercio del siglo XX: decorado plano, telones pintados, iluminación frontal (vid. «El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán», *Aula de Teatro*.

comentarios de Valle-Inclán en las décadas veinte y treinta, lamentándose por la pobreza técnica de escenarios madrileños recientemente remozados, el del Círculo de Bellas Artes o el del Teatro Español.

Sorprende, entonces, la proliferación de detalles lumínicos en las acotaciones valleinclanianas por la fecha temprana de composición de las obras, y cabe preguntarse a qué posibles influencias responde. La fina sensibilidad artística del dramaturgo, conocedor de los movimientos literarios más renovadores como el simbolismo, habría captado la riqueza sensorial de las referencias lumínicas para crear atmósferas e impactar al lector. Asimismo, otros campos artísticos, por ejemplo la pintura, mostraban al escritor el extraordinario valor de la luz y sus enormes posibilidades emotivas. Así parece recogerlo el autor en sus artículos sobre pintura, convencido del estrecho vínculo entre esta manifestación artística y el teatro, clave por otro lado en la renovación escénica europea. En 1908 comenta en su artículo sobre Julio Romero de Torres «Un pintor»:

---

*Cuadernos de Estudios Teatrales*, Universidad de Málaga, n.º 12, 1998, p. 9). En 1930 todavía se emplea la rampa, hecho criticado en la época por Felipe Sassone (vid. Begoña Riesgo-Demange, «La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Burmann», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXVIII, 3, 1992). La única excepción será Adrià Gual, quien en sus propuestas escénicas hace un uso contrastado de la luz, huyendo de la iluminación frontal del escenario (vid. V. García Plata, «Primeras teorías (...)», *op. cit.*, p. 299). Frente al atraso de la escena teatral, la ópera conoce, en cambio, un importante desarrollo, pues en las representaciones de los dramas líricos habrá buenos decorados, fusionados con la luz, gracias al buen hacer de pintores con calidad (vid. Riesgo-Demange, «La rénovation (...)», *op. cit.*, y César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990).

Solamente un perfecto y vergonzoso desconocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética ha podido dar vida a esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto.<sup>7</sup>

En este sentido resultan muy elocuentes sus reflexiones estéticas sobre la luz y sobre uno de los conceptos centrales de su poética, el recuerdo, recogidas en el artículo «Del retrato» también en 1908:

lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claroscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claroscuro y la luz la impresión de sólo un momento, tan efímera que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos<sup>8</sup>.

Cabe preguntarse, por último, si en las primeras décadas del siglo XX Valle-Inclán tiene noticia de las revoluciones escenográficas europeas, bien a través de otros autores o publicaciones, bien a través de viajes e intercambios, o si de nuevo la coincidencia en el tiempo obedece al conocido «polen de ideas». Lo cierto es que desde finales del siglo XIX las representaciones de la tetralogía wagneriana *El anillo del nibelungo* en el Teatro Real contaron con un amplio despliegue de

<sup>7</sup> Recogido por Javier Serrano Alonso (ed.), *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, Bella Bellatrix, 1987, p. 232. De hecho, en *El Embrujado* puede leerse la siguiente acotación: «Se yergue explicadora Juana de Juno, llena de saber, el huso suspendido en el aire y la mano vuelta con los dedos algo entreabiertos, aprisionando la luz como en un cuadro veneciano» (primera edición, I, 41. La cursiva es nuestra).

<sup>8</sup> En Javier Serrano Alonso (ed.), *Artículos (...)*, *op. cit.*, pp. 243-244.



medios<sup>9</sup> y no sería de extrañar que a partir de 1899 Valle-Inclán hubiese asistido a dichos espectáculos.

Paradojas del destino, porque en este mismo año estrenará su primera obra dramática, *Cenizas*, sin significativas pretensiones artísticas, ya que el canon literario aplicado será el benaventino y el del melodrama. Sólo en la última acotación de esta obra aparece de forma fugaz una alusión a la luz, precisamente en el instante climático de la pieza cuando fallece la protagonista, Octavia, y donde más se aproxima el texto de la didascalia a la novela corta de *Femeninas* (1895), que Valle-Inclán traslada al género del teatro:

Octavia vuelve los ojos y los ve. Quiere incorporarse, y no puede. El Padre Rojas y Doña Soledad van quemando las cartas una á una, sin ver á Octavia, que, fijos los ojos en el fuego, agoniza lentamente. Oscila fúnebremente la luz de la bujía que alumbra la escena. Al espirar Octavia se apaga la luz (III, 9, 95-96)<sup>10</sup>

En el conjunto de esta creación valleinclaniana sobresale esta acotación por-

<sup>9</sup> Vid. Jorge Urrutia, «Introducción» a su edición de *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1995, p. 22, n. 30.

<sup>10</sup> Cito por la primera edición: *Cenizas: drama en tres actos*, Madrid, Administración de Bernardo Rodríguez, 1899. Nótese como en este ejemplo la acotación aclara que la fuente de luz es intraescénica, es decir, su origen se halla dentro del espacio escénico y la fuente lumínica forma parte de la escenografía (vid. la tipología establecida por Antonio López-Dávila, «Pequeño esbozo para un análisis de la iluminación teatral atendiendo a su tipología y a sus fuentes», *ADE. Teatro*, n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 61-64). Es fácil imaginar que durante la puesta en escena de *Cenizas*, estos matices lumínicos resultaron inviables, dado que sala y escena disponen de idéntica iluminación, y la innovación wagneriana de apagar las luces de la sala tardará todavía un tiempo en consolidarse.



Valle-Inclán por Leal de Cámara.

que otorga un poder simbólico y evocador a la luz: representa la vida y, al disminuir su intensidad, marca la llegada de la muerte y el final de la existencia de Octavia, sugiriendo un ambiente próximo al de la novelita *Octavia Santino*. Esta referencia lumínica resulta insólita y llamativa en comparación con el formato de las restantes acotaciones, así como en el diseño escenográfico de la obra concebida según el esquema convencional del espacio único, carente de dinamismo y de plasticidad.

Bien distinto será el teatro que Valle-Inclán escribe con el nuevo siglo, pues en sus creaciones se va observando un incremento paulatino de anotaciones sobre la luz, que acaba por convertir estas alusiones visuales en eje de su renovadora concepción escénica.

En dos brevísimas piezas publicadas en 1901 y 1905 respectivamente, *Tragedia de*

*ensueño* y *Comedia de ensueño*, adquieren ya sustancial relevancia las indicaciones lumínicas, y de manera especial en la segunda de estas creaciones cobrará decisiva importancia en el diseño escenográfico ideado por Valle-Inclán. Al igual que en los dramas wagnerianos<sup>11</sup> las indicaciones lumínicas en ambas piezas informan al lector sobre el transcurso del tiempo y precisan el instante del día en que tienen lugar las acciones: «en la paz de la tarde que agoniza», reza en una de las acotaciones de *Tragedia de ensueño*<sup>12</sup>. En una obra como esta, que muestra a una anciana mujer con su último descendiente, la asociación luz-tiempo resulta crucial porque la concentración temporal y el lento transcurso de las horas hace más angustiosa la espera de la muerte del nieto. De ahí que en el final de

la obra se convierta en un código decisivo junto con el acústico:

(La abuela, con los brazos extendidos, entra en la casa desierta, seguida de la oveja... Bajo el techado resuenan sus gritos... Y el viento anda á batir las puertas...

Por su parte, *Comedia de ensueño* supone un paso adelante definitivo en la concepción teatral valleincliniana, pues el escritor puebla sus acotaciones de alusiones a múltiples juegos lumínicos: contrastes de luz y sombra, destellos, reflejos, resplandores en personajes y en objetos, muchas veces combinados con el color y el sonido para presentar a los personajes de forma impactante y para lograr la atmósfera adecuada en consonancia con cada situación mostrada:

una vieja asoma en la boca de la cueva. Su figura se destaca por oscuro sobre el fondo rojizo donde llamea el fuego del hogar (p. 213)<sup>13</sup>.

Aún dura el silencio cuando en la boca de la cueva aparece una sombra con sayal penitente y luenga barba (p. 223).

La luna ilumina el paraje rocoso, batido por todos los vientos. Se oye que pasa á lo lejos la caravana lenta y soñolienta (p. 227).

En el primer ejemplo, la presentación espectacular e inquietante de la madre Silvia, personaje femenino con poderes mágicos y adivinatorios, crea una atmós-

<sup>11</sup> En sus obras el compositor incluía precisiones minuciosas sobre la luz en correspondencia con las situaciones y con el desarrollo de la acción, convencido de que causaría distintas impresiones en el espectador y despertaría múltiples sensaciones, muy en la línea del movimiento simbolista (vid. el artículo del español Rogelio de Egusquiza, «De l'éclairage de la scène», que aparece recogido en Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, Lausanne, Éditions L'Age d'homme, vol. I, 1983, pp. 367-369). Planteamiento teórico similar lo formulará Valle-Inclán en 1922 por carta a Cipriano Rivas Cherif: «Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color -unidas a la prosodia- deben estar en la mente del buen autor de comedias» (recogida por Leda Schiavo, «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Ínsula*, n.º 398, enero de 1980, pp. 1 y 10). Edgar Samper ve también estas coincidencias con Wagner y su visión del «arte total»: «l'intensité de l'impression ressentie par le spectateur est fonction de la quantité de perceptions visuelles et auditives qu'il reçoit au même moment: décor, lumière, geste ou parole.» (vid. «Un théâtre du geste: du drame échégarien à la naissance de l'Esperpento valleinclinien», en Jacques Soubeyroux (éd.), *Le geste et sa représentation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, Cahiers du G.R.I.A.S., n.º 6, 1998, p. 32). Igualmente Juan Antonio Hormigón reconocía en su curso ya mencionado *supra*, n. 2, que Wagner constituye un referente para Valle-Inclán.

<sup>12</sup> Cito por la primera edición en la revista *Madrid*, 1901, s.p.

<sup>13</sup> Las citas corresponden a la primera edición: *Jardín Novalesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

fera tensa, fantasmagórica, que se acentúa en el texto por la adjetivación elegida y distribuida estratégicamente: «extraña ferocidad», «reflejo sangriento», «mirada terrible», «perro blanco y espectral», «embrujo», «hechizado».

Sin duda, la elección de un ambiente nocturno permite a Valle-Inclán multiplicar los efectos lumínicos, al tiempo que asocia valores simbólicos a la luz, el sonido y el color. A diferencia de obras posteriores, en que los comentarios sobre la luz serán ya explícitos para subrayar la presencia de determinadas figuras u objetos, en *Comedia de ensueño* el dramaturgo selecciona todavía el léxico para apuntar implícitamente el tipo de iluminación requerida en cada caso, si bien manifiesta con nitidez su manía sugeridora.

Al año siguiente, en 1906, Valle-Inclán conoce el segundo estreno de otra de sus creaciones, *El Marqués de Bradomín*, que apenas duró en cartel y además cosechó pésimas críticas. Una lectura atenta de la obra publicada en 1907, el examen de sus acotaciones y las circunstancias de su puesta en escena —tipo de compañía, formación de los actores, escenografía de telones pintados, en fin, atraso técnico generalizado de nuestra escena— pueden fácilmente explicar esos resultados.

No obstante, del análisis de sus acotaciones se desprende que la luz cobra valores funcionales decisivos en la creación de espacios complejos, participando activamente en su diseño amplificado para suscitar sensación de profundidad o para construir sombras gracias a su proyección perpendicular. A través de la luz y de sus cambios graduales también se aclara el tiempo de los hechos mostrados:

El sol otoñal y matinal deja un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables (I, 13)<sup>14</sup>

El sol poniente dora los cristales del mirador (...) Aquella tarde el sol de otoño penetra hasta el centro (II, 65).

En fin, el empeño de Valle-Inclán de potenciar los efectos visuales y acústicos refleja una coincidencia notoria con las teorías de Adolphe Appia, para quien espacio, actor y luz constituían los tres pilares del espectáculo teatral, siendo los dos primeros resaltados por el último<sup>15</sup>.

En las tres jornadas de estos «coloquios románticos» abundan los efectos lumínicos variados tales como contrastes entre luz y sombra para delimitar espacio exterior e interior, otros que subrayan las gradaciones cromáticas, señalan variaciones temporales, destacan la disposición de las figuras en el espacio, establecen en éste secciones y planos verticales u horizontales gracias a cambios de intensidad lumínica, etc. Adquiere tal relevancia en la obra que llega incluso a crear sentido, aclara estados anímicos de los personajes y atribuye a la obra una tonalidad acorde con su ambientación misteriosa y con su

<sup>14</sup> Cito por la primera edición: *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, Madrid, Pueyo, 1907.

<sup>15</sup> En un texto anterior a 1920, de difícil datación, Appia exponía así el valor decisivo de la luz en la puesta en escena: «La lumière, aussi bien que l'acteur, doit devenir active; et pour lui donner le rang d'un moyen d'expression dramatique il faut la mettre au service de... l'acteur qui est son supérieur hiérarchique; au service de l'expression dramatique et plastique de l'acteur (...). Elle possède tous les degrés de clarté, toutes les possibilités de couleurs, telle une palette, toutes les mobilités; elle peut créer des ombres, répandre dans l'espace l'harmonie de ses vibrations exactement comme le ferait la musique» (vid. Adolphe Appia, «Acteur, espace, lumière, peinture», *Théâtre populaire*, n.º 5, 1954/1955, p. 39).

línea argumental. Sirvan como muestra los siguientes pasajes seleccionados de la jornada segunda:

El jardín se esfuma en la vaga luz del crepúsculo (II, 72) <sup>15</sup>.

Hay un silencio. En la penumbra de la tarde las voces apagadas tienen un profundo encanto sentimental, y en la oscuridad crece el misterio de los rostros y de las sonrisas (II, 78).

Por la vieja avenida de mirtos que parece flotar en el rosado vapor del ocaso se ve venir al señor Abad de Brandeso (II, 81).

Con las «comedias bárbaras», *Águila de Blasón* (1907) —estrenada también en este mismo año— y *Romance de Lobos* (1908), Valle-Inclán alcanza la plena madurez como dramaturgo en dos obras que otorgan a la luz un papel decisivo en la creación de espacios y atmósferas, al tiempo que se afianza como elemento clave de su visión escenográfica, de manera llamativa en *Romance de Lobos*.

Determinadas referencias lumínicas dan cuenta de la complejidad estructural y dramática de una obra como *Águila de Blasón*, concebida en cuadros que diversifican los espacios, introducen efectos simultaneísticos y duplican los ámbitos o áreas lúdicas dentro de una misma escena. La luz favorece entonces dicha duplicidad espacial y permite diferenciar o sugerir el juego dentro/fuera, espacio exterior e interior. En el siguiente ejemplo un foco de luz con origen en el interior se proyecta en dirección al exterior no iluminado:

apresura el paso para cruzar ante las puertas, de donde surge una banda de luz que tiembla sobre la calle enlosada, hasta el borde de la otra acera (III, 5, 170) <sup>16</sup>.

El tipo de iluminación, que van estableciendo las acotaciones, adquiere entonces funciones escenográficas: por ejemplo, ayuda a diferenciar áreas y personajes visibles de los aludidos; permite inferir el tipo de acción que realiza alguna figura (Sabelita apaga el velón en I, 4, 38: «sopla la luz y huye»), sugiere el paso del tiempo y la simultaneidad entre cuadros («Anochece», «Es ya de noche», III, 4 y 3, 157 y 156), configura zonas lúdicas o espacios, y clarifica la identidad de los personajes en la medida en que no son presentados con la misma luz Sabelita que don Juan Manuel, este que Fuso Negro...

Pero, además de estas tareas, la luz connota significados simbólicos y determina la orientación temática de las secuencias. Pensemos en las escenas segunda y tercera de la jornada IV, cuando doña María sueña con el Niño Jesús, pues la luz favorece el cambio del plano cotidiano-real al onírico, subconsciente, alteración que a su vez vendrá indicada por el uso contrastado de los colores negro y blanco. Asimismo, Valle-Inclán aprovecha todas las posibilidades que le brindan las gradaciones lumínicas con el fin de intensificar el carácter turbador de cierta atmósfera, o bien por motivos estructurales, es decir, para materializar a través de luces matiza-

<sup>16</sup> Todos los ejemplos pertenecen a la primera edición: *Águila de Blasón: comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, Barcelona, F. Granada y C<sup>a</sup>. Editores, 1907.

das la simultaneidad de escenas en espacios diferentes (escenas 3 y 4, III).

Entre esta obra y la segunda «comedia bárbara», *Romance de Lobos*, apenas existen diferencias en lo que al tema tratado en este artículo se refiere, salvo que en esta obra es mayor, si cabe, la relevancia de la luz. En el conjunto de elementos que conforman la poética teatral valleincliniana —espacio, figura dramática, sonidos y luz—, este último componente genera en *Romance de Lobos* ambientes premonitorios e inquietantes, atmósferas de misterio, que trastornan a los destinatarios:

Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compañía (...) Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura, las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia (I, 1, 13)<sup>17</sup>.

la estancia oscura se llena de misterio con aquel vago murmullo de rezo que se junta al chisporroteo con que los cirios se derraman sobre los candeleros de bronce (I, 5, 56).

Sin duda, uno de los principales objetivos de Valle-Inclán consiste en sugerir una multiplicidad de sensaciones visuales y acústicas, por lo que en la creación de ambiente participan de forma activa sonidos, luces, colores y sus respectivas combinaciones, muchas veces en contraste. Nuevamente la luz desempeña funciones

<sup>17</sup> En su estudio sobre gestualidad en el teatro de Valle-Inclán, Edgar Samper insiste precisamente en esta combinación de gestos, ruidos y efectos tenebristas de la luz para lograr la visualización plástica de lo fantástico (vid. «Un théâtre du geste (...)\», *op.cit.*, pp. 35-36). Cito por la *editio princeps*: *Romance de Lobos: comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, Madrid, Pueyo, 1908.

escenográficas de considerable importancia, sobre todo en la configuración de espacios. Puede participar en la presentación inicial del lugar, destacando sus notables dimensiones para ir concentrando después la focalización en puntos concretos con el fin de crear progresión. Y, además, ayuda a realzar la figura dramática, que aparece iluminada por contraste sobre un fondo oscuro, o bien es presentada gracias a un foco de luz proyectada gradualmente:

De pronto, ve surgir unas canteras que semejan las ruinas de un castillo: El eco de los truenos rueda encantado entre ellas. Al acercarse, oye ladrar un perro, y otro relámpago le descubre una hueste de mendigos que han buscado cobija en tal paraje. Tienen la vaguedad de un sueño (I, 6, 69).

Asimismo, estos contrastes luz/oscuridad en un contexto invariablemente nocturno asumen un papel preponderante en la creación de atmósferas lúgubres e inciertas, permitiendo delimitar espacios o visualizarlos; y, a su vez, las combinaciones lumínico-cromáticas acrecientan tales contraposiciones, sobre todo porque en esta pieza dramática prevalece la uniformidad tonal del negro y cualquier modificación en la gama de colores actúa como nota discordante, que atrae la atención focalizadora (vgr. el tirante amarillo del calzón que viste el niño de Artemisa en III, 2, 204: «Un tirante amarillo cruza el pecho del rapaz con la prosapia de una banda, y sujeta el calzón de pana, que no llega á los zuecos»)<sup>18</sup>. La abrumadora presencia de mo-

<sup>18</sup> Serge Salaün examina los múltiples «motivos pictóricos» que surgen en las Comedias Bárbaras: la combinación de trazados verticales y horizontales, las sombras y los

mentos en que predomina la oscuridad convierte a los personajes y los objetos en sombras, bultos, fantasmas, manchas, negras figuras, y para insistir en dichos efectos el acotador tiende al empleo de verbos como «se adivina» (I, 3, 37), «se distingue» (I, 3, 39)... Cualquier punto de luz, sea natural o artificial, irrumpe de modo contrastivo en un ambiente exterior nocturno o en una estancia interior oscura<sup>19</sup>.

En fin, en *Romance de Lobos* Valle-Inclán concede de nuevo una función destacada a la tríada de elementos escénicos luz-espacio-sonidos y delata su predilección por subrayar una figura, que se halla en un ámbito oscuro interior, sobre fondo exterior iluminado. Basten como ejemplo las siguientes acotaciones:

A la lívida claridad del amanecer, la figura gigantesca del mendigo leproso se destaca en la oquedad de las canteras (I, 6, 79).

Doña Moncha entra en la antesala, y los criados al verla, callan, aparecen graves, con algo de sombras en la vastedad de aquella antesala oscura. No se distinguen los rostros, son los ademanes de una rara lentitud y las figuras parecen vestir túnicas de niebla (III, 2, 197).

Aquellas figuras que huyen del nublado, se destacan por oscuro (...) (III, 4, 240).

Los cuatro segundones aparecen sobre el fondo oscuro de una puerta (III, 6, 261).

---  
reflejos creadores de efectos perturbadores, las oposiciones cromáticas... (vid. «Teatralidad utópica (...)», *op. cit.*, p. 32).

<sup>19</sup> Vid. Serge Salaün, «Teatralidad utópica (...)», *op. cit.*, p. 33.

Sin embargo, esta trayectoria renovadora que alcanza en las «comedias bárbaras» su máxima expresión no tendrá el reflejo esperado en una obra como *El Yermo de las Almas* (1908), en que Valle-Inclán recrea su drama de 1899, *Cenizas*. La causa de esta relativa involución puede residir en el tipo de apuesta dramática y escenográfica que realiza el escritor, puesto que no altera el diseño del espacio ya vislumbrado en el texto de 1899 y los únicos cambios significativos vienen dados por la introducción de ciertos matices sugeridores en los fragmentos didascálicos.

En consecuencia, los apuntes referidos a la luz, dada su escasez, apenas parecen interesar al autor, salvo esporádicas menciones a gradaciones lumínicas. Suelen aclarar instantes cronológicos, pero también apuntan ambientaciones en sintonía con el desarrollo de la acción. En el prólogo la intensidad lumínico-cromática del exterior, reflejada también en el espacio cerrado, crea una atmósfera violenta y agresiva de la que intenta huir la protagonista, quien presiente una amenaza en este ambiente inadecuado para su tristeza e incómodo físicamente:

«Una casa nueva, con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con un lujo funerario, bárbaro y catalán. La fachada blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta cegar (...) 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» (prólogo, 9)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Cito por la primera edición: *El Yermo de las Almas: episodios de la vida íntima*, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.



*El Embrujado* (1931). Compañía de Irene López de Heredia. Director: Valle-Inclán.

Una estancia tibia y llena de silencio con un vasto aroma de alcanfor. Los cortinajes blancos de la alcoba cierran todo el fondo, y en los cristales de la ventana ríe el sol, un hermoso sol matinal y otoñal (I, 41).

Un profundo silencio llena la estancia, que comienza á quedar sumida en el misterio del crepúsculo (II, 111).

Tampoco *El Embrujado* recoge el legado de las «comedias bárbaras», si bien la «tragedia de Salnés» mantiene un estrecho parentesco con las mismas por el tipo de ambientes creados. En 1912, año de aparición de la obra en folletín publicado en *El Mundo*, la distancia la establece nuevamente la visión teatral aplicada por Valle-Inclán, ahora mucho menos compleja desde un punto de vista estructural y en el propio diseño del espacio. Por estos motivos, y como ya vimos que

sucedía en anteriores creaciones, las anotaciones sobre el tipo de iluminación requerida en cada cuadro no acaparan demasiada atención por parte del escritor.

Valle-Inclán parece ahora más preocupado por la figura dramática, que pasa a ser un constituyente nuclear en su poética y a quien estarán supeditados los restantes componentes del espectáculo. No podía ser de otro modo si tenemos en cuenta que desde 1910 el autor ha frecuentado un género como la farsa en *La Cabeza del Dragón*, entre cuyos rasgos se encuentra precisamente el empeño de potenciar el cuerpo del actor. Consecuentemente en *El Embrujado* la luz o el sonido cumplen la función de ambientar o crear el contexto idóneo para las apariciones de cada figura, cuya entrada en escena es así puesta de relieve.

De hecho, a las múltiples connotaciones que expresan sintagmas como «sombras», «larvas» o «negras figuras», Valle-Inclán añade en las acotaciones ciertas referencias que perfilan las circunstancias escenográficas en que se desarrolla la acción, un contexto con luz lunar, escasa o inexistente a causa de la oscuridad nocturna o del humo, que impiden la nítida visualización de los personajes:

A su espalda, abierta y vacía, la casa alzada con pedruscos, cubierta con paja de maíz y envuelta en humo. Las figuras parecen muy lejanas en el cernir de la lluvia menuda. Dos larvas en la orilla del río (II, 68)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Los ejemplos pertenecen a la primera edición: *El Embrujado: tragedia de tierra de Salnés*, Madrid, Perlado, Páez y Cía., Imp. de José Izquierdo, 1913, Opera Omnia, vol. IV.

Rompiendo por entre los sauces viene la sombra oscura del Ciego de Flavia» (II, 104).

Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años (...) Los otros criados (...) Tienen un aire de misterio. Las figuras, las sombras, las voces parecen próximas á desvanecerse, inconsistentes como el ondular de la llama bajo las negras piedras de la chimenea donde silba el viento (III, 113-114).

En la puerta ahumada, abierta en el rincón del muro, aparecen dos sombras borrosas y silenciosas (III, 117).

En conclusión, los datos que ofrecen las acotaciones valleinclanianas sobre la luz clarifican el camino transitado por el escritor hasta situar a ese elemento en pilar central de su poética y en factor clave de su renovadora visión escénica. Entre 1899 y 1912 son, sin duda, las *Comedias Bárbaras* las que encierran una propuesta más innovadora en términos dramático-escenográficos, y representan un anuncio de su teatro futuro. Su modernidad reside, de hecho, en ese furor dinámico imparable, debido a múltiples causas: la concepción de los espacios, la importancia del movimiento en los personajes y,

por supuesto, la inteligente síntesis de luz y sonido. Dicha combinación alcanzará la máxima rentabilidad escénica en *Luces de Bohemia*, pues ambos signos tienden a sustituir al actor para aludir a los hechos no representados ante el espectador, por ejemplo los disturbios callejeros.

El examen de sus acotaciones prueba, entonces, que sus obras son teatro escrito por un dramaturgo consciente, buen conocedor de las innovaciones técnicas de otros escenarios europeos, y que supo aprovechar la versatilidad de esos fragmentos textuales que acompañan al diálogo para dar cuenta de su visión del espectáculo teatral, así como para sugerir a lectores, directores, actores y escenógrafos, distintas pero posibles interpretaciones de las mismas. Sirvan, en fin, como cierre a este trabajo las reflexivas palabras de Valle-Inclán al dirigirse por carta a J. José Santa Cruz el 8 de enero de 1926:

La plástica de los trajes, agrupaciones y colores, son en el teatro moderno milagros que hace la luz.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Apareció en *ABC* el 26 de febrero de 1988, p. 47.



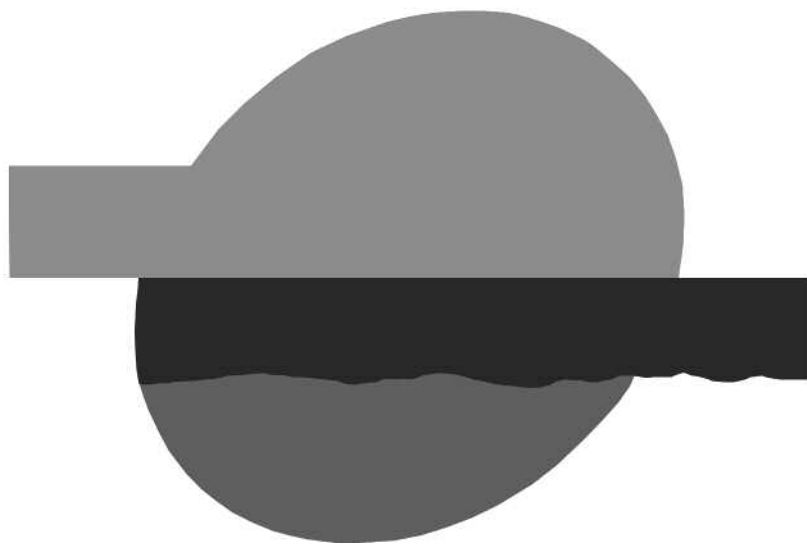
## BIBLIOGRAFÍA

- APPIA, Adolphe, «Acteur, espace, lumière, peinture», *Théâtre populaire*, n.º 5, 1954/1955, pp. 37-42.
- APPIA, Adolphe, *Oeuvres complètes*, Lausanne, Éditions L'ge d'homme, vol. I, 1983.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid/Madrid, Aceña Editorial/La Avispa, 1988.
- CARTA DE VALLE-INCLÁN A J. JOSÉ SANTA CRUZ (8 de enero de 1926), *ABC*, 26 de febrero de 1988, p. 47.
- FISCHER LICHTHE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- GARCÍA PLATA, Valentina, «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adriá Gual», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 21, issue 3, 1996, pp. 291-312.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, «Inicios de la iluminación teatral», *ADE. Teatro*, n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 32-39.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- LÓPEZ-DÁVILA, Antonio, «Pequeño esbozo para un análisis de la iluminación teatral atendiendo a su tipología y a sus fuentes», *ADE. Teatro*, n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 61-64.
- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- OLIVA, César, «El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán», *Aula de Teatro. Cuadernos de Estudios Teatrales*, Universidad de Málaga, n.º 12, 1998, pp. 7-20.
- RIESGO-DEMANGE, Begoña, «La rénovation scénographique dans le Madrid des années vingt: autour de Burmann», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXVIII, 3, 1992, pp. 37-56.
- SALAÜN, Serge, «Teatralidad utópica y necesaria», en Jean-Marie Lavaud (éd.), *Lire Valle-Inclán. Les «Comédies barbares»*, Actes, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1996, pp. 21-41.
- SAMPER, Edgar, «Un théâtre du geste: du drame échégarien à la naissance de l'Esperpento valleinclánien», en Jacques Soubeyroux (éd.), *Le geste et sa représentation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, *Cahiers du G.R.I.A.S.*, n.º 6, 1998, pp. 27-52.
- SANDERS, James B., *André Antoine, directeur à l'Odéon - dernière étape d'une odyssee*, Paris, Lettres Modernes, 1978.
- SCHIAVO, Leda, «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Ínsula*, n.º 398, enero de 1980, pp. 1 y 10.
- SERRANO ALONSO, Javier (ed.), *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, Bella Bellatrix, 1987.
- URRUTIA, Jorge, «Introducción», en *Ramón del Valle-Inclán, Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1995.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Cenizas: drama en tres actos*, Madrid, Administración de Bernardo Rodríguez, 1899.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Tragedia de ensueño*, rev. Madrid, 1901, s.p.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Comedia de ensueño*, en *Jardín Novelesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, Madrid, Pueyo, 1907.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Águila de Blasón: comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, Barcelona, F. Granada y C<sup>o</sup>. Editores, 1907.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Romance de Lobos: comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, Madrid, Pueyo, 1908.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *El Yermo de las Almas: episodios de la vida íntima*, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.



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 €