

CUADRANTE



CARTAS DEL ARCHIVO DE ANDRÉS DÍAZ DE RÁBAGO

VALLE-INCLÁN E O DISCURSO HISTÓRICO MURGUIANO (III)

*VALLE-INCLÁN, ENTRE A ESGRIMA E OS DESAFÍOS,
CON PONTANARI Ó FONDO*

*VALLE-INCLÁN FRENTE A SHAKESPEARE: UNA MIRADA DEL
TEATRO DE VALLE-INCLÁN A TRAVÉS DE SHAKESPEARE*

*LOS ECOS DEL HOMENAJE FRUSTRADO A VALLE-INCLÁN EN
LA PRENSA GALLEGA (1935-1936)*

*APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA
DE VALLE-INCLÁN (II)*

VALLE-INCLÁN Y CRISTOBAL COLÓN

Nº 15

Amigos
Valle-Inclán

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

CARTAS DEL ARCHIVO DE ANDRÉS DÍAZ DE RÁBAGO

VALLE-INCLÁN E O DISCURSO HISTÓRICO MURGUIANO (III)

*VALLE-INCLÁN, ENTRE A ESGRIMA E OS DESAFÍOS,
CON PONTANARI Ó FONDO*

*VALLE-INCLÁN FRENTE A SHAKESPEARE: UNA MIRADA DEL TEATRO DE
VALLE-INCLÁN A TRAVÉS DE SHAKESPEARE*

*LOS ECOS DEL HOMENAJE FRUSTRADO A VALLE-INCLÁN EN LA PRENSA
GALLEGA (1935-1936)*

*APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA
DE VALLE-INCLÁN (II)*

VALLE-INCLÁN Y CRISTOBAL COLÓN

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
www.amigosdevalle.com
Decembro 2007

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
Sandra Domínguez Carreiro

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.B.N.: 84-87709-99-0

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:

Juan Antonio Hormigón
*Cartas del archivo de Andrés
Díaz de Rábago* páx. 5

Francisco X. Charlín Pérez
*Vale-Inclán e o discurso histórico
murguiano (III)* páx. 13

Xoan Guitián e Ricardo Gurriarán
*Valle-Inclán, entre a esgrima e os desafíos,
con pontanari ó fondo* páx. 27

Juan Trouillhet
*Valle-Inclán frente a Shakespeare: una mira-
da del teatro de Valle-Inclán a través de
Shakespeare* páx. 42

Sandra Domínguez Carreiro
*Los ecos del homenaje frustrado a
Valle-Inclán en la prensa gallega
(1035-1936)* páx. 52

Antonio Espejo Trenas
*Aportaciones al estudio de la biografía pri-
maria de Valle-Inclán* páx. 79

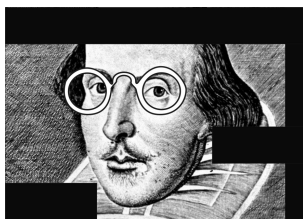
Xosé Lois Vila Fariña
Valle-Inclán y Cristobal Colón páx. 92



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2007

CEDRO

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



VALLE-INCLÁN FRENTE A SHAKESPEARE: UNA MIRADA DEL TEATRO DE VALLE- INCLÁN A TRAVÉS DE SHAKESPERE

Juan Trouillhet

Yo sigo el movimiento teatral, porque estoy
obsesionado con Shakespeare (1912)¹

He hecho teatro tomando como maestro a
Shakespeare (1927)²

Estas dos afirmaciones pronunciadas por Ramón del Valle-Inclán en dos momentos culminantes de su trayectoria artística señalan una constante fundamental en su experiencia dramática: la importancia en su proyecto dramático del teatro de William Shakespeare. La primera afirmación la hizo durante los ensayos de su obra *La marquesa Rosalinda*, cuando se encontraba en plena lucha por hacerse un hueco en la escena teatral y sus dramas gozaban del privilegio de ser representados por la compañía dramática más importante del momento, la Guerrero-Mendoza. Privilegio del que apenas disfrutó un par de años, debido a las fuertes discrepancias artísticas que mantuvo con su director. La segunda afirmación la pronunció quince años más tarde, cuando había publicado sus esperpentos y aunque se mantenía alejado de los escenarios comerciales, ya era considerado entre los partidarios de la reno-

vación teatral como el dramaturgo más importante del país. Estas declaraciones reconociendo el magisterio de Shakespeare no fueron las únicas. En diversas entrevistas e incluso en sus propias obras hay buenas muestras de su admiración por el dramaturgo inglés, como es el caso de la escena del cementerio de *Hamlet* en *Luces de bohemia* o la reflexión sobre *Otelo* en *Los cuernos de don Friolera*.

En definitiva, aunque por la cantidad de comentarios que realiza Valle-Inclán resulta evidente su interés por su teatro, convendría aclarar en que puede consistir su declarado “magisterio” o su confesada “obsesión” por Shakespeare. Si aceptamos su declaración literalmente debemos considerar que Valle-Inclán estudió su teatro, lo asimiló, en alguna medida se apropió de él para acabar recreándolo a su manera. Y si preferimos una interpretación menos literal, sus afirmaciones, cuanto menos, denotan un posicionamiento dentro del panorama teatral, en el que Valle-Inclán elige como “maestro” al autor de *Hamlet* y no a Calderón de la Barca, Lope de Vega o a contemporáneos suyos, como Henrik Ibsen o Jacinto Benavente. Ambas in-

¹ “Hablando del teatro. Cómo juzga Valle-Inclán a la Zarzuela *Alma de Dios*” (1-I-1915) en *Entrevistas, Conferencias y cartas* (1994:136).

² “¿Por qué no escribe usted para el teatro?” *ABC* (23-06-1927) en Dougherty (1982:164).

interpretaciones son totalmente posibles como espero demostrar a continuación.

Para entender este proceso es fundamental tener en cuenta que la escritura de Valle-Inclán, como ha señalado muy bien Dru Dougherty en su artículo “Valle-Inclán en el discurso” (2003) se caracteriza por su hipertextualidad, es decir que su escritura, tanto narrativa, dramática o poética, se nutre y enriquece con una multitud y variedad de discursos y registros culturales, ensamblados de forma prodigiosa. Ya sea acumulándolos en sentido consecutivo, a través de la apropiación, la comparación o la alusión, configurando lo que se conoce como “pastiche”; o superponiéndolos mediante la repetición y el palimpsesto, derivando así a la parodia (15-16). Esta práctica discursiva, con la que se ganó un buen número de acusaciones de plagio, le situó, como advierte Dougherty (31), en la tradición de los grandes escritores como Shakespeare, Cervantes, Joyce o Borges, quienes se caracterizan por el brillante aprovechamiento que realizan de materiales propios y ajenos. Que Valle-Inclán era bien consciente de lo que hacía y a quien seguía lo prueba su comentario sobre *Coriolano*. A esta tragedia poco conocida de Shakespeare, la define como modelo de drama histórico perfectamente ambientado, a través de la apropiación y ensamblaje de textos ajenos:

Shakespeare pone en boca de su *Coriolano* discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar esos textos, los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan.³

³ “El día de Don Ramón María del Valle-Inclán” *ABC*, Madrid (3-VIII-1930) en Dougherty (1983: 196). *Coriolano* era una de las obras menos conocidas de Shakespeare y su comentario demuestra un conocimiento específico de la obra, que normalmente sólo estaba disponible en los prólogos de la misma,

A pesar de lo complicado que resulta reconstruir cómo pudo ser su proceso de aprendizaje, si podemos precisar una serie de cuestiones. En primer lugar, la formación intelectual de un escritor del fin de siglo XIX era fundamentalmente autodidacta, se basaba en el libre aprendizaje durante los viajes, en el acceso a las bibliotecas públicas o privadas y, sobre todo, en las tertulias de los cafés. Como es sabido, Valle-Inclán inició su formación intelectual en el círculo de Jesús Muruáis, con su bien nutrida biblioteca,⁴ que contaba con importantes fondos de literatura francesa e inglesa; para completarla tanto en su viaje “iniciático” a México (1892-1893),⁵ como en las tertulias de los cafés madrileños, donde Valle-Inclán tuvo contacto con los escritores, intelectuales y artistas más importantes del momento. En segundo lugar, la confesada “fascinación” de Valle-Inclán por Shakespeare debe entenderse dentro del protagonismo que adquiere su teatro en la época. En la mayoría de países europeos se produjo a finales del XIX y comienzos del XX, un revivido interés por sus dramas. Con la intención de revitalizar el teatro, se pensó recuperar las grades tradiciones de teatro clásico, pero, sobre todo, se pusieron de primera actualidad los dramas del autor de *Hamlet*. La mayoría de los directores renovadores del teatro como Gordón Craig, Jacques Copeau o Max Reinhardt, entre otros, se acercaron a Shakespeare para desarrollar sus modernas

como así ocurre en el prólogo de la edición de la Biblioteca Clásica (1887) a cargo de su traductor Guillermo Macpherson.

⁴ J.M. Lavaud “Una biblioteca pontevedresa a fines del siglo XIX (De Jesús Muruáis hacia Valle-Inclán)” (1972) Tanto en esta biblioteca como en la del Ateneo de Madrid, Valle-Inclán tenía acceso a la gran mayoría de los dramas de Shakespeare, popularizados por la edición de la Biblioteca clásica, con la traducción de G. Macpherson.

⁵ García Velasco define su viaje a México como “decisivo en su toma de conciencia como escritor” en “Valle-Inclán en su camino de Damasco” en *Valle-Inclán (1898-1998) Escenarios* (69).

escenificaciones. El dramaturgo inglés, al igual que el teatro del Siglo de Oro español, por su fuerte carga simbólica, su apuesta por la ilusión escénica y sus numerosos juegos metateatrales, se adecuaba a la perfección a los fines del nuevo teatro reclamado por los renovadores. En España, es precisamente en este periodo cuando más se traducen, estudian y representan sus dramas, siendo una referencia fundamental para la nueva generación de escritores del cambio de siglo.⁶

En este sentido resulta especialmente importante su amistad con tres de las personalidades más importantes del teatro del momento, que mejor conocían el teatro de Shakespeare: Jacinto Benavente, Benito Pérez Galdós y Ramón Pérez de Ayala. Podrían citarse algunos más con los que Valle-Inclán tuvo algún tipo de relación, como Luís Araquistáin, Azorín, Rubén Darío, Antonio Machado, Gregorio Martínez Sierra, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Cipriano Rivas Cherif⁷ o Miguel de Unamuno pero son los tres anteriores, los que mejor aúnan una relación de amistad con el escritor gallego con una serie de afinidades y posibles enseñanzas sobre el teatro de Shakespeare. Benavente y

Galdós son, sin duda, los dos dramaturgos renovadores más importantes del fin de siglo español, a la vez que una referencia fundamental para el teatro de Valle-Inclán. Ambos fueron también los dos autores que más se relacionaron e interesaron por el teatro de Shakespeare. Pero mientras al primero le atraían sobre todo sus comedias y farsas, por su ingenio, ambigüedad y fantasía; al segundo le interesaban más sus tragicomedias y sus dramas históricos. Pérez de Ayala, por su parte, fue uno de los críticos teatrales españoles más respetados de comienzos del siglo XX, y posiblemente quien mejor reflexionó sobre el teatro de Shakespeare en dicho periodo.

La relación de Valle-Inclán con el teatro de Shakespeare se remonta, cuanto menos, a su participación como director o director artístico de *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*)⁸ para el *Teatro Artístico* (1899) que dirigían Benavente, Martínez Sierra y el propio Valle. La elección de esta obra por parte del incipiente grupo modernista respondía principalmente a dos cuestiones: la atracción que sentía Benavente por las comedias de Shakespeare⁹ y la admiración y el entusiasmo que despertaba su teatro entre la corriente simbolista, capitaneada por Mauricio Maeterlinck, quien reconocía haber escrito sus primeras obras “al estilo de Shakespeare para marionetas” y reivindicaba al dramaturgo inglés como modelo para su teatro de misterio y sugestión. Pudo ser, por tanto, Benavente, con quien compartía por esos años tertulia y

⁶ Desde la traducción de *Hamlet* realizada por Leandro Fernández de Moratín en 1798, hasta la publicación de las obras completas de Shakespeare en la traducción de Luís Astrana Marín en 1930, transcurren más de cien años en los que progresa la recepción del dramaturgo inglés en España, desde los tímidos y recelosos acercamientos de comienzos del XIX hasta su canonización definitiva en el fin de siglo. Para estudiar la recepción de Shakespeare en España sigue siendo imprescindible el valioso trabajo del estudioso catalán Alfonso Par: *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare* (1930), sus dos volúmenes de *Shakespeare en la literatura española* (1935), y *Representaciones shakespearianas en España* (1935), aparte de sus varias traducciones y otros estudios.

⁷ Rivas Cherif tenía una muy buena formación teatral y conocía a fondo el teatro de Shakespeare, pero su relación con Valle-Inclán es muy posterior, sobre todo se estrecha en la década de los veinte en la que comparten iniciativas teatrales como “El Mirló blanco” y “El cántaro roto”. Aznar Soler (1992) y Aguilera Sastre (1997) han estudiado su relación y sus proyectos dramáticos.

⁸ Los datos que se tienen de esta representación en un modesto teatro de Carabanchel son escasos y contradictorios. Si para Ricardo Baroja (1969) Valle-Inclán había dirigido la representación (175-181), en una reseña del diario *La Época*, recogida por Jean-Marie Lavaud (1992) se afirma que Valle-Inclán ejerció simplemente como peluquero y atrezzo.

⁹ Fue, sin duda, uno de los autores del momento que más hizo por difundir su teatro, lo adaptó, lo tradujo, le dedicó varios ensayos y en sus obras llegó a recrear personajes, situaciones e incluso versos de Shakespeare.

diversos proyectos dramáticos, el primero en contagiarle su entusiasmo por su teatro y especialmente por sus comedias y farsas. Del buen conocimiento que tenía Valle de sus comedias da muestra una nota que le envía a su amigo Azorín en 1913, en la que le recomienda releer encarecidamente *Medida por medida* (*Measure for Measure*).¹⁰ Es esta una de las comedias menos conocidas y más problemáticas de Shakespeare. Casualmente, en ella el dramaturgo inglés presenta un complejo juego de paradojas en una perfecta armonía de contrarios, muy del gusto del escritor gallego, como resulta del enfrentamiento entre el bien y el mal, la realidad y la apariencia, el castigo y el perdón, la castidad y la lujuria, entre otras.

Si Benavente pudo contagiarle su afición a sus comedias, Galdós muy probablemente le marco el camino hacia sus tragicomedias y especialmente a sus dramas históricos. El novelista y dramaturgo canario nunca ocultó su admiración por Shakespeare. En sus dramas encontró una importante fuente de inspiración para desarrollar su fórmula teatral híbrida de novela y drama. Sobre todo, por la estructura abierta de sus dramas, en los que la acción dramática se fragmenta en escenas o cuadros, como si fueran capítulos; también por la profundidad con la que desarrolla sus grandes caracteres, tan complejos y tan ricos; por las acciones secundarias o por sus reconstrucciones históricas, en las que Shakespeare muestra toda su maestría para dar vida en la ficción a acontecimientos históricos. Valle-Inclán continuó esta fórmula inspirada en Shakespeare, en muchos de sus dramas, a medio camino entre la novela y el drama, especialmente en sus *Comedias bárbaras*. Según afirma Juan Antonio Hormigón (1972) Valle-Inclán se apropia fundamentalmente de dos mecanismos de narración teatral esenciales en los dramas históricos

de Shakespeare: “la progresión discontinua de la acción histórica, fragmentada en escenas y la síntesis temporal”.¹¹ Estos dos mecanismos resultan fundamentales en el perfecto ensamblaje entre historia y ficción que realizan Galdós y Valle-Inclán tanto en sus novelas como en sus dramas.

Es precisamente a partir de sus *Comedias bárbaras*, cuando Valle-Inclán parece haber asimilado las enseñanzas shakesperianas y comienza a recrear importantes aspectos de su teatro. Desde las primeras reseñas de *Águila de blasón* y *Romance de lobos* no han dejado de señalarse “fuertes resonancias” especialmente entre esta última y *King Lear*, tanto en temas y personajes como en elementos estructurales y estéticos. Entre los primeros la pérdida de poder, la locura del héroe, el violento enfrentamiento entre el padre y sus hijos o la identificación de Don Juan Manuel como un “Rey Lear de la aldea”, en palabras de uno de los reseñadores de *Romance de lobos*.¹² Entre los segundos, sobre todo, una fórmula dramática basada en la tragicomedia y caracterizada por su libertad, violencia y fuerza dramática, por su espectacularidad, su acción fragmentada en escenas, y por ser un teatro basado en las mutaciones, en los cambios constantes de escenarios.

Un buen ejemplo de apropiación y recreación de elementos dramáticos de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán, lo tenemos en que muchas de las escenas de su teatro forman una

¹¹ La fragmentación impide que el protagonista se apropie de los hechos, con la intención de mostrar que hay una realidad superior al empeño individual de los personajes, ya que en sus dramas históricos la realidad de la Historia colectiva acaba sometiendo la voluntad individual del héroe protagonista (64). La síntesis permite condensar extensos periodos históricos en unas pocas horas, permitiendo la observación de toda una época a través de unos hechos, de la confrontación de fuerzas o del funcionamiento de la maquinaria del poder (64) *Valle-Inclán: la política, la cultura* (1972).

¹² Bernardo de Candamo “Los libros. *Romance de lobos*” *El Mundo* (10-II-1908).

¹⁰ Recopilada por Hormigón (2006:133).

unidad de significado, en la que se plantea una situación dramática que surge condicionada por un escenario determinado. Así por ejemplo la naturaleza en las *Comedias bárbaras* moldea tanto las situaciones, como a los personajes, actuando claramente como una proyección de los caracteres. El ejemplo más evidente está en la tormenta que sacude a los personajes y las acciones de *Romance de lobos* y *King Lear*. La tormenta es protagonista de la acción de la obra y se convierte en una proyección de la angustia de sus protagonistas. Son muchas las analogías que pueden hacerse entre *King Lear* y *Romance de lobos*, pero las escenas más shakespearinas generalmente son las que recrean situaciones fuertemente condicionadas por el espacio. Es el caso por ejemplo de la Jornada III, Escena IV de *Romance de lobos*: Don Juan Manuel en su momento de máxima desolación, despojado como Lear de su poder, se ve reducido a compartir un mísero refugio con el “loco” Fusó Negro, que actúa como su “Poor Tom”:¹³

EL CABALLERO: ¿Tienes hambre, hermano Fusó Negro?

FUSO NEGRO: Los vinculeros y los abades siéntanse a una mesa con siete manteles, y llenan la andorga de pan trigo y chicharrones. Luego a dormir y que amanezca. ¡Jureles asados!... ¡Sartenes sin rabos!... ¡Una vieja con los ojos encarnados!... ¡El loco siempre tiene hambre!

EL CABALLERO: ¡La furia de tus dientes me desvela!

FUSO NEGRO: ¡Es duro como un hueso este rebojo!

EL CABALLERO: ¡Yo hace dos días que no como y todo el hambre dormida se despierta oyéndote roer!

FUSO NEGRO: ¡Parezco un can!

EL CABALLERO: ¿Es el mar o son tus dientes en el mendrugo?

FUSO NEGRO: ¡Cómo broa el mar!

EL CABALLERO: ¡No sé si el mar, si tus dientes hacen ese gran ruido que no me deja descansar y se agranda dentro de mí!

FUSO NEGRO: ¡Es la voz de la cueva!
(511)

Las diferencias entre la escena de *King Lear* y de *Romance de lobos* son notables, pero el tono y concepto escénico es el mismo. En su lucha por renovar la escena y aún a riesgo de verse marginado por los grandes teatros comerciales de la época, como así ocurrió, Valle-Inclán se mantuvo inflexible. Acudiendo en todo momento a la autoridad de su maestro, juzgaba absurdo reducir la acción dramática y encerrarla en tres lugares: “gabinete elegantemente amueblado, patio andaluz o salón de fiestas”. Consideraba que este error empobrecía excesivamente el teatro convirtiéndolo en un espectáculo “cansino y desvaído.” Y estimaba que tanto Shakespeare, como el teatro de los siglos de oro español, eran la mejor autoridad para violar las convenciones teatrales que prescribían un sólo tono, un único registro, y el respeto a las tres unidades. Debido a la importancia primordial que otorgaba a la escena calificaba de un error pensar que “la situación crea el escenario”. Defendía con rotundidad que “eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación.” Precisamente una de las escenas que más parecen interesarle es la famosa escena del entierro de Ofelia en *Hamlet*. Su comentario es un buen ejemplo de su teoría de un teatro de tono y múltiples escenarios, pues la famosa escena está construida a través del escenario y el mejor aprovechamiento del tono dramático:

Shakespeare empezó a escribir *Hamlet*, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. ‘A esta mujer hay que enterrarla’, se dijo, sin duda. ‘¿Dónde la enterrare-

¹³ Para Lyon (1983) esta escena es además un ejemplo perfecto de cómo la angustia del protagonista se expresa en términos del escenario físico: “El roar del mar y el rechinar de los dientes en el pan duro” (42).

mos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea. Allí llevó Shakespeare la acción de uno de los cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: “aquí tiene que salir un sepulturero”. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo natural es que encuentren un hueso hagamos que éste sea el más noble: el cráneo. Y de ahí surgió la admirable situación de Hamlet.¹⁴

Si analizamos el grueso de su producción teatral, podemos ver que Valle-Inclán encamina su propuesta dramática, al igual que Shakespeare, sobre dos direcciones principales: la comedia y la tragedia, elaborando la mayoría de sus dramas sobre la fórmula de la tragicomedia, de la que el dramaturgo inglés es un modelo fundamental. Su amigo y admirador Rivas Cherif (1913) en una de sus primeras reseñas percibió en seguida estas dos tendencias en su teatro, a las que define como “la heroica y la graciosa”. Aclaraba también que en la obra de Valle-Inclán estas dos tendencias no suelen aparecer diferenciadas, incluso muchas veces se confunden, pero siempre predomina una sobre la otra.¹⁵

Sobre la primera dirección, cómica o graciosa, formula un teatro poético, que inicia con obras como *Cuento de abril* (1910) y *La Marquesa Rosalinda* (1912), con las que se abre a la lírica y al mundo de la farsa. En la gran variedad de comedias de Shakespeare, Valle-Inclán bien pudo encontrar una copiosa fuente de recursos escénicos y temáticos. Tal es el caso de *Love's Labour's Lost*, que puede ser

uno de los referentes de *Cuento de abril* (1910). Ambas comedias plantean un enfrentamiento amoroso entre dos tradiciones culturales opuestas. Mientras Shakespeare presenta la oposición entre la austera y masculina corte del rey de Navarra y la femenina y sensual de la princesa de Francia; Valle-Inclán recrea el enfrentamiento entre la corte de Provenza y la de Castilla, la primera gentil, lírica y femenina y la segunda ruda, agresiva y masculina.

También la versificación de utiliza Shakespeare en sus dramas por su libertad, variedad y coherencia, de modo que hasta el tipo de verso se acomoda a las acciones de los personajes,¹⁶ resulta ser un buen modelo para el teatro poético de Valle-Inclán, en clara oposición a la sonoridad “ripiosa” y “hueca” de Marquina y Villaespesa. Fue Pérez de Ayala quien no sólo elogiaba su *Cuento de abril* como “un pequeño canon del teatro poético”, sino que insistía en señalar a Shakespeare como modelo de lo que debía ser el teatro poético, pues a su juicio de todos los autores dramáticos es quien “mejor comprendió la finalidad del verso y de la prosa”, al mezclar “abigarradamente, y siempre como mejor conviene, la prosa, el verso blanco, el verso dramático y el poema lírico.”¹⁷

Sobre la segunda dirección, “la heroica o trágica”, construye una serie de tragicomedias de inspiración shakesperiana que a partir de *Águila de blasón* (1906) configuran su “teatro bárbaro”, ciclo dramático que inicia *Águila de blasón* se extiende más allá de la propia cronología, ya de por sí extensa, de trilogía de las *Comedias* (1906, 1908 y 1923), pues se comple-

¹⁶ Valle-Inclán insistía en haber variado en todo momento la medida de los versos de *La Marquesa Rosalinda* en función del contenido: “es un obra de rancio sabor, en la que la índole del verso determina el movimiento de la misma. Lo dramático se mezcla con lo melancólico y con lo grotesco. Las medidas jocosas tienen una medida. Las partes fuertes tienen un verso muy distinto.” En Dougherty (1983:47).

¹⁷ “Teatro en verso y teatro poético” (1924).

¹⁴ “Don Ramón habla de teatro a sus contertulios” La Luz (23-XI-1933) en Dougherty (1983: 263)

¹⁵ Rivas Cherif “Teatro. Valle-Inclán” *Revista de libros* (agosto 1913) en Aguilera Sastre (1997: 88).

ta con *El embrujado* (1913) *Divinas palabras* (1920) y concluye con *El Retablo de la avaricia, lujuria y muerte* (1927).¹⁸ Estos dramas se caracterizan en líneas generales: por su fuerte dramatismo, su espectacularidad y por sus fuertes contrastes entre lo trágico y lo grotesco. Así fue en seguida percibido por sus primeros reseñadores, como el crítico Bernardo G. de Candamo quien en su reseña de *Romance de lobos*,¹⁹ afirmaba que Valle-Inclán había estudiado en Shakespeare las tres grandes exaltaciones de “lo cómico, lo trágico y lo lírico”, con las que el dramaturgo inglés creó su “formidable arte eterno, de poesía salvaje, con todas las delicadezas y todas las bárbaras tempestades”. Unos años más tarde en 1912 el propio Valle-Inclán confesaba lo siguiente:

Yo no sigo el movimiento teatral, porque estoy obsesionado con Shakespeare. Creo que el teatro debe ser lo que el autor de *Hamlet* demuestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de *Hamlet* y *El Rey Lear*, la exaltación grotesca de *Falstaff* y la exaltación lírica de casi todas sus obras; es decir la exaltación de la propia personalidad.²⁰

Esta armonía o combinación de contrarios resulta esencial en la mayoría de los dramas de Valle-Inclán, ya sean estos, farsas, tragicomedias o esperpentos. Así lo entendía Rivas

¹⁸ Dougherty en su ensayo “El texto bárbaro de Valle-Inclán” (1996/2003) considera el proyecto de las *Comedias bárbaras* como un “corpus abierto”, y aunque no incluye explícitamente al *Retablo* en el mismo, sí considera que tanto *El embrujado como Divinas palabras* completan lo que él denomina el “texto bárbaro” de Valle-Inclán. Por mi parte creo que la violencia y los elementos siniestros del *Retablo* lo califican para formar parte de su teatro “bárbaro” como intento demostrar en mi artículo “El teatro siniestro de Valle-Inclán” (2003).

¹⁹ “Los libros. “Romance de lobos”” *El Mundo* (10-II-1908).

²⁰ Declaración que efectuó durante los ensayos de *La marquesa Rosalinda* “En vísperas de un estreno.” *Heraldo de Madrid* (4-III-1912) en *Entrevistas, conferencias y cartas* (1994: 96). Un año más tarde en otra entrevista con el periodista uruguayo Vicente Salaverri en 1913 insistiría sobre esta obra señalando que era el primer literato castellano que armonizaba lo lírico y lo grotesco en una obra de arte” en Dougherty (1983:47).

Cherif cuando afirmaba en 1922 que en obras como las *Comedias bárbaras*, *Voces de gesta*, o *La guerra carlista*, eran “el intento, plenamente logrado en *Romance de lobos*, de resolver, a la manera de Shakespeare, en el juego exterior de luces y sombras, una armonía de contrarios —leyenda, poesía, irrealidad—”.²¹

Lógicamente su relación con el teatro de Shakespeare varía y evoluciona según cambia y progresa su trayectoria dramática. Así su presencia en sus *Comedias bárbaras*, no es la misma que en sus esperpentos, en los que precisamente, reemplaza la visión trágica del destino humano, por una visión tragicómica deformada de la vida, desplazando el tono épico de las primeras por el tono grotesco de los esperpentos. A pesar de ello, Shakespeare sigue siendo un referente fundamental en estas obras, en las que no sólo mantiene muchos de sus recursos escénicos, sino que recurre a su teatro para explicar su novedoso proyecto dramático. Es precisamente su amigo Pérez de Ayala quien parece alentarle en una de sus teorías más importantes, como es la impersonalidad en el arte. Este respetado novelista y crítico teatral para enjuiciar el teatro de su tiempo, utilizaba como medida el teatro de Shakespeare, del que toma los elementos esenciales que una obra dramática a su juicio debía tener: “realidad, caracteres, acción y pasión.” Pero, sobre todo, admiraba su absoluta liberalidad: la idea de una acción movida a través del diálogo, respetando el punto de vista de cada personaje, y exponiendo las emociones y pasiones que convocan las acciones de la tragedia con total “impersonalidad.” Pérez de Ayala explicó esta teoría en muchos de sus artículos, pero la ejemplarizó en el conocido episodio “Verónica y Desdémona” de su novela *Troteras y danzaderas* (1913). Para ello utilizó a una prostituta que

²¹ “Libros y revistas. Don Ramón del Valle-Inclán.” *La Pluma* 25 (junio 1922) en Aguilera Sastre (1997:102).

se emociona e identifica con todos los personajes de *Otelo*, reivindicando el perspectivismo y la liberalidad de su autor. Valle-Inclán coincidía plenamente con su amigo, y afirmaba al explicar por que escribía de forma dialogada, que lo hacía porque “amaba” la impasibilidad en el arte. Señalaba que siempre quería que fuesen sus personajes los que se presentasen a si mismos:

Como dramático prefiero a Shakespeare, y sobre todo lo prefiero, más que como dramático, por su manera de explicar la vida. En sus obras, la misma acción ahorra el retrato psicológico de los personajes; estos se definen, conforme avanza el drama, por sus actos y por sus palabras...²²

A partir de la idea de la impersonalidad, Valle-Inclán desarrolla su conocida teoría de los tres modos de ver el mundo artísticamente “de rodillas, de pie o en el aire.”²³ Advierte que en la primera manera los personajes aparecen superiores al narrador, son los héroes de Homero y de toda la literatura legendaria o mítica. En la segunda manera los personajes están a la misma altura que su creador, parecen de su misma naturaleza:

Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo, son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.²⁴

²² “Notas estéticas”, *La novela de Hoy*, núm. 225 (3-IX-1926) Dougherty (1983:162).

²³ Esta teoría aparece ya en su conferencia en el Ateneo de Burgos y publicada por Eduardo M. Montes en *El Castellano*, Burgos (23-X-1925) en *Entrevistas, conferencias, cartas* (1994:287) también en una entrevista con E. Estévez Ortega “Los escritores ante sus obras” en *Nuevo Mundo* (18-XI-1927) *Entrevistas, conferencias y cartas* (1994:360); y finalmente la explicación más completa en la entrevista con G. Martínez Sierra en *ABC* (7-VII-1928).

²⁴ “Estética del esperpento”: *ABC* (7-XII-1928), en

En la tercera manera el autor se sitúa en un plano superior y contempla a sus personajes con la superioridad y la distancia de un demiurgo. Si la segunda manera es la que utiliza preferentemente Valle-Inclán en su teatro “bárbaro”, la tercera es la que adopta para conseguir el tono más grotesco de sus esperpentos. Hay, no obstante, una profunda relación entre las dos últimas maneras pues esta última manera es una reelaboración de la segunda. Ambas desarrollan el potencial estético de la tragicomedia, desde el equilibrio en el modelo de Shakespeare, en el que el grotesco se presenta armónicamente, hasta su fragmentación y desequilibrio en el esperpento, donde, sobre todo, el grotesco “burlesco” es dominante. También resulta significativo en esta teoría el afán de Valle-Inclán por encasillar a Shakespeare en la segunda manera, pues en principio parece contradecir su teoría de la impasibilidad. Si en 1920, poco después de iniciada la publicación de la primera edición de *Luces de bobemia*, Valle-Inclán admiraba el “desapasionamiento” de Shakespeare ante sus caracteres, meses más tarde en el Prólogo de *Los cuernos de Don Friolera* (1921) parece contradecirse al contrastar la posición del demiurgo con la del Shakespeare:

El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: se desdobra en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica. (997)

La explicación a esta posible contradicción la encontramos en la propia complejidad del esperpento, tanto en su formulación como en su realización. Pues para Valle-Inclán ya no era suficiente el “desapasionamiento”

del autor o la ausencia de juicio moral, sino que con el esperpento plantea una vuelta de tuerca más, al perseguir un distanciamiento “absoluto” entre el creador y sus criaturas. Así el autor ya no se considera del mismo “barro humano” que sus personajes, sino que como artista distanciado, busca ser como un “titiritero” o un “demiurgo”. Claro que la teoría del demiurgo es sobre todo una meta, un compromiso artístico, que como precisan Cardona y Zahareas (1987) está lleno de obstáculos y limitaciones, especialmente en la relación entre el creador y su criatura (40-41). Y lo cierto es que el distanciamiento en algunos de sus esperpentos, ni es tan absoluto ni se mantiene con la misma disciplina que se exigía en su formulación. El ejemplo más claro lo tenemos en Max Estrella en *Luces de Bohemia*, a quien podemos ver tanto como héroe tragicómico como grotesco, moviéndose entre la agonía y la mueca ridícula.

A pesar de esta posible contradicción es bien significativo el protagonismo de Shakespeare en la formulación de esta teoría: primero al señalar el compromiso afectivo que establece con sus personajes, como límite o medida del distanciamiento artístico perseguido en sus esperpentos; y segundo al recurrir a uno de sus personajes como ejemplo del demiurgo. Aunque Iago resulta para Valle-Inclán un modelo “fallido”, ya que su control sobre los otros personajes no es desinteresado sino que lo mueve su ansia de venganza, no es él único caso de personaje “controlador” en el teatro de Shakespeare. El ejemplo de Iago le resulta muy útil para situar a Shakespeare en la segunda manera de su teoría, pero con otros personajes como Prospero²⁵ o el Duque de *Measure for Measure*, cuyas intenciones no son nada claras, no lo Dougherty (1983:174-175).

²⁵ H. Felperin en su ensayo “Undream’d Shores: *The Tempest*” (1972) estudia las posibles analogías de Prospero como Dios

tendría tan sencillo. Ambos caracteres se muestran superiores a los demás personajes manipulándoles como auténticos titiriteros.

Otra posibilidad También es entender esta contradicción de Valle-Inclán como una forma de salir del peso de la “influencia” de su maestro, pues tal como explica Harold Bloom en la teoría de su ensayo *The Anxiety of Influence* (1973), el escritor joven debe “miseread” al escritor “fuerte”, “corregirlo” y “tergiversarlo” creativamente, para poder superar la “ansiedad” de su influencia y llegar a ser también un escritor “fuerte” (30). De esta forma se puede ver la teoría del demiurgo como el resultado de su confrontación con su maestro, como su “genial” corrección y puesta al día del modelo de tragicomedia de Shakespeare.

Las consecuencias que podemos sacar al analizar el magisterio de Shakespeare sobre Valle-Inclán, creo que son lo suficientemente importantes como para aclarar ciertas cuestiones sobre su teatro, que hasta hora resultaban confusas o contradictorias. En primer lugar el seguimiento que hace Valle-Inclán del teatro de Shakespeare aporta unidad y coherencia a su proyecto dramático, especialmente a su teatro “bárbaro”, que como hemos visto no se limita a las *Comedias bárbaras* sino que se extiende a *Voces de gesta*, *Divinas palabras* y al *Retablo de la avaricia lujuria y muerte*, lo cual supone más de la mitad de su producción dramática; también le inspira la fórmula dramática que Valle-Inclán aplica en la gran mayoría de sus obras, basada principalmente: en la importancia del tono dramático, la sucesión de numerosos escenarios, la explotación dramática de los elementos plásticos (forma, luz y color) y el aprovechamiento máximo de los contrastes, ya sea en los temas con pasiones enfrentadas o formalmente con la mezcla de lo sublime y grotesco. Y sobre todo, Valle-Inclán encuentra en la variada y flexible tragicomedia de Shakespeare el molde dramático perfecto para su proyecto dramático.

Sigue para ello las tres armonías que encontraba en su maestro: “lo lírico, lo trágico y lo cómico”. Primero de forma equilibrada y armónica en sus tragicomedias y farsas y posteriormente de forma desproporcionada como tragicomedias “descompensadas” en sus esperpentos.

Es, por tanto, gracias a las obras y las propuestas dramáticas de Shakespeare, como se puede llegar a comprender mejor el teatro de Valle-Inclán. Leer y estudiar su proyecto dramático a luz del dramaturgo inglés, nos abre múltiples posibilidades para interpretar y entender mejor sus obras: su obsesión por ciertos temas, como la capacidad de los seres humanos para hacer el mal y destruirse unos a otros, mostrando siempre la conducta de los

hombres tal cual, sin censuras ni comentarios; junto a la atracción de personajes malignos como Séptimo Miau, Fuso Negro o Don Juan Manuel, entre otros, o la representación de conflictos morales ligados al mal, como las series de oposiciones sobre el amor y la avaricia o la santidad y la lujuria. Como buen lector de Shakespeare, Valle-Inclán reproduce en muchos de sus dramas muchos de los problemas morales o filosóficos tratados por el dramaturgo inglés. Sin duda, es el autor de *Hamlet* quien le nutre de los recursos dramáticos que necesitaba para hacer despegar su teatro, hasta convertirlo en la propuesta más radical y a la vez quizás la más universal del teatro español. Por lo tanto, la revolución teatral llevada a cabo por Valle-Inclán está íntimamente ligada al teatro de William Shakespeare.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, Juan. *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianas (Ventolera, 3), 1997.
- Aznar Soler, Manuel. *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Barcelona: Cop d'Idees: Taller d'Investigacions Valleinclanianas, 1992.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Candamo, Bernardo G. “Romance de lobos” *El Mundo* (10-II-1908), p.2.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas: Visión del esperpento. Teoría y práctica en los Esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Castalia, 1987.
- Dougherty Dru: Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias. Madrid: Fundamentos, 1982.
- “¿“Comedias bárbaras” o “texto bárbaro”?” en *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- “Valle-Inclán en el discurso” en *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Felperin, Howard. “Undream’d Shores: The Tempest” (1972) en Bloom, Harold (ed.). *William Shakespeare: Comedies & Romances*. 1986, pp199-209.
- García Velasco, José. “Valle-Inclán en su camino de Damasco” en *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios* (2000).
- Hormigón, Juan Antonio: La Política, Ramón del Valle-Inclán: La Política, La Cultura, El Realismo y El Pueblo. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Espistolario, Vol III*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006.
- Lavaud, Jean-Marie. “Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (de Jesús Murbais hacia Ramón del Valle-Inclán)”. *Museo de Pontevedra XXIX* (1975).
- Lyon, John. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Par, Alfonso. *Shakespeare en la Literatura española*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1935.
- Pérez de Ayala, Ramón: “Cuento de Abril (escenas rimadas de una manera extravagante por don Ramón del Valle-Inclán): El maná de los israelitas”. *Europa* n.6 (27-III-1910).
- *Troteras y danzaderas*. Andrés Amorós (ed.). Madrid: Castalia, 1973.
- *Obras Completas, V (Ensayos 1)*. Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos. Javier Serrano Alonso (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- Rivas Cherif, Cipriano. “Libros y revistas. Don Ramón del Valle-Inclán.- Farsa y licencia de la Reina Castiza”. *La Pluma* 25 (junio 1922), pp.371-373 en Aguilera Sastre (1997).
- “Novela. Apuntes de una lección de Estética”. *Revista de libros* 3 (agosto 1913), pp.14-15 en Aguilera Sastre *Cipriano Rivas Cherif* (1997).
- Santos Zas, Margarita, L. Iglesias Feijoo, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer (eds). *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Actas del Seminario Internacional (Santiago, noviembre-diciembre, 1998)*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade, 2000.
- Trouilhet Manso, Juan: “El teatro de lo siniestro de Valle-Inclán”. www.Elpasajero.com (Estio 2003).
- “Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento”. www.Elpasajero.com (Estio 2004).
- Valle-Inclán, Joaquín y Javier (ed). *Entrevistas, conferencias y cartas, Ramón María del Valle-Inclán*. Valencia: Pretextos 1994.
- Valle-Inclán, Ramón María. *Obra Completa*. 2 Vol., Madrid : Espasa-Calpe, 2001.



Casa - Museo
Ramón del Valle-Inclán

Rúa Luces de Bohemia
Vilanova de Arousa

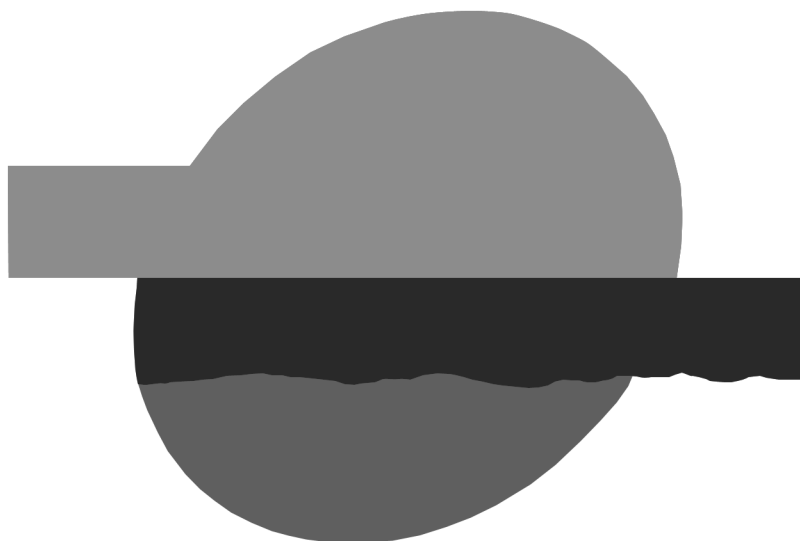


CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

 **FUNDACION CAIXA GALICIA**

 **CAIXA
GALICIA**

REPSOL
YPF





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P. V. P

5 €