





Congreso Nacional La Galicia de Valle-Inclán A Pobra do Caramiñal 2004

Nº 16







Revista cultural da "Asociación Amigos de Valle-Inclán"

Congreso Nacional: La Galicia de Valle-Inclán A Pobra do Caramiñal 2004

Amigos

Vilanova de Arousa

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 verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respeto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

#### **SUMARIO:**

Antonio González Millán  Pórtico: la Galicia de Valle-Inclán
Margarita Santos Zas Valle-Inclán, "Un gallego extraordinario"páx. 7
Javier Serrano Alonso Galicia en una visión poliédrica de don Ramón. Las manifesta ciones de Valle-Inclán sobre asuntos gallegos
José Manuel López Vázquez Valle-Inclán y el arte gallegopáx. 42
Francisco Singul Espacio monumental y paisajes literarios. Paradigmas de la casa hidalga gallega en los textos de Valle-Inclán páx. 75
Suso de Toro A relación entre escritor individualista e o mundo do que saepáx. 93
Manuel Guede Oliva Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego
Sandra Domínguez Carreiro  Josefina Blanco, una mujer desconocida
Xaquín del Valle-Inclán Alsina El arte de la imprenta y las variantes de texto páx. 129
Rodolfo Cardona Valle-Inclán en Nueva York: 1921páx. 143
Rosario Mascato Rey Tiempo y modernidad: Bergson, Valle-Inclán y García Martí páx. 149
José Payá Bernabé Reflexiones en torno a Blasco Ibañez, Azorín y Valle-Inclán
Andrés Peláez Martín Escenografía en Valle-Inclán en los teatros nacionalespáx. 168
Juan Aguilera Sastre Rivas Cherif, amigo, crítico e intérprete de
Valle-Inclánpáx. 182



MINISTERIO DE CULTURA

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.



#### EL ARTE DE LA IMPRENTA Y LAS VARIAN-TES DE TEXTO

Xaquín del Valle-Inclán Alsina

os cambios y variantes de texto en la obra de Valle-Inclán, como en la de cualquier otro, obedecen a un sin fin de motivos. Es de ene que los autores, ayer y hoy, retocan sus creaciones no solamente por cuestiones estilísticas, sino porque se escribe para publicaciones periódicas y el material es demasiado amplio, o insuficiente, para el espacio destinado al artículo, porque hay que hacer sitio a las ilustraciones, porque la editorial desea en su colección más o menos páginas por volumen, porque hay censura, porque el concurso de turno exige tantas o cuántas páginas por original,... Pensar que los escritores del siglo pasado estuvieron por encima de estas trivialidades conduce a la errónea conclusión de que todo lo salido de las prensas respondía a la voluntad creadora.

Había empresas que imponían restricciones al texto, como recuerda Manuel Aguilar (I, pág. 92) en la editorial Sempere: "Blasco [Vicente Blasco Ibáñez] escribía inmerso en el tráfago del taller, corregía galeradas, amoldaba los originales —los propios y los ajenos— a la medida del número de páginas". Y de su trabajo como traductor para esta misma casa (I, pág. 432) anota la exigencia de que "la traducción no rebasara las ciento cincuenta páginas habituales de la biblioteca valenciana. Quedaba al arbitrio del traductor sintetizar o mutilar el texto original". Ruiz-Castillo (pág. 187) relata que su padre, editor también, había sugerido a Gabriel Miró la supresión de varios capítulos de El obispo leproso, como así se hizo; Insúa (pág. 527) en sus memorias admite que al editar El canto errante de Rubén Darío en 1907: "el libro, ya compuesto, resultaba demasiado corto, y Luis Bello y yo, para que llegase a las doscientas páginas, recurrimos a unas "Dilucidaciones" que Rubén había publicado en Los lunes de El imparcial, insertándolas como prólogo"; Unamuno tuvo que engordar Amor y pedagogía en su primera edición, pues era demasiado corto para los proyectos de su editor,...

Valle-Inclán fue, con muy escasas excepciones, su propio editor, de modo que no padeció este tipo de presiones. Si bien no tuvo que sufrir exigencias ajenas, otras "minucias" que afectan a cualquier editor como la cantidad de papel necesaria, el formato, los tipos y las técnicas de impresión, influyeron en sus textos. Imaginemos que al pasar un original manuscrito, o aparecido en una publicación periódica, al formato de libro impreso en pliegos en octavo (dieciséis páginas), da como resultado un total de ciento sesenta y una páginas, es decir, diez pliegos de dieciséis páginas y una hoja suelta que habría que encolar al final. Cabe volver a diseñar el volumen, pero es caro y trabajoso. Más práctico resulta efectuar la tirada en diez cuadernillos en octavo, eliminando por ejemplo, hojas de respeto, o el Dramatis personae, o el colofón. De esta manera se evita desperdiciar papel, o sea, dinero. También es factible, siguiendo con la idea de acortar, fundir algún capítulo o escena, de modo que una plana antes blanca y la

nueva distribución, proporcionen el ahorro deseado. La solución contraria vendría dada con un aumento de texto, dejando hojas finales en blanco para que un librero coloque su catálogo, y con ello un ingreso que compense el gasto de once pliegos en vez de diez, pero la raíz del problema, se mire por donde se mire, es el gasto de papel. De ahí que en un mismo título y año, El resplandor de la hoguera (1909) presente dos ediciones con diferente número de páginas, con y sin colofón; que Águila de blasón luzca un Dramatis personae en la segunda edición pero no en la primera, o que en las Sonatas, siempre antes de 1913, varíe el número de capitulillos. Cuánto texto y qué cantidad de papel preocupaban, por ejemplo, a Rubén Darío que para El canto errante informa a su editor que el volumen "constará de 50 poesías entre las cuales las hay largas. Hay otras cortas. Así es que, depende de la disposición tipográfica que el volumen dé los 13 pliegos"; Insúa le comunicará más tarde que la poesía "Confesión" había sido retirada. Pérez de Ayala, para editar al nicaragüense en la Biblioteca Corona, le indica que "el original nos urge. ¿No podría Vd. anticiparnos desde luego un cálculo del número de versos, para los efectos del papel que hemos de encargar[...]" (Álvarez, págs. 134, 137, 144-145).

Y no menos importante era la actividad de los cajistas, que interpretaban palabras a su leal saber y entender, ponían y quitaban signos de puntuación para ajustar las líneas y además también pedían cambios en el texto para evitar defectos tipográficos. Morato en su muy famoso tratado (pág. 167) señala un problema frecuente en la imprenta, la línea corta de final de párrafo, y la manera de solucionarlo en aquellos casos "en que es completamente imposible evitar la línea corta; entonces debe llamarse la atención del autor para que, redactando de nuevo algún párrafo, pueda evitarse ese accidente". (Subrayado ajeno a la cita).

A todo esto debe añadirse la preocupación de Valle-Inclán por la belleza estética del libro, un tema en que nunca se insistirá bastante. A lo apuntado en otros lugares, añadamos la enciclopedia Espasa en la entrada dedicada a don Ramón (pág. 1.083): "[...] Es el primero, o por lo menos de los primeros escritores españoles que se han preocupado de la presentación tipográfica de sus libros. Tanto el papel como los caracteres, los ornamentos de las iniciales, todos los factores de la presentación, en suma, aparecen en sus publicaciones escogidos con el mayor gusto."

Aunque olvidado por completo, es preciso insistir en la faceta de un innovador del diseño editorial —no hay más que comparar su *Opera omnia* con ediciones coetáneas, particularmente de 1913 a 1922, o la exquisita rareza tipográfica de eliminar blancos de sangría y líneas cortas, en la última edición de *La lámpara maravillosa*— pues al no tomar en consideración los aspectos estéticos de la página impresa, tales como si se pretende que sea llena, si se compone en culo de vaso, si cierra o no con marmosetes y de qué tamaño, volvemos a caer otra vez en el tópico de que todas las variantes son afanes estilísticos del autor.

Cuando Valle-Inclán se vio en la tesitura de efectuar cambios de texto por cuestiones tipográficas, por ahorro de papel o estética de la plana, lo hizo.

A pesar de carecer de manuscritos, pruebas o capillas, es perfectamente posible rastrear las enormes huellas de la tipografía y la imprenta, y a partir de ahí no sólo es factible, sino imprescindible, explicar los cambios de texto, abandonado la costumbre escolástica de anotarlos sin más. Con este objetivo partimos de la base de establecer una tipología de las variantes, comenzando por definir lo que es achacable al autor, a las normas tipográficas, al proceso de impresión y a las consideraciones mercantiles propias de la activi-

dad editorial, con las limitaciones que los datos hasta hoy conocidos permiten.

Si consideramos el largo camino de un manuscrito hasta la imprenta, lo primero que nos encontramos es una copia de seguridad, por así llamarla. Antes de dar una obra, los autores realizaban un traslado, bien por su mano, bien por otra persona. Así Pompeyo Gener (Álvarez, pág. 191) informa a Rubén Darío: "la obra se la mandaré a usted copiada a mano en letra clarísima de un copista de teatros", A. Machado (A. Machado, Prosas dispersas, pág. 398) a Juan Ramón Jiménez: "tengo que copiar todo lo inédito"; Cernuda (Cernuda, Epistolario 1924-1963, pág. 25) a Juan Ramón Jiménez: "[...] sin conservar copia alguna, le remito el original". Felipe Sassone escribe: "Ahora mismo llega a mis manos el original de un autor nuevo. Es decir, la copia inédita de un original".

En carta a Rubén Darío (Álvarez, págs. 187-188) dice don Ramón: "Supongo que habrá recibido el segundo acto de *Voces de gesta* que le mandé hace días. No dejen de enviarme las pruebas para corregir deficiencia que no he podido subsanar en la copia", y no cabe duda de que la realizó su esposa, pues a Darío le informa: "[...] mi marido me encargó hiciese una copia de *Voces de gesta* y como no sabía la dirección de V. una vez copiada envié a Ramón la segunda jornada de la obra, para que se la remitiera a V".

Años más tarde, en 1925, vemos el mismo proceso con *La corte isabelina*, publicada por vez primera en *La Nación de Buenos Aires* (Bibliografía nº 642 bis), como indica Azaña a Rivas Cherif en *Retrato de un desconocido* (pág. 604): "Mi señora doña Josefina está dándose prisa a copiar la obra, que es La corte".

No podemos aducir otros datos probatorios de la existencia de esta práctica en el caso de Valle-Inclán, pero por puro sentido común así debió ser, pues difícilmente se arriesgaría a rehacer de nuevo el trabajo por extravío del único manuscrito. La tarea de trasladar los originales recayó en su esposa, Josefina Blanco, y una vez terminada la copia, se enviaría a la publicación periódica o a la imprenta.

El traslado del original sería obligado no sólo para la primera vez que un texto se daba al público sino en otras situaciones, como sus compromisos y obligaciones de autor teatral que precisa enviar una producción dramática a una actriz o al director de una compañía, traslados que tal vez se empleasen posteriormente para la publicación parcial o completa.

No conocemos ninguna de estas copias, pero todas las efectuadas por su esposa fueron manuscritas, lo que obliga a plantearse la posibilidad de una segunda transcripción. Un componedor trabaja mejor y más rápido con textos mecanografiados o impresos, y pensando particularmente en novelas de la extensión de *Viva mi dueño* o Baza de espadas es factible que la casa responsable de la impresión encargase una copia mecanográfica para facilitar la labor de composición.

El siguiente paso en el modus operandi de don Ramón, siempre hablando en general, es la aparición de la obra en publicaciones periódicas, completa o fragmentariamente, para pasar posteriormente al libro, norma que tiene sus excepciones, pues Farsa de la enamorada del rey sólo se edita en librería, y Baza de espadas únicamente se conoce por su publicación en el diario El sol, pero antes de proseguir debemos preguntarnos sobre la fiabilidad de las obras así aparecidas. Limitándonos a los folletines tenemos la supresión o modificación de texto para evitar expresiones malsonantes, situaciones eróticas o escabrosas, como ocurrió con Divinas palabras en el diario El sol, hecho ya denunciado por Rivas Cherif . Al analizar lo publicado de las Sonatas en El imparcial, se evidencia la supresión de escenas eróticas y las referencias al incesto.

Así Sonata de estío en el folletín (Bibliografía nº 132), entrega quinta, elimina la escena donde el marqués bebe agua de la fuente del Niño Jesús, presente en la primera edición (1903, pág. 97). En la entrega sexta, el diario suprime la ocurrencia del Marqués tras hablar con la Abadesa —"sentí la tentación de pedirle que me acogiese en su celda, pero sólo fué la tentación"—, presente en la primera edición (pág. 104); también se echa en falta: "Mis manos, distraídas y paternales, comenzaron a desflorar sus senos. Ella, suspirando, entornó los ojos, y celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios que ofrecimos al cielo como el triunfo de la vida" (1903, pág. 109). En la entrega séptima se suprimen las referencias al incesto de la Niña Chole, y donde en la primera edición (pág. 117) es "huir de mi padre", en el diario queda en "huir de ese hombre", lo que lleva consecuentemente en la entrega novena a retirar "por hija y por esposa" presente en la primera edición (1903 pág. 182).

La Sonata de invierno, aparecida en el diario madrileño como La corte de Estella (Bibliografía nº 165), retira en la quinta entrega la noche de amor de Bradomín y María Antonieta, sin embargo presente en la primera edición (1905, págs. 96-101). El diario El mundo, al publicar Romance de lobos (Bibliografía nº 199) tiene en la primera entrega el eufemístico: "sois hijos?...", que en la comedia bárbara (1908, I, i, pág. 13) es: "sois hijos de puta?", y congruentemente todas las apariciones de "puta" y "putañero" en el volumen, bien no existen en el folletín, bien se han sustituido por voces como "raposa" o "mujeriego".

Y las alusiones políticas también sufrían la tijera censora. En el folletín de *La corte isabelina* (Bibliografía nº 642 bis), entrega vigésimotercera, correspondiente al libro sexto de *La corte de los milagros*, los caballistas deciden atacar a la Guardia Civil fingiendo libertar al

preso para que, siguiendo las órdenes en casos semejantes, los propios guardias lo asesinen; así se indica: "La Pareja, si le echáis el alto, lo primero que hace es enfriar al preso. ¡Eso de toda la vida!".

Curiosamente, al publicar este fragmento de la obra en España —no hay duda de que es el mismo texto, erratas y deslices al margen— con el título de "Para que no cante" (El día gráfico, Barcelona, 9-V-1926, páginas extraordinarias) esta frase desaparece, y también una posterior al ataque de los caballistas, ya asesinado el preso: "Si venían a libertar al tuno, esa cuenta ya se la hemos liquidado"; sin embargo, reaparecen en ambas tiradas de *La corte de los milagros* (1927, págs. 241 y 244).

Parejo a la censura, tenemos la reducción de texto por problemas de espacio. Los diarios se ven obligados en no pocas ocasiones a realizar cortes en los folletines, pues su aceptación decae, son demasiado largos, hay exceso de original o precisan hacer lugar a artículos y noticias de, digamos, vibrante actualidad. Así el folletín de *La corte de Estella* está incompleto, quizás para evitar el final de la relación incestuosa del Marqués con su hija.

En *El resplandor de la hoguera* (Bibliografía nº 237) lo prueba la tercera entrega que elimina el capítulo sexto del libro saltando la numeración en el diario del V al VII; en la entrega décima otra vez comprobamos que trocea un original más amplio pues acaba el capítulo XVI, pero en la siguiente comienza el capítulo XX. *El embrujado*, sin duda una primera versión de la obra, también está mutilado, pues la segunda jornada comienza sin acotación, algo totalmente anómalo.

A la censura y la reducción de texto hay que añadir los errores de composición, como en el folletín de *Gerifaltes de antaño* (Bibliografía nº 243) donde los capítulos están en completo desorden lo que provoca una lectura confusa, pues entre otros detalles,

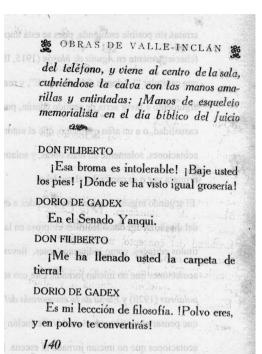
132 Cuadrante

si el folletín indica al final del capítulo IV que Santa Cruz abandona la población con su partida, en el VII Santa Cruz y sus soldados todavía no se han marchado. Y para más inri el mismo diario avisa en la décima entrega que "por haberse extraviado una galerada de imprenta repetimos hoy el folletín último con la consiguiente corrección".

Por otra parte, sabemos que los folletines no respetan el texto de la obra pues los volúmenes se imprimieron y vendieron durante la publicación. Por ejemplo, la última entrega del folletín de *Sonata de estío* es el veintiocho de septiembre de 1904, pero el volumen se reseña el tres de octubre en el *Heraldo de Madrid* y el nueve *El liberal* (Bibliografía nº 135-136).

El folletín de Romance de lobos remata el veintiséis de diciembre de 1907, apareciendo la obra con colofón del veinticinco de enero de 1908, pero se reseña en Bibliografía española nueve días antes. El folletín de Los cruzados de la Causa finaliza el veintinueve de diciembre de 1908, pero tenemos reseñas de la edición desde el mes anterior. Idéntico caso es El resplandor de la hoguera; termina el folletín el siete de mayo de 1909 y la primera mención que hemos encontrado es del cinco de mayo. El folletín de Gerifaltes de antaño termina el veintisiete de noviembre de 1909, pero la reseña de Gómez de Baquero en El Imparcial cinco días antes ("Revista literaria", El imparcial, Madrid, 22-XI-1909): "Gerifaltes de antaño, que acaba de salir de las prensas ahora".

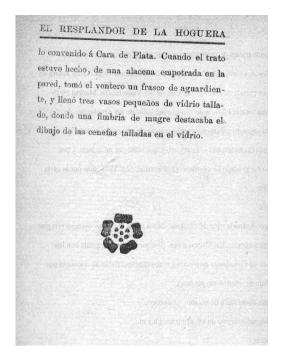
A los problemas indicados —censura, reducción de texto y defectos de composición— debemos añadir un fenómeno que provoca en ocasiones la aparición de falsas variantes: la mala impresión. Pondremos solamente un ejemplo de *Luces de bohemia* (1924, pág. 140; Ilustr. nº 1) Puede verse que hay un fraile, o sea, una parte de la página que ha quedado en blanco por defecto de impresión, y así si en unos ejemplares reza: "en el día bí-



Ilustr. nº 1. Luces de Bohemia

blico del Juicio" en otros es "en el día bíblico del Juicio Final", siendo ambas formas correctas. Esto indica la imperiosa necesidad de cotejar un número alto de ejemplares antes de decidir si una variante es achacable o no al autor.

Pero mucho más importante en la formación de variantes de texto fueron las normas tipográficas y la estética de la plana. Para ilustrarlo hemos escogido solamente un caso, ya que por cuestión de tiempo no es posible hablar de las letras capitulares, las líneas ladronas y cortas, la caja, el cuerpo de letra o la línea corta de fin de párrafo, por citar algunos. Por ello nos limitaremos a algunas muestras muy evidentes de las complicaciones que plantean las planas de birlí, o planas cortas, y solamente en la obra novelística. Se denominan así aquellas planas donde termina un capítulo y por ello no cubren la medida. Por ejemplo, esta de El resplandor de la hoguera (1909). Puede verse que los renglones de tex-



Ilustr. nº 2 El resplandor de la hoguera

to no cubren toda la altura de la plana y que cierra con una viñeta, aspecto que analizaremos más tarde. Pues bien, estas planas de birlí o de fin de capítulo, tienen que tener un número mínimo de líneas; la mayoría de los tratados tipográficos, para este cuerpo de letra, indican que no menos de cinco líneas, pero vamos a tomar un número inferior, solamente tres renglones por ser el más bajo que hemos encontrado en obras de Valle-Inclán. Esta exigencia, un número mínimo de líneas en la plana, no existe en los folletines ya que el texto se dispone en columnas, y puede cortarse entre las entregas, incluso dividiendo palabras entre una entrega y la siguiente. Pero en un volumen nada de esto es posible. Por tanto ¿qué sucede cuando al componer el texto no hay el número de líneas suficientes? Pues que aparecen las variantes. Tomemos la segunda entrega del folletín de El resplandor de la hoguera donde el capítulo tercero finaliza con esta frase: "Con esto se llegaron al hogar, y enteraron / de lo convenido a Cara de Plata.

/". Pero en la primera edición (1909) —caja de veinticuatro por quince cíceros, dieciocho líneas de texto en plana— de mantener el mismo final de capítulo en el volumen (págs. 34-35; ilustr. n° 2), quedaría en la última línea de la página treinta y cuatro: "Con esto se llegaron al hogar, y enteraron de /", y en la siguiente plana, la de fin de capítulo, solamente estaría "lo convenido a Cara de Plata. /". Como no puede quedar una página con un solo renglón el autor añade texto, resultando (cursiva propia):

lo convenido a Cara de Plata. Cuando el trato estuvo hecho, de una alacena empotrada en la pared, tomó el ventero un frasco de aguardiente, y llenó tres vasos pequeños de vidrio tallado, donde una fimbria de mugre destacaba el dibujo de las cenefas talladas en el vidrio.

Esto sucede en el paso del folletín al libro, pero también de una edición a otra cuando se cambia el diseño del volumen. Esta es una

# desesperado la antorcha, en duda de cuanto había visto. Le parecía que la goleta se alejaba, zozobrante entre crestas de espuma, con el casco de través. Al fin los relámpagos solamente le mostraron la vastedad tormentosa de las olas. La goleta había desaparecido. Cara de Plata la esperó hasta el amanecer, y, viendo que no tornaba, mandó enterrar los fusiles en la playa. Luego despidió á su gente. Él, todavía con una vaga esperanza, quedóse en el molino, pero á la tarde pidió su caballo y tomó al galope el camino real.

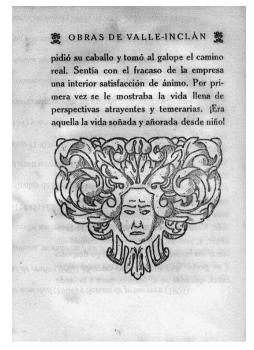
Ilustr. nº 3. Los cruzados de la caisa

134

plana de Los cruzados de la Causa, idéntica en las dos primeras ediciones (1908, 1909, pág. 219; ilustr. n° 3) y en todos los ejemplares consultados. Todo es correcto, la página tiene doce líneas y cierra con una viñeta. Pero al reeditar esta obra, en el formato de Opera omnia (1920, pág. 222; ilustr. nº 4) ha cambiado el tamaño de la caja, el cuerpo de letra, los adornos, emplea capitulares,... y todo ello fuerza una distribución del texto diferente. De manera que donde antes había una plana de birlí correcta, ahora solamente tiene dos líneas: "pidió su caballo y tomó al galope el camino / real." siendo la segunda una línea ladrona. Para remediarlo añade: "Sentía con el fracaso de la empresa / una interior satisfacción de ánimo. Por pri-/ mera vez se le mostraba la vida llena de / perspectivas atrayentes y temerarias. ¡Era / aquella vida soñada y añorada desde niño!".

Siempre cabría la solución de componer de nuevo, variar el interlineado por ejemplo, pero es una solución cara porque obliga a rehacer de nuevo la composición de varias páginas. Lo más efectivo es suplir esa deficiencia con aumento o disminución del texto. Por supuesto que los cambios no son siempre en la plana de birlí, en otras ocasiones se efectúan en páginas anteriores, pero son más complicados de mostrar visualmente.

Además de esta norma de imprenta, el número mínimo de líneas en la plana, está la estética tipográfica, muy evidente en el caso de las *Sonatas* a partir de 1913. Como muchas otras producciones de Valle-Inclán comparten el mismo diseño tipográfico, siendo uno de los elementos que las planas de birlí o de fin de capítulo se componen en culo de vaso. Es decir, una primera línea llena, y las demás disminuyendo paulatinamente, aunque si el texto es largo varias son llenas y solamente las últimas pierden anchura progresivamente. Por ejemplo, *Sonata de primavera* (1933, pág. 44):



Ilustr. nº 4. Los cruzados de la causa

los vasos sagrados del altar, y los familiares rezaban en voz baja, edificados por aquellos devotos escrúpulos que torturaban el alma cándida del prelado... Yo, pecador de mí, empezaba a dormirme, que había corrido toda la noche en silla de posta, y cansa cuando es larga una jornada. [viñeta]

composición que muestra el gusto de Valle-Inclán por formas desusadas de la imprenta; frecuente, hablando de libro antiguo, en portadas, títulos o encabezando capítulos, pero en los siglos XIX y XX quedó relegada a sumarios y sobre todo a los colofones, siendo de extremada rareza su uso a finales de capítulos, precisamente por los problemas que plantea.

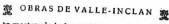
Esta elección estética en la disposición del texto causó importantes variaciones dada la dificultad de ajustar redacciones anteriores. Además del problema del número mínimo de líneas en la plana, aparece el enorme escollo

#### OBRAS DE VALLE-INCLAN

el amante nudo de sus brazos, murmuró en voz muy baja:

—La Señora tiene empeño en la reconciliación, pero yo te juro que jamás.. Me defenderé diciendo que estoy enferma.

Era un mal sagrado el de María Antonieta. Aquella noche rugió en mis brazos como la faunesa antigua. Divina María Antonieta, era muy apasionada y a las mujeres apasionadas se las engaña siempre. Dios que todo lo sabe, sabe que no son éstas las temibles, sino aquellas lánguidas, suspirantes, más celosas de hacer sentir al amante, que de sentir ellas. María Antonieta era cándida y egoísta como una niña, y en todos sus tránsitos se olvidaba de mí: En tales momentos, con los senos palpitantes como dos palomas blancas, con los ojos nublados, con la boca entreabier-



ta mostrando la fresca blancura de los dientes entre las rosas encendidas de los labios, era de una incomparable belleza sensual, fecunda y sagrada.



92

Ilustr. nº 5. Sonata de invierno

del estilo directo, o el diálogo, que exigen punto y aparte, siendo por tanto imposibles para esta composición, a no ser que se trate de un parlamento largo, o una frase final muy corta. Básicamente, las operaciones que el autor se ve obligado a realizar son dos: Variación del texto, bien aumentando o retirando, bien empleando el estilo indirecto; la segunda consiste en el traslado de párrafos, ya de un capitulillo a otro, ya dentro del mismo, para evitar diálogos en la plana de birlí. *Sonata de invierno* (1905, pág. 67; 1907, pág. 60) reza en las últimas líneas de la plana final (disposición de 1907):

Yo me llevé la diestra al corazón:

—Aun cuando quisiera olvidarlo,
no podría, pues está aquí su altar.
Y me despedí, porque tenía que presentar
mis respetos a Doña Margarita.
[fin pág. 60]

Al tener que componer en culo de vaso (1913, pág. 61) resulta:

Yo me llevé la diestra al corazón, indicando que aun cuando quisiera olvidarlo, no podría, pues estaba allí su altar. Y me despedí, porque tenía que presentar mis respetos a Doña Margarita. [viñeta]

Nótese que las ediciones de las cuatro *Sonatas* antes de la *Opera omnia*, o sea, antes del empleo de la composición en culo de vaso, habían sufrido variaciones mínimas, pero es con este nuevo diseño cuando comienzan.

Con el tiempo, Valle-Inclán tomó una decisión que puede deberse tanto al número mínimo de líneas en la plana de birlí como a mejorar la estética de la composición. Por ello, modifica todos los culos de vaso que tengan solamente una línea a medida de la caja, o menos de cinco renglones. No se considera una incorrección tipográfica, pero el autor prefirió aplicar la norma de que todos tuviesen como mínimo las dos primeras líneas llenas y no menos de cinco. Los cambios se solventan bien añadiendo texto o cambiando la disposición, ya en el culo de vaso, ya en la plana anterior. Por ejemplo, y simplificando mucho porque hay más problemas de los que mencionamos, Sonata de invierno (1918, págs. 94-95; ilustr. n° 5):

#### OBRAS DE VALLE-INCLÁN 86

el amante nudo de sus brazos, murmuró en voz muy baja:

—La Señora tiene empeño en la reconciliación, pero yo te juro que jamás... Me defenderé diciendo que estoy enferma.

Era un mal sagrado el de María Antonieta. Aquella noche rugió en mis brazos como
la faunesa antigua. Divina María Antonieta,
era muy apasionada y a las mujeres apasionadas se las engaña siempre. Dios que todo
lo sabe, sabe que no son éstas las temibles,
sino aquellas lánguidas, suspirantes, más celosas de hacer sentir al amante, que de sentir ellas. María Antdnieta era cándida y
egoísta como una niña, y en todos sus tránsitos se olvidaba de mí: En tales momentos,
con los senos palpitantes como dos palomas
blancas, con los ojos nublados, con la boca

94

Ilustr. nº 6. Sonata de invierno

con los ojos nublados, con la boca entreabier-[fin pág. 94; inicio pág. 95]

ta mostrando la fresca blancura de los dientes entre las rosas encendidas de los labios, era de una incomparable belleza sensual, fecunda y sagrada.

[viñeta]

La composición solamente tiene cuatro líneas, pero como hemos dicho don Ramón fue variando los textos para lograr que todos los culos de vaso tuviesen un mínimo de cinco líneas. Así en la edición de 1924 reza (cursiva propia; ilustr. nº 6):

entreabierta mostrando la fresca blancura de los dientes entre las rosas encendidas de los labios, era de una incomparable belleza sensual y fecunda. Muy saturada de literatura y de Academia Veneciana. [viñeta]

No siempre tuvo que variar el texto pues en varias ocasiones bastaba cambiar la composición en la página. El resultado de esta labor es que solamente hay un culo de vaso con cuatro líneas *Sonata de primavera* (1933, pág. 28). entreabierta mostrando la fresca blancura de los dientes entre las rosas encendidas de los labios, era de una incomparable belleza sensual y fecunda. Muy saturada de literatura y de Academia Veneciana.

Pero la plana de birlí, como habrán observado, cierra siempre con una viñeta. No es norma de imprenta pues hay ediciones muy cuidadas que en unos capítulos la emplean y en otros no, dependiendo del espacio libre que deje el texto. Sin embargo Valle-Inclán tomó como norma que siempre las planas de birlí terminasen con una viñeta. Esto evidentemente complica más las cosas, pues si necesitaba un número mínimo de líneas, ahora tampoco puede emplear la totalidad de la altura de la caja, pues hay que dejar sitio no sólo al grabado, sino también al menos a una línea en blanco que lo separe del texto.

¿Qué sucede cuando no tiene espacio suficiente? Las variantes de texto de nuevo. El ejemplo más temprano está en los cambios realizados en la tirada de *Gerifaltes de antaño*, al final del capítulo XXV (1909, págs. 196-197; ilustr. nº 7). La primera versión termina una página con "Don Pedro.", formando una línea muy corta, y por carencia de espacio en la plana de birlí no queda espacio para la viñeta —hay diecisiete líneas de texto de un máximo posible de dieciocho— terminando con la foliación correspondiente, al centro,

#### LA GUERRA CARLISTA

si hubiese llegado la muerte, que también él, treinta años antes había estado en entredicho con el abuelo de Carlos VII. De pronto abrió los ojos, mirando á Santa Cruz:

- -¡Cura de Hernialde, tú vienes por llevarte mi gente!
- Afirmó Santa Cruz con el rostro terrible de impasible:
- -Lo adivino, Don Pedro.
- -: Manda que me fusiten!
- Santa Cruz tuvo un leve movimiento en los ojos, al mismo tiempo que decia con la vos exenta de cólera:
- -Amigo Don Pedro, no lo fusilo porque he visto desertarse, aún hace muy pocos dias, á veintitrés voluntarios de Miquelo Egoscué. Sin esa lección, no hubiéramos hablado tanto, amigo Don Pedro.

- 196 -

#### GERIFALTES DE ANTAÑO

El moribundo levantó la cabeza, melancólico v altanero:

- -¡Es lástima, porque me habrías ahorrado los dolores de este mal tan triste!
- Y la dueña del caserio, que ha llamado con los nudillos en la puerta, entra empujándola despacio. Traia en las manos una taza que bailotea en su plato azul y esparce el aroma de un cocimiento de yerbas. El veterano se incorpora en las almohadas, y sonrie muy amarillo, alargando una mano de huesos. Santa Cruz, puesto en pie, le mira con aquella hondura tristre y experimentada de los que han visto muchos moribundos. Era la mirada del clérigo, que, en su aldea, acompañaba en la hora de la muerte à todos sus feligreses, desde los niños de siete años á los viejos de cien.

- 197 -

#### LA GUERRA CARLISTA

si hubiese llegado la muerte, que también él, treinta años antes habia estado en entredicho con el abuelo de Carlos VII. De prento abrió los ojos, mirando à Santa Cruz:

- -¡Cura de Hernialde, tú vienes por llevarte mi gente!
- Afirmó Santa Cruz con el restro terrible de impasible:
- -Lo adivino, Don Pedro
- Manda que me fusilen!

Santa Cruz tuvo un leve movimiento en los ojos, al mismo tiempo que decia con la voz exenta de cólera:

- -Amigo Don Pedro, no le fusilo porque he visto desertarse, aún hace muy pocos días, á veintitrés voluntarios de Miquelo Egoscué. Sin esa lección, no hubiéramos hablado tanto.
  - El moribundo levantó la cabeza, melancólico: - 196 -

#### GERIFALTES DE ANTAÑO

-¡Es lástima, porque me habrías ahorrado los dolores de este mal tan triste!

Y la dueña del caserio, que ha llamado con los nudillos en la puerta, entra empujándola despacio. Trae en las manos una taza que bailotea en su plato azul y esparce el aroma de un cocimiento de yerbas. El veterano se incorpora en las almohadas, y sonrie muy amarillo, alargando una mano de huesos. Santa Cruz, puesto en pie, le mira con aquella hondura tristre y experimentada de los que han visto muchos moribundos. Era la mirada del clérigo, que, en su aldea, acompañaba en la hora de la muerte á todos los feligreses, desde los niños de siete años á los visios de cien



Ilustr. nº 7. Gerifaltes de antaño

entre guiones. Es el único capítulo que no cierra con una viñeta. En cambio la segunda, retira texto ("amigo / Don Pedro.") en la página 196 junto con "y altanero" en la siguiente. Con ello gana dos líneas en la plana de birlí, pasando de diecisiete a quince, y ahora aparece una viñeta aunque dado el poco espacio rompe la caja (ilustr. nº 8).

Para dejar ya este tema, restan los cambios provocados por una decisión estética que aparecen solamente en cuatro obras editadas en 1920: los dos primeros volúmenes de la Guerra carlista, Jardín umbrío y Flor de santidad donde curiosamente, la casi totalidad de variantes achacables al autor se dan fin de capítulo. El motivo, como se indicaba en OC (I, pág. XIV) es el grabado que cierra la plana en todos los finales de capítulo. Si en ediciones anteriores son viñetas de pequeño tamaño (un corazón en llamas, una rosa), ahora son grabados, o marmosetes, pero siempre a caja, es decir, coincidiendo sus límites izquierdo y derecho con los de la caja, y su altura dependiendo del espacio a cubrir. Lo primero que se aprecia en este grupo de obras es que, casi sin excepciones, la última línea de texto es llena, coincidiendo con la medida del grabado. Por ejemplo, cotejando el final del Ilustr. nº 8. Gerifaltes de antaño

cuento "Un cabecilla" en Jardín umbrío (1914, pág. 68; ilustr. nº 9) con la última edición en vida del autor (1920, pág. 93; ilustr. nº 10) puede comprobarse que ha añadido en la segunda línea "en Viana" y cambiado en la tercera línea de "asaz expresiva" a "violenta v feudal". Con ello logra llenar la última línea haciendo que coincida con la medida del grabado a caja.

El segundo ejemplo es de *El resplandor de* la hoguera, de una plana que ya habíamos visto (ilustr. nº 2). Si en la primera edición las últimas palabras eran "las cenefas talladas en el vidrio", en la segunda edición (1920, pág. 35) ahora se suprime "talladas en el vidrio" pues de lo contrario formaría una línea corta (ilustr. nº 11).

Si tomamos Flor de santidad (1920) comprobaremos que en ocasiones lo impreso anteriormente se presta a tal afán, y otras, la mayoría, hay que introducir variantes para lograr el ajuste, con tres únicas excepciones (págs. 56, 84, 91) donde no se cumple la norma de llenar la línea que está sobre el marmosete (ilustr. nº 12).

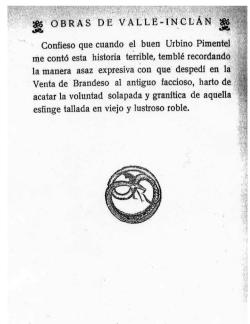
Parejamente se observa el intento de lograr que las planas de birlí aparezcan como un bloque, o sea, sin blancos o, al menos, con el menor número posible, objetivo no siempre conseguido. Veamos una muestra de una página también de Gerifaltes de antaño (1909 y 1920, pág. 46; ilustr. nº 13 y 14). En primer lugar nótese el añadido en la última línea "Roquito! ¡Vaites! ¡Vaites!" que permite que tenga la misma longitud que el grabado. Por otra parte es evidente que se llenan los espacios en blanco con adornos de hojas acorazonadas y que no hay líneas cortas. ¿Cómo lo consigue? Con mínimos cambios de texto. Si comparamos el que es común a ambas veremos que varía de "El mismo, Señor Carita de Plata" a "El mismo, mi Señor Carita de Plata", logrando con esa adición del posesivo que la línea sea llena. La misma función tiene el segundo cambio de "risa bárbara y feudal" a "risa feudal", pues de haber mantenido el texto se formaría una línea corta que formaría blanco en la plana.

Este concepto de una plana sin blancos de sangría ni líneas cortas, es una cuestión que se había debatido con frecuencia en la ti-

sión de las ideas del renovador de la tipografía italiana Rafaello Bertieri. Además de Bertieri, tipógrafos como Vizcay León o Bordás crearon sus propios sistemas para evitar las líneas cortas y darle a la página un aspecto mazorral, es decir, compacto, sin blancos, sistemas que no voy a describir, tanto por problemas de tiempo como por que no interesa ahora si fue éste o aquel quien influyó en Valle-Inclán, sino que existía la polémica, y que como persona interesada en las artes gráficas sintió el deseo de ponerlo en práctica. Unicamente lo llevó a cabo de forma sistemática en la segunda edición de La lámpara maravillosa (1922). Como puede verse (pág. 226; ilustr. nº 15) continúa la idea de emplear adornos: el texto mantiene su orden, digamos, normal —no se centra como en Vizcay, ni se lleva a margen como en Bertieri— se sustituye el punto y aparte por un adorno tipográfico, eliminando la sangría, y se cubre OBRAS DE VALLE-INCLÁN 💏 Confieso que cuando el buen Urbino Pimentel me contó en Viana esta historia terrible, temblé re-

pografía del siglo pasado, y tuvo un gran im-

pulso en España a partir de 1915 por la difu-



Ilustr. nº 9. Jardín umbrío

me conté en Viana esta historia terrible, temblé recordando la manera violenta y feudal con que despedí en la Venta de Brandeso al antiguo faccioso, harto de acatar la voluntad solapada y granítica de aquella esfinge tallada en viejo y lustroso roble.



Ilustr. nº 10. Jardín umbrío

#### OBRAS DE VALLE-INCLÁN 💑

el hombro, acompañándola de un guiño:

- Conformes, mutil.
- Hay que perdonar... Pero una delación la pagaremos todos siendo afusilados.

El contrabandista repuso con adusta y grave sentencia:

— ¡Dios, y no fuera ello lo peor, sino el ditado de traidores!

Con esto se llegaron al hogar, y enteraron de lo convenido a Cara de Plata. Cuando el trato estuvo hecho, de una alacena empotrada en la pared, tomó el ventero un frasco de aguardiente, y llenó tres vasos pequeños de vidrio tallado, donde una fimbria de mugre destacaba el dibujo de las cenefas.



Ilustr. nº 11. El resplandor de la hoguera

#### OBRAS DE VALLE-INCLAN

merosa, sin osar moverse, atenta a los rumores de la noche. Por la mañana al entrar en el aprisco, parecíale hallar la tierra removida, y creía ver en la yerba salpicaduras de sangre, borrosas por el rocío.



Ilustr. nº 12. Flor de santidad

todo el blanco dejado por la línea corta hasta el margen derecho repitiendo el adorno las veces que sea necesario.

Finalmente, la puntuación. Considerar que la aparecida en las obras refleja fielmente la empleada por el autor, y que las variantes en la puntuación obedecen a un deseo del autor conduce a paradojas absurdas. En primer lugar, la puntuación varía en las ediciones compuestas manualmente, pero los cambios son mínimos, cuando no inexistentes, en las obras compuestas mecánicamente.

En segundo lugar, admitamos, por insólito que pueda ser, que al componer una obra manual o mecánicamente, el operario no comete errores de puntuación y refleja exactamente la indicada en el manuscrito o en el texto recibido. Tendríamos entonces algo más insólito si cabe: Un autor —o quien fuese responsable de la corrección— meticulosamente dedicado a variar todo tipo de signos pero despreocupado de mentiras y mochuelos, de la uniformidad en la puntuación como en la ortografía, en el empleo de mayúsculas, los guiones o del correcto uso de los acentos.

A esta paradoja tendríamos que añadir otra no menos llamativa: la presencia de errores de puntuación mantenida a lo largo del tiempo.

Los cajistas no sólo tenían y empleaban sus propios sistemas de puntuación, sino que añadían y quitaban comas para justificar las líneas. Es de todo punto imposible que el mismo texto, en la misma edición, tenga puntuaciones diferentes debidas a la mano del autor. Las dos ediciones de *La Lámpara maravillosa* proveen muestras de ello. Esta es una página de la segunda edición (1922, pág. 88; ilustr. nº 16). La glosa final está compuesta en culo de vaso, siendo las dos primeras línea: "La suprema belleza de las palabras sólo / se revela, perdido el significado con /". Nótese que hay una errata en la última línea "idealogía", de manera que resulta difícil pensar que

#### LA GUERRA CARLISTA

Y saltó por encima de la lumbrada, y le suspendió del cuello, todo en vilo. El otro arrugaba la boca con un gesto de humildad:

-El mismo, Señor Carita de Plata.

El segundón dejó oir su risa bárbara y feudal:

-¡Parece que te repelaron bien las barbas, compadre!



Ilustr. nº 13. Gerifaltes de antaño

#### SOBRAS DE VALLE INCLAN SE

garse el sésamo de los recuerdos infantiles, apareció aquel campillo verde con los pájaras revolando en torno de la iglesia, y las flores inocentes de la manzanilla. Me conmovió un gran sollozo, un eco a través de toda mi vida, un eco que se aleja, que se pierde, que no vuelve más... & & & & & & & FY en aquel momento, como mirase hacia el mar, volvi a extasiarme, llenos los ojos de inocencia, y el corazón imantado hacia todas las cosas. Las más espúreas estaban en mí con unidad de amor, allegadas por veredas iguales, que se abrian en circulo como los rayos de una lámpara. Eran de amor todos mis caminos, y todos se juntaban en la luz del alma que se hacía extática. La espina de la zarza y la ponzoña de la sierpe me decían un secreto de armonia, igual que la niña, la

226

Ilustr. nº 15. La lámpara maravillosa

#### OBRAS DE VALLE-INCLÁN

jocunda del hermoso segundón, que estaba atento y en pie, de espalda a la llama:

iEl demonio me lleve si no es Roquitol
iEl gran Roquitol iEl Sacris del Conventol

Y saltó por encima de la lumbrada, y le
suspendió del cuello, todo en vilo. El otro
arrugaba la boca con un gesto de humildad:

El mismo, mi Señor Carita de Plata.

El segundón dejó oir su risa feudal:

IParece que te repelaron bien las barbas,
compadre Roquitol ¡Vaites! ¡Vaites! ¡Vaites!



Ilustr. nº 14. Gerifaltes de antaño

#### SOBRAS DE VALLE-INCLAN

tancia de las horas, más yuxtaposición de un instante con otro instante. Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol.

#### VIII

A SUPREMA BELLEZA DE LAS PALABRAS SÓLO
SE REVELA, PERDIDO EL SIGNIFICADO CON
QUE NACEN, EN EL GOCE DE SU ESENCIA MUSICAL, CUANDO LA VOZ HUMANA, POR LA VIRTUD
DEL TONO, VUELVE A INFUNDIRLES
TODA SU IDEALOGÍA



Ilustr. nº 16. La lámpara maravillosa

	Páginas.
VI	
LA BELLEZA ES LA POSIBILIDAD, QUE TIENEN TODAS LAS CO- SAS PARA CREAR Y SER AMADAS	
VII	
TODA FORMA SUPREMA DE AMOR ES UNA MATRIZ CRISTALI- NA Y ETERNA. SER BELLO ES HACERSE CENTRO DE AMOR Y MORAR OTRA VEZ EN EL HIMEN DIVINO	,
VIII	
LA SUPREMA BELLEZA DE LAS PALABRAS, SÓLO SE REVELA, PERDIDO EL SIGNIFICADO CON QUE NACEN, EN EL GOCI DE SU ESENCIA MUSICAL, CUANDO LA VOZ HUMANA, POR LA VIRTUD DEL TONO, VUELVE A INFUNDIRLES TODA SU IDEOLOGÍA.	
IX	
EL PADRE HOMERO PUDO LLAMAR A SUS VERSOS CON UN NOMBRE DE FLOR: HELIO-TROPOS	
X	
ÁGUILAS Y TOPOS SON LAS BESTIAS QUE SIMBOLIZAN LOS MODOS DEL HUMANO CONOCER. ÁGUILAS DE OJOS SOBE	
RANOS, Y TOPOS AUDITORES. DEL DIVINO LAUREL DEI DÍA, NACE LA ROSA DEL MILAGRO MUSICAL	
244	

alguien revisó la puntuación y dejó la errata. Si vamos al "Guión de las glosas" en este volumen (pág. 244; ilustr. nº 17) el mismo texto está compuesto en párrafo francés o en sumario, es decir, todas las líneas sangradas menos la primera. La mentira de "idealogía" se ha enmendado pero aparece una coma antes inexistente para justificar la línea: "La suprema belleza de las palabras, sólo se revela, /".

En pocas palabras, la puntuación es tanto del autor, con más que probables interferencias de los traslados efectuados y de los usos y necesidades de los cajistas.

Ilustr. nº 17

#### **OBRAS CITADAS**

Aguilar Muñoz, M., *Una experiencia editorial* (2 vols., Madrid, 1972).

Álvarez, D., Cartas de Rubén Darío (Madrid, 1963).

Bibliografía: J. y J. del Valle-Inclán, Bibliografía de don Ramón María del Valle-Inclán (1888-1936) (Valencia, 1995).

Cernuda, L., *Epistolario* 1924-1963; ed. de J. Valender (Madrid, 2003).

Insúa, A., Memorias. Mi tiempo y yo (Madrid, 1952).

Machado, A., *Prosas dispersas*; ed. De J. Doménech (Madrid, 2001).

Morato, J. J., Guía práctica del compositor tipográfico (Madrid, 1900).

O. C: Valle-Inclán, R. del, Obra completa (Madrid, 2002, 2 vols.).

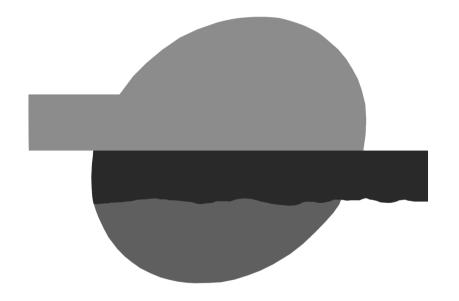
Rivas Cherif, C. de, Retrato de un desconocido (Barcelona, 1981).

Ruiz-Castillo Basala, J., El apasionante mundo del libro (Barcelona, 1972).

Sassone, F., Por el mundo de la farsa (Madrid, 1931).

142

## REPSOL YPF



## **©** FUNDACION CAIXAGALICIA

MUSEO VALLE-INCLÁN A POBRA DO CARAMIÑAL

## GALICIADE VALLE INCLANICATIONAL LA CONGRESO NACIONAL LA CONGRESO NACIONA

del 29 noviembre al 3 de diciembre 2004



### Concello de A Pobra do Caramiñal





## CONCELLO DE VILANOVA DE AROUSA



#### Casa - Museo Ramón del Valle-Inclán

Rúa Luces de Bohemia Vilanova de Arousa



Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos



P. V. P