

# CUADRANTE



## ENTREVISTAS OLVIDADAS

*OTRAS ENTREVISTAS  
Y CARTAS OLVIDADAS*

*A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE  
DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN  
CATÁLOGO DE COMPOSITORES. IV*

*LA PRESENCIA DE VALLE-INCLÁN EN  
UNA REVISTA DEL FIN DE SIGLO:  
INSTANTÁNEAS (1889-1900)*

*DISCURSO ESCÉNICO Y DISCURSO  
CINEMATOGRAFICO EN LA OBRA DE  
VALLE-INCLÁN*

*UN VALLE-INCLÁN CASAMENTERO*

*¿LA ÚLTIMA MUSA DEL MARQUÉS  
DE BRADOMÍN?*

*LECTURAS DE VALLE-INCLÁN*

*LA PIPA DE KIF POR XOSÉ MARÍA ÁLVAREZ CÁCCAMO*

Nº 21

*Go Amigos*  
*Valle Inclán*

Vilanova de Arousa





# CUADRANTE



Revista cultural da  
“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

## ENTREVISTAS OLVIDADAS

*OTRAS ENTREVISTAS  
Y CARTAS OLVIDADAS*



*A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE  
DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN  
CATÁLOGO DE COMPOSITORES. IV*

*LA PRESENCIA DE VALLE-INCLÁN EN  
UNA REVISTA DEL FIN DE SIGLO:  
INSTANTÁNEAS (1898-1900)*

*DISCURSO ESCÉNICO Y DISCURSO  
CINEMATográfico EN LA OBRA DE  
VALLE-INCLÁN*

*UN VALLE-INCLÁN CASAMENTERO*

*¿LA ÚLTIMA MUSA DEL MARQUÉS  
DE BRADOMÍN?*



## LECTURAS DE VALLE-INCLÁN

*LA PIPA DE KIF POR XOSÉ MARÍA ÁLVAREZ CÁCCAMO*

 Amigos  
Valle-Inclán  
Vilanova de Arousa

## CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9  
VILANOVA DE AROUSA.  
APARTADO DE CORREOS Nº 66  
www.amigosdevalle.com  
Decembro 2010

### *Director:*

Francisco X. Charlín Pérez

### *Consello de Redacción:*

Joaquín del Valle-Inclán Alsina  
Xosé Luis Axeitos  
Sandra Domínguez Carreiro  
Jesús Blanco García  
Ramón Martínez Paz  
Xaquín Núñez Sabarís  
Xosé Lois Vila Fariña  
Ramón Torrado

### *Director Servicio de Publicacións:*

Gonzalo Allegue

### *Xestión e administración:*

Pablo Ventoso Padín  
Ángel Varela Señoráns

### *Ilustracións:*

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

### *Deseño e maquetación:*

Silvia Badal Palacio

### *Imprime:*

Imprenta Fidalgo, S.L.  
Cambados (Pontevedra)

*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 respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.*

## SUMARIO:

### ENTREVISTAS OLVIDADAS

Joaquín del Valle-Inclán Alsina:  
*Otras entrevistas y cartas olvidadas* .....páx. 5

Fernando López-Acuña López:  
*A obra de Valle-Inclán como Fonte de Inspiración Musical. Papeletas para un catálogo de compositores. IV* .....páx. 33

Antonio Espejo Trenas:  
*La Presencia de Valle-Inclán en Instantáneas* .....páx. 50

José María Paz Gago:  
*Discurso escénico y cinematográfico en la obra de Valle* .....páx. 59

Victoria Martínez:  
*Un Valle-Inclán casamentero* .....páx. 70

Virginia Milner Garlitz:  
*¿La última musa del Marqués de Bradomín?.....* páx. 80

### LECTURAS DE VALLE-INCLÁN

*La Pipa de Kif*  
por Xosé María Álvarez Cáccamo .....páx. 94



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 2010.

### 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.



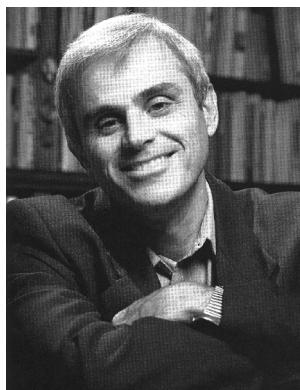


## A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN CATÁLOGO DE COMPOSITORES. IV

Fernando López-Acuña López

*Un compositor, Matteo D'Amico\*, e a súa ópera Patto di sangue. Commedia nera in due parti, con libretto in italiano de Sandro Cappelletto\*\* baseado nos textos valle-inclanianos do “melodrama para marionetas” La rosa de papel e do “auto para siluetas” Ligaazón vai ser o obxecto deste traballo, que é continuación dos xa publicados nesta revista nos números 12 (pp. 44-49), 14 (pp. 60-111) e 17 (pp. 17-41).*

*Aínda que é a ópera de cámara Patto di sangue o eixo deste artigo, darase aquí noticia do importante papel que tivo a nai do compositor, María Luisa Aguirre D'Amico, na reivindicación e difusión do teatro de Valle-Inclán en Italia a partir de finais da década de sesenta do século pasado. Tratarase tamén das concomitancias destas dúas obras de teatro co “teatro de ópera”, así como doutras referencias á música que nelas figuran.*



Matteo D'Amico

**D'Amico, Matteo**  
**Roma, 27-VI-1955**

**A**cadémico das prestixiosas Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma (25-VI-2006) e da Accademia Filarmonica Romana, institución de que foi director artísti-

co entre 1987 e o 2000, ano en que vai desenvolver, ata o 2002, o mesmo posto no Teatro Comunale de Bolog-

---

\*\* Nace en Venecia en 1952. Escritor, dramaturgo e historiador musical, é autor de numerosos textos teatrais e de libretos musicais, colaborando con importantes compositores italianos, como Claudio Ambrosini, Azio Gorgi, Luca Lombardi, Ennio Morricone, Mechelangelo Lupone, Francesco Pennisi, Riccardo Piacentini etc., así como con Matteo D'Amico, con quen traballou en diversas ocasións. Accademico dell'Accademia Filarmonica di Roma, é licenciado en Filosofía e estudou harmonía e composición con Roberto W. Maan. Exerce o xornalismo e é crítico musical de La Stampa e de Le Monde. Profesor contratado da Universidade Ca' Foscari de Venecia desde o ano 2000, as súas principais publicacións pódense consultar na páxina web [www.rivegaucheconcerti.org/Schedone/Biografia/Sandro/Cappelletto.htm](http://www.rivegaucheconcerti.org/Schedone/Biografia/Sandro/Cappelletto.htm).

---

\* Unha información exhaustiva sobre o compositor e a súa obra pódese ver na páxina web oficial do autor: <http://www.matteodamico.it/>. Ademais do seu currículo, catálogo e estudos sobre a súa obra, pódense escoitar dous fragmentos de Patto di sangue: un da escena VII de La rasa di carte (La rosa de papel) e outro correspondente ás escenas VII e VIII de Patto di sangue (Ligaazón), así como fragmentos da ópera Le Malentendu, de Albert Camus.

na, Matteo D'Amico é tamén titular da cátedra de composición no Conservatorio Santa Cecilia de Roma.

Iniciou os estudos de composición baixo o maxisterio de Barbara Giuranna, continuándoos no Conservatorio de Santa Cecilia cos maestros Luigi Andrea Gigante, Guido Turchi e Irma Ravinale e diplomándose en composición e música coral. De 1981 a 1983 foi alumno de Franco Donatoni en Siena e en Roma, sendo acredor do diploma de mérito da Accademia Chigiana e do diploma de perfeccionamento da Accademia di Santa Cecilia. En 1984 obtén a licenciatura en Letras.

Polo feito de ser educado nun ambiente musical, como o romano, e ser fortemente influído pola figura e a obra de Goffredo Petrassi, despois de pasar pola experiencia da escola donatoniana, D'Amico, desde os seus inicios, prestou unha gran atención aos aspectos racionais e discursivos da procura compositiva, condensándoos nunha escritura áxil, moi viva e rica de contrastes rítmicos e tímbricos<sup>1</sup>.

1 Vid. "Biografía", en Matteo D'Amico. *Catalogo delle opere*, Roma, DigitalPrint Cromografica, [2009], p. 9. Unha análise das características da música de Matteo D'Amico e do seu modo de entender a composición pódese ver en Alessandro Mastropietro: "Matteo D'Amico: La lógica della libertà", publicado na páxina web do autor, así como nas pp. 27-35 do citado *Catalogo*.



Figurines de Carla Teti para Patto di Sangue

Autor dunha obra considerable, xa que ultrapasa o centenar de títulos, na súa produción (editada fundamentalmente pola Casa Ricordi) están presentes practicamente todos os xéneros musicais. Asemade, é compositor obrigado no repertorio de música contemporánea en Italia, de modo que o seu salto internacional se produciu no ano 1985, cando gaña o primeiro premio de composición "Martín Códax", de Vigo. Anos máis tarde, e despois de numerosos premios nacionais e internacionais, vai alcanzar en 1988, coa composición L'Azur (soprano e sete instrumentos, texto de Stéphane Mallarmé), o premio absoluto no "Music Today Contest '89" de Tokio; esta é unha obra, con gran éxito en Roma, Torino, Praga e Atenas, que marca un novo período na súa produción, centrada, especialmente a partir de 1990,

nas relacións existentes entre a música, a poesía, o teatro e a danza.

Matteo D'Amico, como a maioría da súa xeración, rompe coa conflitiva relación queos mestres da vangarda da posguerra mantiveran coa ópera, o que lles permitiu achegarse ao seu mundo máis serenamente, mercé ao cambio de clima xeral, onde a necesidade de aproximar a música ás outras artes da palabra e da escena se fixo sentir dun modo importante, aínda que a custa de renunciar, moitas veces, a “algo” desde o punto de vista da máis pura especulación musical. Desde esta perspectiva D'Amico vai afrontar a súa produción operística:

De questo approccio e da questo clima è partita, quasi venti anni fa, la mia personale “voglia di opera”, con un lavoro nato da un testo di chiara origine teatrale: Gli spiriti dell'aria, per il Cantiere di Montepulciano del 1990, libretto di Mauro Conti tratto da un delizioso vaudeville di Eduardo Scarpetta. Dopo altre cinque esperienze operistiche nate invece su libretti originali o da testi di matrice letteraria, in questi ultimi anni ho concentrato nuovamente la mia attenzione sul teatro drammatico e sulla possibilità di attingere al suo repertorio per la ricerca di nuovi soggetti da trasformare in opera. La scelta è caduta su due tra le voci più personali del teatro europeo del ventesimo secolo, Albert Camus e Ramón del Valle-Inclán.<sup>2</sup>

Figura destacada internacionalmente no campo da composición, Matteo D'Amico é invitado a participar, no ano 2009, na septuaxésima segunda edición do Maggio Musicale Fiorentino —o festival máis antigo e prestixioso de Europa, xunto cos de Bayreuth e Salzburgo—, ocasión para a que escribe a ópera *Patto di sangue* (*Opera nera in due parti*), sobre un libreto en italiano de Sandro Cappelletto, baseado en dous textos dramáticos de Valle-Inclán, *La rosa de papel* e *Ligazón*, incluídos no seu *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*; na ópera, baixo o título común de *Patto di sangue* (equivalente semántico, neste caso, de *Ligazón*), conservan a súa unidade e a súa independencia, vencellándose por un nexo musical que non é outro que a introdución da segunda parte. A redución de orzamento do goberno italiano ao Maggio Musicale Fiorentino, que conlevou a supresión de dúas óperas programadas, puido ter influído tamén na realización da ópera D'Amico, onde se eliminan personaxes secundarias como ‘La Comadre’, ‘Ludovica la Mesonera’ ou ‘Una Vieja’ de *La rosa de papel* (*La rosa di carta*).

Coñecedor profundo da figura e da obra de Valle-Inclán a través da súa obra literaria, das representacións es-

---

2 Cf. Matteo D'Amico, “Un teatro all'opera”, en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Maggio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 58.



cénicas e do ambiente valle-inclanesco que se respira na súa casa, D'Amico acha no escritor galiciano a "materia" perfecta para un libreto operístico:

Non ho invece mai avuto un'esperienza diretta di lavoro scenico su un testo di Ramón del Valle-Inclán, autore che però mi è sempre stato familiare per ragioni di formazione personale, essendo cresciuto in una casa dove il teatro spagnolo moderno era pane quotidiano. Mia madre, Maria Luisa Aguirre

D'Amico, si è dedicata infatti anima e corpo alla sua diffusione in Italia, traducendo un ingente numero di opere di autori quali Sastre, Buero-Vallejo, Unamuno e naturalmente, Valle-Inclán, che deve a questa instancabile attività le sue prime pubblicazioni e rappresentazioni nel nostro paese (degne di menzione soprattutto le produzioni che ci fecero conoscere i due capolavori del drammaturgo galiziano, *Luci di Bohème* e *Divinas palabras*). Ho convissuto quindi fin da ragazzo con la figura problematica di Valle-Inclán, con il fascino del suo particolare linguaggio, frutto di un intenso e personalissimo processo di elaborazione della lingua reale, filtrata e trasformata in autentica poesia; e con la sua fantasia, così originale, imprevedibile, ricca di immagini visionarie, intrise di carnalità e insieme di sacralità. In questo contesto si colloca l'avvenimento che è all'origine della mia decisione di mettere in musica due dei cinque piccoli drammi che compongono il Retablo

de la avaricia, la lujuria y la muerte, e cioè la sua rappresentazione, quasi integrale, a Roma, al Teatro Valle, circa dieci anni fa, ad opera del Teatro de la Abadía di Madrid, per la regia di José Luis Gómez.

Due ore filate di spettacolo in lingua originale, che riunivano senza intervallo le due "rappresentazioni per ombre" *Patto di sangue* e *Sacrilegio* e i due "melodrammi per marionette" *La testa del Battista* e *La rosa di carta*. Un unico, splendido arco poetico e teatrale dove si agita, preda di passioni e sentimenti dalle tinte forti, una umanità di diseredati –popolani, prostitute, comari, religiose, assassini– senza tempo e senza luogo, eppure così tipicamente spagnola.

E l'umanità degli esperpentos, un vero e proprio genere letterario e teatrale inventato da Valle-Inclán, che in italiano potrebbe tradursi con la parola grottesco e che Alfonso Sastre, uno dei maggiori drammaturghi spagnoli del dopoguerra, ha così ben definito: "una mistura infernale di miseria sciacquatrice, salute sfacciata, saggezza allucinata e lucida pazzia. Questa mistura, ottenuta in modo giocondo, sarebbe l'esperpento".<sup>3</sup>

\*\*\*\*

María Luisa Aguirre D'Amico  
(Roma, 1925 – Roma, 2008), neta de

---

3 Ibid., nota 3, pp. 58-59.



Boceto para Patto di Sangue

Luigi Pirandello,<sup>4</sup> e segunda filla de Lietta Pirandello e do agregado militar chileno en Roma, Manuel Aguirre, vai realizar a partir dos anos 60 do século XX unha importante actividade tradutora ao italiano do teatro contemporáneo español e traballará co obxectivo de conseguir a súa representación escénica, prestando una atención especial á obra de Valle-Inclán. O seu interese polo teatro español contemporáneo deriva do coñecemento da lingua —a súa xuventude vaina pasar entre Italia e Chile— e a paixón familiar polas artes escénicas. Neta de Luigi

Pirandello, casou con Alessandro d'Amico (Roma, 1925 – Roma, 2010) —estudoso e historiador do teatro—, fillo de Silvio d'Amico (Roma, 1887–Roma, 1955), o crítico e historiador italiano de maior prestixio do século XX, autor dunha obra historiográfica teatral, xornalística e de creación e fundador da Accademia d'Arte Drammatica de Roma —hoxe Accademia Nazionale d'Arte Drammatica “Silvio D'Amico”—, ao tempo que iniciador e director da Enciclopedia dello spettacolo, en que traballarán os seus fillos Alessandro, Fedele (Roma, 1912 –Roma, 1990) —importante musicólogo casado coa guionista Suso Cecchi D'Amico (Roma, 1914 – Roma, 2010)— e a propia María Luisa, que se ocupará da danza.

O interese de Aguirre D'Amico por publicar a obra de Valle-Inclán e re-

4 Na biblioteca de Luigi Pirandello, catalogada por Dina Saponaro e Lucia Tosello baixo a supervisión de Alessandro D'Amico, atópase a edición de *La novella dei lupi: commedia barbara in tre giornate* (Milano, Piantanida Valcarengi, 1923), volume que aparece dedicado ao dramaturgo por Alessandro De Stefani, o seu tradutor.

presentar o seu teatro, aparece documentado en xuño de 1968:

La escritora María Luisa Aguirre d'Amico ha realizado una versión al italiano de la comedia de Ramón del Valle-Inclán "Luces de Bohemia". Según contrato firmado por dicha escritora y el hijo del genial autor, don Carlos, la obra se estrenará en Italia antes de cumplirse el año de la firma de dicho documento, del que tomó nota el secretario general de la Sociedad de Autores Españoles.<sup>5</sup>

Paolo Gravi, director del Teatro del Piccolo, ha pedido a Maria Luisa Aguirre d'Amico su versión de "La rosa de papel" para representarla en la próxima temporada.

La señora Aguirre d'Amico se propone también que se estrenen en Italia "Luces de Bohemia", "Divinas palabras", "Ligazón" y "La cabeza del Bautista", cuyos derechos de representación adquirió recientemente.<sup>6</sup>

El director italiano Flaminio Bollini quiere montar la versión que de la obra de don Ramón del Valle-Inclán "Luces de Bohemia" ha realizado la señora María Luisa Aguirre D'Amico. El principal papel ha sido ofrecido a Renzo Ricci.<sup>7</sup>

Carlos Valle Inclán y María Luisa Aguirre d'Amico han firmado un

compromiso para que ésta traduzca y adapte al italiano la comedia bárbara "Luces de bohemia". Dicho compromiso está en la Sociedad de Autores, en Madrid, con fecha del 10 de diciembre pasado, pero el año de plazo para su estreno empezará a contarse desde el 7 de enero último.<sup>8</sup>

Descoñezo se a tradución Luci di boheme de Aguirre D'Amico se estreou no prazo estipulado. A súa tradución de Divine parole represéntase no Teatro di Roma –baixo a dirección de Franco Enriquez, con escenografía de Emanuele Luzzati, vestuario de Santuzza Calì, música de Duilio Del Prete e mais Raffaele Cecconi e movemento escénico de Susanna Egri– o día 31 de maio de 1974, no trixésimo sétimo Maggio Musicale Fiorentino, festival en que anos máis tarde se vai estrear a ópera de seu fillo, o compositor Matteo D'Amico, Patto di sangue, obxecto deste traballo e cuxo libreto está adaptado libremente do texto valle-inclaniano por Sandro Cappelletto a través da tradución das dúas obras publicadas no Polittico dell' avarizia, la lussuria e la morte pola escritora. O libreto está dedicado "a María Luisa Aguirre D'Amico".

En 1976, e dentro da programación da Bienalle di Venezia que nese ano dedica unha especial atención a España

---

5 Cf. ABC, Madrid, 15-6-1968, p. 125.

6 Cf. ABC, Madrid, 24-6-1969, p. 79.

7 Cf. ABC, Madrid, 26-3-1970, p. 53.

---

8 Cf. ABC, Madrid, 6-4-1971, p. 67.



Figurines de Carla Teti para Patto di Sangue

polo proceso político de transición á democracia, María Luisa Aguirre xunto con Luca Ronconi serán os encargados da selección de compañías teatrais (seis españolas e unha italiana) que participarán na mostra, complemento das conversas e debates que, baixo o título de Teatro y Sociedad en la España de hoy, presididas por Alfonso Sastre, se celebraron entre días 28 e 30 de xullo. A presenza de Valle-Inclán é notable: a compañía de Nuria Espert representa *Divinas palabras* baixo a dirección de Víctor García, e a Cooperativa Teatro Tre escenifica *Luci di bo-*

*hème*, no Ex Cantieri Navali alla Giudecca, en tradución de Aguirre D'Amico, baixo a dirección de Mina Mezzadri, escenografía de Enrico Job, vestuario de Elena Mannini e música de Costanzo Gata. José Antonio Hormigón lerá a súa comunicación "La nueva crítica. Las puestas en escena de Valle-Inclán. Los estudios sobre Valle Inclán".

A Cooperativa Teatro di Sardegna, coa mesma dirección, escenografía, vestuario e música, pero con distintos actores, repoiñerá a obra o 28 de xaneiro de 1984 no teatro Ghione de Roma,<sup>9</sup> representación de que se fai eco o crítico teatral español Lorenzo López Sancho, que sinala a importante contribución de Aguirre D'Amigo ao coñecemento de Valle-Inclán en Italia:<sup>10</sup>

Ahora, además del sonado estreno

9 *Luci di bohème* represéntase nos meses de febreiro e marzo en diversas cidades: Toronto, Caserto, Lucca, Cagliari, Brescia, Bolonia etc.

10 Coral García Rodríguez en *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, Firenze, Elinea Editrice, 2003, reconstrúe a vida escénica española en Italia entre os anos 1960-1996 a través das reseñas teatrais; no cap. 1, "Ramón del Valle-Inclán, el dramaturgo más innovador" pp. 11-22, pode encontrarse unha ampla referencia as representacións teatrais citadas neste artigo.

parisiense,<sup>11</sup> “Luces de Bohemia” es objeto de otro alarde en el teatro Ghirone, de Roma, donde ha sido montado por la Cooperativa Teatrale Sarda [sic], según la excelente traducción que del texto hizo en 1975 María Luisa Aguirre D’Amico y fue publicado por Einaudi en su “Collezione di teatro”, junto a autores [...], e interpretado en el papel de Max Estrella por el famoso actor Raf Vallone, que con este trabajo volvía al teatro después de larga ausencia.

Vallone, un tiempo periodista, actor dramático y estrella del cine italiano, declaraba en víspera del estreno que la lectura del texto valleinclanesco fue “una verdadera bomba” para él. “Ha agarrado por el cuello —decía a finales del mes pasado— al héroe clásico y lo ha plantado ante el espejo cóncavo deformándolo.” La idea es, como parece lógico, recibida, pero añade, más por su cuenta, que “este genio” anticipaba en 1920 a Brecht, al teatro realista y surrealista francés, al expresionista alemán, todo lo cual viene a ser cierto.

Si sólo tuviéramos que atenernos al estreno de París deberíamos admitir que se trata de un plausible trabajo de propaganda cultural española debido a la iniciativa de Lluís Pascual, ya que ese montaje estaba previsto antes de que hubiera sido nombrado para dirigir el Centro Dramático Nacional. Pero el montaje de Roma, y no por iniciativas



Figurines de Carla Teti para *Patto di Sangue*

oficiales, sino por una cooperativa regional, corrobora el alto valor que la atención de hoy mismo, más allá de nuestras fronteras, concede a la feroz capacidad esperpéntica de mostrar un mundo peculiarmente español, pero al mismo tiempo universal, del teatro de Valle Inclán.

“Luces de Bohemia”, producida tan en clave española y matritense de época muy definida, ha necesitado medio siglo para alzarse a categoría de representación humana universal. Es de esperar que esta vez hasta los expertos más reticentes lo comprendan.<sup>12</sup>

Autora de obra de creación, estudios sobre Pirandello e tradutora de teatro contemporáneo español, ten preparado e publicado as seguintes obras de Valle-Inclán: *Divine parole*, traduzione di Maria Luisa Aguirre D’Amico, introduzione di Alessandro D’Amico, Torino, Einaudi, 1974 (Co-

11 Refírese á estrea de *Divinas Palabras*, dirixida por Lluís Pasqual o 13 de febreiro de 1984, no parisino Théâtre de l’Odeon.

12 Cf. López Sanco, Lorenzo, “Valle Inclán en París y en Roma”, ABC, Madrid, 17-2-1984, p. 69.



llezione di teatro, 177); *Luci di boHEME*, introduzione e traduzione di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Torino, Einaudi, 1975 (Colezione di teatro, 195); *La corte dei miràcoli*, a cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico, trad. di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Palermo, Sellerio, 1988; *Patto di sangue. Rappresentazione per ombre*, traduzione di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Ariel, Quadrimestrale di Drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo (Roma), vol. IV, n° 3, 1989, pp. 97-115; *Polittico dell'avarizia, la lussuria e la morte. Luci di bohème*, traduzione e cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico, presentazione di Alfonso Sastre, Genova, Costa & Nolan, 1991 (Coll. L'Opera Drammatica, 31).

\*\*\*\*

A convivencia que desde rapaz Matteo D'Amico mantén coa figura problemática de Valle-Inclán, coa fascinación que exerce a súa particular linguaxe, froito dun intenso e personalísimo proceso de elaboración da lingua real, filtrada e transformada en auténtica poesía, e aquela súa fantasía, tan orixinal, imprevisible, rica de imaxes visionarias, cargada de sensualidade e ao mesmo tempo de sacralidade, será —como xa ficou referido— a orixe da decisión do compositor de poñer música a dúas das cinco peque-

nas obras que compoñen o Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, traballo en que vai contar coa colaboración de Sandro Cappelletto, autor do libreto de Patto di sangue.

Commedia nera in due parti que, como fica explícito no mesmo título da ópera, o texto está “Liberamente tratto da due drammi di Ramón del Valle-Inclán”.

A primeira parte *La rosa di carta* está baseada en *La rosa de papel*, obra que se dera a coñecer na revista *La Novela Semanal* (núm. 141, 22-3-1924), xunto con *La cabeza del Bautista*, baixo o subtítulo común de *Novelas macabras*.

A segunda parte, *Ligazón* —a ópera leva este título xenérico— faina en *Ligazón*, *Auto para siluetas*, publicada por primeira vez en *La Novela Mundial* (núm. 24, 26-8-1926); aínda que a obra non era totalmente descoñecida para parte da crítica e algúns afectados, pois xa subira o 8 de maio ao escenario do teatriño de El Mirlo Blanco que se facía en casa dos Baroja e fora representada os días 19 e 20 dese mesmo ano pola compañía de El cántaro roto poucos meses despois e cos mesmos actores no Círculo de Bellas Artes.

En 1927, baixo o título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*<sup>13</sup>, Valle-Inclán reunirá nun volume,

13 Para a xénese, escritura e estrea das obras que compoñen o *Retablo*, así como para o sentido xeral da obra, remito ao lector para o estudo de Jesús

o IV da súa Opera Omnia (Madrid, Imprenta Ribadeneyra), cinco pequenos dramas, algúns xa dados a coñecer en diversas publicacións: Ligazón, La rosa de papel, El embrujado. Tragedia de tierras del Salnés, La cabeza del Bautista e Sacrilegio. Esta edición, ordenada e revisada con coidado polo autor, nalgúns casos con pequenas modificacións, fixa o texto dun teatro que ten como nexo común a avaricia e a luxuria, vicios ou pecados capitais que conducen inexorablemente á morte. Coido importante resaltar que agora todas as “pezas” do Retablo levan un subtítulo aclaratorio, que vén ser unha didascalia inicial ao texto dramático: Ligazón e Sacrilegio son “autos para siluetas”; La rosa de papel e La cabeza del Bautista –na primeira edición “novelas macabras”–, pasarán agora a subtitularse “melodramas para marionetas”:

Los puntos comunes a los dos “autos para siluetas” y a los dos “melodramas para marionetas” se cifran en el título de la colección, Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927): los graves pecados y las muertes violentas que resultan de ellos han de ser representados en escenarios teatrales, no por actores que tradicionalmente se

presentan bajo la máscara de los personajes ni por marionetas o siluetas en sí, sino por actores que ante el auditorio han de moverse, hablar y gesticular como si fueran muñecos.<sup>14</sup>

Coñecidas as motivacións que levaron a Matteo D’Amico a elixir estas dúas obras para a realización de Patto di sangue, habería que engadir a da estrutura operística de moito do teatro de Valle-Inclán. O compositor José Luis Turina, autor da ópera de cámara Ligazón (1981-1982), inspirada tamén neste “auto para siluetas” –de que xa tratei na correspondente “papeleta” aparecida no número 17 desta revista–, dicía referíndose a súa obra:

Ligazón carece de libreto propiamente dicho, si entendemos por tal un texto con el propósito de ser “puesto en ópera”. El lenguaje de Valle-Inclán es tan encendidamente musical que cualquier intento de adaptación habría resultado sacrilegio. Por lo tanto, la ópera se base casi en su integridad en el texto de la pieza escénica, del que se han respetado –salvo algunas, muy pocas, supresiones– incluso las acotaciones cuya belleza literaria ha sido salvaguardada mediante su presencia en

---

Rubio Jiménez realizado na súa excelente edición crítica do *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (Espasa Calpe, Madrid, Clásicos Castellanos, 1996), por onde citarei os textos orixinais valle-inclanescos neste artigo do seguinte xeito: LRP [La rosa de papel] / L [Ligazón]: páxina: liña.

---

14 Cf. Zahareas, Antonio N., “Los autos y melodramas de Valle-Inclán: textos dramáticos y representación”, en *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios (Actas do Seminario Internacional. Universidade de Santiago de Compostela. Noviembre-diciembre, 1998)*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 361-384.



Boceto para Patto di Sanguie

la partitura.<sup>15</sup>

Un criterio semellante, aínda que non idéntico, é exposto polo musicólogo Daniele Camini ao estudar a ópera D'Amico:

Ci sono dei soggetti che a causa del loro prestigio letterario devono essere trasposti in un'opera costi quel che costi, e altri che sembrano naturalmente portati alla resa melodrammatica. I primi spesso necessitano (si vedano Faust e i Promessi sposi) di uno sforzo di adattamento notevole. I secondi (come Le roi s'amuse-Rigoletto) sono belli che pronti per il librettista. La

15 Cf. López-Acuña López, Fernando “A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores III”, en Cuadrante, Revista cultural da Asociación Amigos de Valle-Inclán, decembro 2008, nº 17, p. 35.

definizione “bel soggetto musicabile” (per usare le parole di Verdi) calza benissimo alle due parti del Retablo di Ramón del Valle-Inclán che compongono Patto di sangue.<sup>16</sup>

As concomitancias co teatro de ópera son evidentes nestas obras do Retablo. O afeizoado á ópera ve nos textos valle-inclanianos situacións coñecidas: o poder de sedución de Carmen —ópera de Bizet con libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, baseada na novela homónima

de Prosper Mérimée— e de ‘La Mozuela’ —de Ligazón— que leva á perda da vontade dos protagonistas masculinos das obras (‘José’ e ‘El Afilador’) e os conduce a un desenlace final trágico; o asasinato de ‘Carmen’ e do ‘Bulto de manta y retaco’; o incendio do cada-leito e mais da casa e a inmolación de ‘Simeón Julepe’ xunto ao cadáver de ‘Floriana’, ‘La Encamada’ de La rosa de papel, recorda o final do acto III, escena III, de Götterdämmerung (O ocaso dos deuses) de Wagner, onde Brünnhilde se guinda na á pía funeraria de Siegfried co seu cabalo Grane e ao incendio do Walhalla; o pranto e busca do testamento tras a morte de ‘Buoso

16 Cf. Carnini, Daniele, “Dal melodramma all'opera, dal politico al dittico: una chiave per Patto di sangue”, en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Magio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 70.

Donati' polos seus achegados (da ópera de Puccini Gianni Schicchi, libreto de Giavocchino Fornano, baseado nun episodio do trixésimo canto do Inferno da Divina Commedia de Dante Alighieri) lembra a axitación que se produce da busca do “burujo” de cartos que deixaba ‘Floriana’ en La rosa de papel; o final trágico de ‘Norma’, a suma sacerdotisa da ópera de Bellini (libreto de Felice Romani, baseado na traxedia Norma de Louis Alexandre Soumet) que, por un acto de amor, tras a súa tardía reconciliación con Polion, vai morrer na fogueira xunto co seu amado recuperado, son só algúns exemplos do vínculo existente co gran teatro de ópera.

A estas sutís interrelacións hai que engadir a mención directa que se fai en La rosa de papel do nome dunha persoa, Traviata<sup>17</sup>: “¡No seas Traviata” [LRP: 199: 64] dille ‘Julepe’ a ‘Floriana’ nos inicios do melodrama ante o patetismo da moribunda. A referencia é inequívoca: estase a referir á ópera verdiana La Traviata, escrita sobre o libre-

17 Isto é, ‘a descarreirada’. En España, durante o século XIX, o título do libreto de *La Traviata*, editado como folleto para o seguimento da representación operística –co texto escrito en castelán ou en edición bilingüe– aparece ademais cos de *La extraviada* (A Coruña, Imprenta de Domingo Puga, 1857; Barcelona, Tomás Garchs, 1859, texto en italiano e castelán), ou o de *La descarriada* (*La Traviata: La descarriada*, Barcelona, Juan Oliveres, 1855). José Luis Téllez e Jesús Rubio Jiménez indican ademais o de *La desencaminada*. A ópera anunciouse nalgúns ocasións como *Violetta*, *La Traviata*.

to de Francesco Maria Piave, baseado en La dame aux camélias de Alexandre Dumas (fillo), novela editada en 1848 e adaptada escenicamente polo autor en 1851, aínda que non subirá aos escenarios, por motivos de censura, ata o 2 de febreiro dese ano no Théâtre du Vaudeville, en París. A ópera de Verdi será estreada o 6 de marzo de 1853 no Teatro La Fenice de Venecia.<sup>18</sup>

Dada a escasa e confusa información existente sobre o título da ópera, unha das grandes obras do xénero lírico que como di José Luis Téllez na súa edición do libreto e estudo da ópera

Hoy, además de una casi insuperable prueba de fuego para cualquier soprano, La Traviata constituye quizá el más acabado paradigma de la ópera romántica y, junto con Rigoletto y Trovatore, también la más popular de las óperas verdianas: “no me seas traviata [sic]”, dice Simeón Julepe, borrachín y desdeñoso, a su esposa encamada, quejosa y agonizante, en el comienzo de la valleinclanesca Rosa de papel. Que semejante título introducido sea –o pueda verosíblemente llegar a ser– un término de uso proletario es lo que mide la extraordinaria envergadura de su inscripción en el imaginario colectivo”.<sup>19</sup>

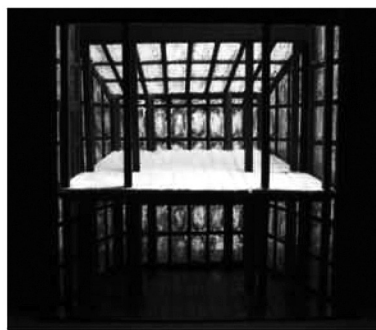
18 En 1852 editouse unha adaptación teatral ao italiano de Luigi Enrico Tettoni, con importantes diferenzas respecto á edición francesa, obra que non tivo influencia na realización do texto de *La Traviata*.

19 Téllez, José Luis, “Introducción”, en *La Traviata: ópera en tres actos de Giuseppe Verdi. Libreto de*

procurarei aclarar a xénese do mesmo.

As primeiras informacións da ópera proceden dunha carta do 29 de outubro de 1852 dirixida por Piave a Carlo Marzari a fin de que o presidente de La Fenice adquira os dereitos de La Dame aux camélias para a súa representación operística co título de Amore e morte, mais isto non é admitido pola censura, que tampouco permite que a acción transcorra na época “actual”, polo que o argumento ten que se trasladar cronoloxicamente, situándose nos arredores do ano 1700. O título La Traviata non aparece consignado ata o derradeiro recibo de pagamento do libreto o 30 do mes seguinte.<sup>20</sup> Verdi fará unha primeira mención nunha carta datada no día 1 de xaneiro de 1853, dirixida a seu amigo Cesare De Sanctis: “A Venezia faccio la Dame aux camélias che avrà per titolo, forse, Traviata. Un soggetto d’epoca”.<sup>21</sup>

O título La Traviata terá orixe nas palabras pronunciadas por ‘Violetta’ –a grande amourese, a xove e fermosa cortesá gravemente enferma, como a ‘Floriana’ de La Rosa de papel–, despois de ler a carta do pai de ‘Alfredo’, ‘Giorgio Germont’, onde explica a seu fillo a verdade, o gran sacrificio que ela fixera ao renunciar ao seu amor para non comprometer a familia do seu



Boceto para Patto di Sangue

amado, dada a súa pasada condición (Acto III, Escena IV):

Oh, come son mutata!...  
Ma il Dottore a sperar pure m’esorta!...  
Ah! con tal morbo ogni  
speranza è morta!...  
Addio del passato bei sogni ridenti,  
Le rose del volto già sono pallenti;  
L’amore d’Alfredo pur esso mi manca  
Conforto, sostegno  
dell’anima stanca...  
Ah, della Traviata sorridi al desio,  
A lei deh perdona, tu accogli, o Dio,  
Or tutto finì.  
Le gioie, i dolori fra poco avran fine;  
La tomba ai mortali di tutto è confine!...

Francesco Maria Piave. Edición de José Luis Téllez, Madrid, Cátedra, 1992, p. 68.

20 Cf. Téllez, José Luis, op. cit., p. 10.

21 Mioli, Piero, *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d’opera*. Roma, Nexton & Compton Editori, 2001, p. 401.



Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,  
 Non croce col nome che  
 copra quest'ossa!  
 Ah, della Traviata sorridi al desio,  
 A lei deh perdona! tu accoglila, o Dio.  
 Or tutto finì!<sup>22</sup>

As palabras de 'Simeón Julepe' a 'Floriana' dicíndolle "¡No seas 'Traviata'!" lévannos inmediatamente a pensar na 'Violetta' da ópera de Piave e Verdi, na 'Margarite Gautier' de La Dame aux camélias de Dumas, e en Marie Duplessis, a famosa cortesá que inspirou a Alexandre Dumas unha das novelas máis famosas do seu tempo, amante de figuras destacadas da nobreza e de persoaxes famosos do seu tempo: Liszt, Musset, Eugène Sué ou o mesmo Alexandre Dumas, que a deixou inmortalizada<sup>23</sup>. Tamén 'Floriana', 'La Encamada', de solteira, fora requirida por cabaleiros e xente poderosa:

La Comadre: ¡Qué blanca!  
 ¡No tenía los treinta años!  
 ¡Fué pretendida de caballeros, y  
 cayó con ese mala casta!  
 [LRP: 228: 466-468]

La Comadre: ¡Mujer de su casa!  
 La Pingona: Con muy buenas  
 amistades.  
 ¡Y a todo esto aún no le recé  
 un gloria por el alma!  
 [LRP: 237: 595-599]

La Pingona: ¡Tiene manos de señorita!

La Comadre: ¡Cuando soltera  
 fue muy madama,  
 hora que estos tiempos  
 no era conocida!  
 [LRP: 237: 604-608]

La Comadre: ¡juer de su casa!  
 La Pingona: Sabiendo buscarse  
 las amistades.  
 ¡Déjamele rezar  
 otro gloria por el alma!  
 [LRP: 239: 614-618]

'Floriana', como fixera 'Violetta' cando coñece a 'Alfredo', tamén renuncia ás amizades e aos cabaleiros que a pretendían proporcionándolle unha vida desafogada, para vivir pobremente con 'Simeón Julepe':

Alfredo: Lunge da lei per me non v'ha diletto!...  
 Volaron già tre lune  
 Dacché la mia Violetta  
 Agi per me lasciò, dovizie, amori,  
 E le pompose feste,  
 Ove, agli omaggi avvezza  
 Vede a schiavo ciascun  
 di sua bellezza...  
 Ed or contenta in questi ameni luoghi  
 Solo esiste per me... que  
 presso a lei [...]

[*La Traviata*, Acto II, Escena I]<sup>24</sup>  
 Julepe: ¡Muy criminal,  
 pero bien me has buscado!  
 La Encamada: ¡Sólo vales  
 para engañar!  
 [LRP:197:25-28]

<sup>22</sup> Ibid., p. 420.

<sup>23</sup> Téllez, José Luis, op. cit. p. 18.

<sup>24</sup> Mioli, Piero, op. cit., p. 410.

La Comadre: ¡Qué blanca!  
¡No tenía los treinta años!  
¡Fué pretendida de caballeros,  
y cayó con ese mala casta!  
[LRP: 228: 466-468]

Cando lemos demoradamente as antecitadas verbas de ‘Violetta’ correspondentes ao Acto III, Escena IV, afloran as concomitancias con La rosa de papel: tamén ‘Floriana’ fora fermosa (“¡Qué llanca!”) e aínda non tiña trinta anos cando fora pretendida de cabaleiros; na ensoñación de ‘Julepe’, ‘Floriana’ no cadaleito parece unha visión celeste, un astro resplandecente; acepta a morte resignada despois de cumprir co precepto da confesión, á espera dos “Divinos” que vai buscar ‘Julepe’; e a súa fin non vai ser como a que teme ‘Violetta’ para si (morrer soa, sen bágoas e sen flores na sepultura e sen unha cruz e un nome que a recorde), pois ‘Floriana’ é para ‘Simeón Julepe’ unha heroína, unha esposa exemplar, e o seu espírito, libre deste mundo onde tanto sofre o proletario, merece que o seu inesquecible esposo sacrifique no acto fúnebre unha mísera parte do diñeiro por ela conseguido, para ter todas as honras debidas, acto en que o “Orfeón los Amigos” lle ofrecerá a coroa reservada aos socios de mérito.

Jesús Rubio Jiménez, voz autorizada nos estudos valle-inclanianos, comenta, en nota a rodapé de su edición crítica del Retablo de la avaricia, la lujuria y

la muerte<sup>25</sup>, a frase de ‘Julepe’ dirixida a ‘Floriana’, “No seas Traviata”, de extraordinario valor para a comprensión da obra: “Esta en aparencia simple alusión –di– contiene claves indispensables para la interpretación correcta de La rosa de papel, comenzando por la propia Floriana”. No Acto II, Cadro II da ópera, despois de que o pai de Alfredo suplicase a ‘Violetta’ que polo ben da familia, por causa do seu pasado, abandonase a ‘Alfredo’ e de que ‘Violetta’, con dor, lle escribise unha carta frívola e cruel rompendo a súa relación e poñendo como escusa o seu desexo de volver á súa antiga e libertina existencia e afastalo así da súa vida. Coinciden nunha festa, onde ‘Alfredo’, ferido polo desengano e os ciúmes, ofende grave e publicamente a ‘Violetta’. Na fanfarronaría despeitada de ‘Alfredo’ ve Rubio Jiménez a base paródica da de ‘Simeón Julepe’. No acto III ‘Violetta’ le unha carta de ‘Giorgio Germont’ en que lle indica que contou a seu fillo o sacrificio que ela fixera renunciando ao amor co fin de non prexudicar a súa familia. Volve ‘Alfredo’ é pídelle perdón a ‘Violetta’ que está moi enferma. Ambos lembran con alegría aquela época en que foran tan felices, e finalmente ela morre nos seus brazos.

As concomitancias con La rosa de papel, di Jesús Rubio Jiménez, saltan á vista e engade:

---

25 Rubio Jiménez, Jesús, op. cit., p. 199, nota 63.

No podía ser acaso de otro modo, dada la intención de Valle de subvertir esta vez modelos melodramáticos románticos, pero lo que elige los más extremos: La Traviata ofrece condensados múltiples tópicos románticos, remitiendo a su vez a las obras de Dumas. Floriana pertenece a la estirpe de Violetta, flor ajada como ella, flor de literatura, rosa de papel. Su referente floral no es muy distinto al utilizado en la ópera; Violeta entrega a Alfredo en el Acto I –Esc. 3- una camelia que le pide le devuelva al día siguiente. Pero para entonces se habrá marchitado. Como otras veces Valle acentúa lo melodramático hasta el paroxismo, destrozándolo. La rosa de papel de Floriana es la versión castiza de las camelias de Margarita Gautier si pensamos más directamente en las obras de Dumas. Aunque la obra citada es La Traviata, el peso de La dama de las camelias es notable. No sólo por la protagonista, modelo excepcional de heroína romántica –ángel y diosa, aunque enferma de tisis-, sino incluso por su atuendo con sus característicos chales de cachemira. O Armand Duval, cuya contrafigura es Julepe, más complejo que Alfredo en la ópera. Su necrofilia –exhumará el cadáver-, su intensa pasión en vísperas de la muerte de Margarita, la poetización extrema de su relación hasta convertirla en un “amor sin esperanza” afirmando que la quiere “como un loco” hacen de éste también un héroe romántico prototípico.<sup>26</sup>

Valle-Inclán volverá utilizar este sintagma en “Alta mar”, terceira parte de Baza de espadas (“Esta canta como Traviata”) e mais en La Corte de los milagros (VI, VI): “Yo quiero que lo sea usted con todo el mundo, incluso con esa yegua Traviata”.<sup>27</sup>

Il tempo nel teatro di parola e nel teatro in musica, come si sa, non é realistico. C'è un cosiddetto tempo drammatico che nulla ha a che fare con il tempo degli orologi, ma che ad esso si richiama come a pietra di paragone<sup>28</sup>, un modello da avvicinare o da cui allontanarsi. Però, mentre il tempo teatrale è tendenzialmente lineare, e semmai subisce delle brusche interruzioni da cui ricomincia a scorrere, quello operistico è spesso un'onda in cui rallentamenti e accelerazioni, e perfino la stasi, il “congelamento” apparente, si susseguono. Prendiamo dunque la pièce di Valle-Inclán. Negli andirivieni dell'arrotino, nella sua affermazione di avere già fatto “il giro del mondo”, nel riferimento a un mitico “precedente” tra i due protagonisti, nel dialogo interrotto tra le due vecchie donne, nel convulso finale in cui succedono troppe cose per essere “reali”, c'è una condensazione simbolica del tempo che è invero melodrammatica.<sup>29</sup>

A listaxe de elementos operísticos é

27 Ibid., p. 201, nota 63.

28 O autor do texto xoga co título da ópera de Rossini (libreto de L. Romanelli), *La Pietra di paragone*.

29 Cf. Carnini, Daniele, op. cit., p. 71.

26 Ibid., p. 199, nota 63.

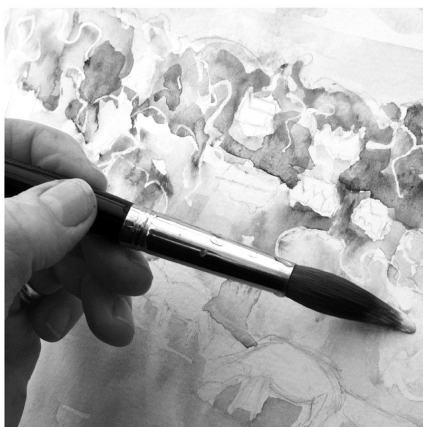
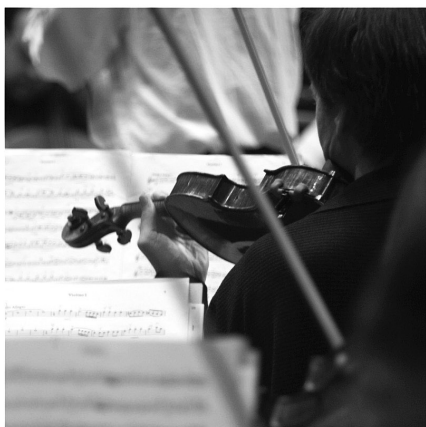
longa. Algúns exemplos son sinala dos por Cardini, como o léxico irreal das persoaxes de Ligazón, mais tamén o hiperbólico de 'Julepe'. Tamén se poden citar as numerosas cancións de 'La Mozuela', que teñen sabor a ópera francesa, propias para unha aria, e as didascalias, como aquela de 'Julepe', cando volve a casa "metida hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, la corona menetral e petulante, de un sentimentalismo alemán", que parece esixir imperiosamente unha música ad hoc. Nas didascalias de Valle-Inclán, análogas á música extra-diexética ou incidental, que crean a

atmosfera da acción o do pensamento dos actores aínda antes de os escoitar falar ou cantar, é onde o compositor acha neste texto secundario un material precioso para a creación da dramaturxia.

\*\*\*

(Continuará)





## Miro esta provincia e vexo cultura

Mirar A Coruña é ver unha provincia que crece coa cultura. Unha provincia que mira ao futuro, que facilita o acceso de todos cunha ampla oferta cultural. Promovendo Bolsas e fomentando a arte.  
**Mirar a provincia da Coruña é ver futuro.**



**DEPUTACIÓN  
DA CORUÑA**







Vilanova de Arousa

## CUADRANTE

*Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos*

ISSN 1698-3971



P.V.P

5 €