



Cuadrante

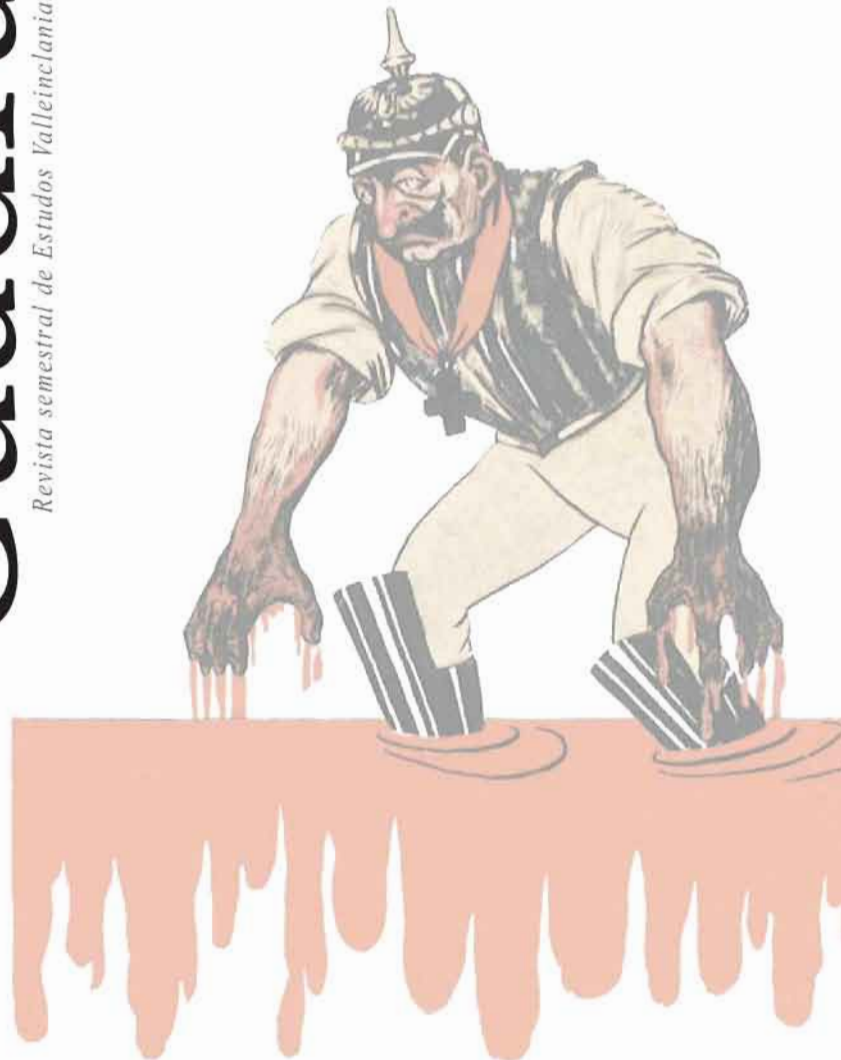
Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos



Editada pola
Asociación de Amigos de Valle Inclán

Joaquín del Valle-Inclán
*Josefa María Ángela Blanco Tejerina:
 1879-1909.*

6
 PÁXINA

Rodolfo Cardona
*Teatro grotesco: Farsa y licencia
 de Valle-Inclán.*

27
 PÁXINA

Laura Giaccio
*Recepción de la figura de Valle-Inclán en
 Caras y Caretas. Un gran anecdotario.*

54
 PÁXINA

Antonio Espejo Trenas
*Desvelos valleinclanianos en el epistolario
 de Luis Ruiz Contreras.*

75
 PÁXINA

Juan Manuel González Martel
*Reencuentro de Valle-Inclán con
 Leal da Cámara en el Madrid neutral de la
 Gran Guerra. Una emblemática amistad
 hishispanoportuguesa.*

100
 PÁXINA

Edita
 Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Presidente
 Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Praza dos Olmos, 9 baixo
 36620 Vilanova de Arousa
 (Pontevedra)
 Apartado de Correos Nº 66
 www.amigosdevalle.com
 amigosvalleinclan1@hotmail.es

Número 28. Xuño 2014

Director
 Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora
 Sandra Domínguez Carreiro

Secretario xeral
 Víctor Viana

Redactora xefa
 Lorena Paz

Consello de Redacción
 Joaquín del Valle-Inclán Alsina
 Margarita Santos Zas
 Juan Antonio Hormigón
 Rodolfo Cardona
 Xosé Luís Axeitos
 Jesús Blanco García
 Juan Fernando de Laiglesia
 Fernando López-Acuña López
 Xaquín Núñez Sabarís
 José María Paz Gago

Ramón Torrado
 José María Leal
 Ramón Martínez Paz
 Xosé Lois Vila Fariña
 Antonio Espejo Trenas

Redacción Buenos Aires

Redactora jefe
 María del Carmen Porrúa

Consejo de Redacción
 Marcelo Topuzian
 Raúl Illescas
 Adriana Minardi
 Mirtha L. Rigoni
 Gladys Granata de Egües
 Mabel Brizuela
 Germán Prósperi
 Laura Scarano
 Marcela Romano
 Marta Ferrari
 Danilo Santos

Antonio Gago Rodó
*Valle-Inclán versus Falla: del modelo
Reinhardt al Corpus en Granada
y la estética del auto sacramental en el
Palacio de Carlos V (1927).*

132
PÁGINA

Víctor Viana
La Vilagarcía de Ramón del Valle Bermúdez.

161
PÁGINA

Francisco Xavier Charlín Pérez
*Acerca del entorno social y geográfico
del joven Valle-Inclán (1866-1891):
falsos mitos y realidad.*

183
PÁGINA

Antonio Espejo Trenas
*El chasquido de la calavera
en el corazón de tierra firme.*

217
PÁGINA

Xestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Comunicación

Luis Menéndez Villalva

Deseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Imprime

Imprenta da Deputación de
Pontevedra

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

1698-3971

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.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



XUNTA
DE GALICIA

Esta publicación contou cunha axuda da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, a través da Secretaría xeral de Cultura.

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 utilizadas 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.


Rodolfo Cardonas: rcardona56@comcast.net · Francisco X. Charlín Pérez: charlinperez@edu.xunta.es · Antonio Espejo Trenas: anestre@alumí.uv.es · Antonio Gago Rodó: gagorodo@gmail.com · Laura Giacccio: lauragiaccio@gmail.com · Juan Manuel González Martel: jmgmartel@hotmail.com · Joaquín del Valle-Inclán Alsina: joadel75@terra.com

Como ven ocorrendo de xeito ininterrompido dende hai 15 anos, a revista semestral *Cuadrante* comparece de novo ante os seus lectores cun número no que teñen cabida traballos de diversa índole arredor da figura e a obra de Valle-Inclán.

O primeiro é un rigoroso estudo biográfico titulado “Josefa María Ángela Blanco Tejerina. 1879-1909”, no que o seu neto, Joaquín del Valle-Inclán, recorre de maneira documentada os primeiros 30 anos de quen foi actriz e esposa do escritor. Séguese “Teatro grotesco: farsa y licencia de Valle-Inclán”, quinta e última parte do libro de Rodolfo Cardona titulado *Hacia el Esperpento: Trayectoria de Valle-Inclán en busca de un nuevo teatro*, cuxa publicación por entregas, agora rematada, lle dedica esta revista polo seu 90 aniversario. Pola súa banda, Laura Giaccio, no seu artigo “Recepción de la figura de Valle-Inclán en *Caras y Caretas*. Un gran anecdotario” completa o seu traballo sobre a presenza de don Ramón nesta revista publicado no anterior número de *Cuadrante*. En cuarto lugar, o novo membro do “Consello de redacción” desta revista, Antonio Espejo Trenas, analiza e dá a coñecer en “Desvelos valleinclanianos en el epistolario de Luis Ruiz Contreras” un total de oito cartas, intercambiadas en 1932 entre este e Ángel Ossorio, que tratan da constitución dun grupo cultural, denominado “Amigos de Valle-Inclán” cuxo obxectivo era a edición dun volume antolóxico das *Sonatas* para axudar ao escritor trala súa dimisión do cargo de conservador do Tesouro Artístico Nacional; inclúe ademais un Apéndice cun extracto dunha carta de Ruiz Contreras a Valle e outra de Rivas Cherif a Ángel Ossorio na que se suscita a creación dun Teatro Nacional. A continuación o exprofesor da Universidad Complutense de Madrid, Juan Manuel González Martel, en “Reencuentro de Valle-Inclán con Leal da Cámara en el Madrid neutral de la Gran Guerra. Una emblemática amistad” nárnanos e contextualiza este episodio da vida de dous homes que xa se coñeceran en 1898. En “Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al *Corpus* en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927)”, Antonio Gago Rodó dá conta -documentada con cinco cartas- dunha iniciativa do presidente do Centro Artístico, Juan José Santa Cruz, que foi aceptada por Valle-Inclán mais non se chegou a realizar: a dirección dun auto sacramental polo escritor. Por fin, o apartado *Valle-Inclán en sus orígenes* inclúe un ensaio histórico, “La Vilagarcía de Ramón del Valle Bermúdez”, no que Victor Viana estuda a economía e sociedade desta localidade arousá tan ligada ás actividades profesionais do pai de Valle-Inclán e outro noso titulado “Acerca del entorno social y geográfico del joven Valle-Inclán (1866-1891): falsos mitos y realidad” cuxo obxectivo é despexar a néboa mistificadora que en parte aínda envolve a infancia do escritor. O colofón a este número 28 de *Cuadrante* póneno un apunte de Espejo Trenas sobre a posta en escena de *Tirano Banderas*, en decembro de 2013, no Teatro Español de Madrid.

☞☞☞ Tal y como viene ocurriendo de manera ininterrumpida desde hace 15 años, la revista semestral *Cuadrante* comparece de nuevo ante sus lectores con un número en el que tienen cabida trabajos de diversa índole alrededor de la figura y la obra de Valle-Inclán.

☞☞☞ El primero de ellos es un riguroso estudio biográfico titulado "Josefa María Ángela Blanco Tejerina. 1879-1909", en el que su nieto, Joaquín del Valle-Inclán, recorre de manera documentada los primeros 30 años de quien fue actriz y esposa del escritor. ☞ Le sigue "Teatro grotesco: farsa y licencia de Valle-Inclán", quinta y última parte del libro de Rodolfo Cardona titulado *Hacia el Esperpento: Trayectoria de Valle-Inclán en busca de un nuevo teatro*, cuya publicación por entregas, ahora finalizada, le dedica esta revista por su 90 cumpleaños. ☞ Por su parte, Laura Giaccio, en su artículo "Recepción de la figura de Valle-Inclán en *Caras y Caretas*. Un gran anecdotario" completa su trabajo sobre la presencia de don Ramón en esta revista publicado en el anterior número de *Cuadrante*. ☞ En cuarto lugar, el nuevo miembro del "Consello de redacción" de esta revista, Antonio Espejo Trenas, analiza y da a conocer en "Desvelos valleinclanianos en el epistolario de Luis Ruiz Contreras" un total de ocho cartas, intercambiadas en 1932 entre éste y Ángel Ossorio, que tratan de la constitución de un grupo cultural, denominado "Amigos de Valle-Inclán" cuyo objetivo era la edición de un volumen antológico de las *Sonatas* para ayudar al escritor tras su dimisión del cargo de conservador del Tesoro Artístico Nacional; incluye además un Apéndice con un extracto de una carta de Ruiz Contreras a Valle y otra de Rivas Cherif a Ángel Ossorio en que se plantea la creación de un Teatro Nacional. ☞ A continuación el exprofesor de la Universidad Complutense de Madrid, Juan Manuel González Martel, en "Reencuentro de Valle-Inclán con Leal da Câmara en el Madrid neutral de la Gran Guerra. Una emblemática amistad" nos narra y contextualiza este episodio de la vida de dos hombres que ya se habían conocido en 1898. ☞ En "Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al *Corpus* en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927)", Antonio Gago Rodó da cuenta -documentada con cinco cartas- de una iniciativa del presidente del Centro Artístico, Juan José Santa Cruz, que fue aceptada por Valle-Inclán pero no llegó a realizarse: la dirección de un auto sacramental por el escritor. ☞ Por fin, el apartado *Valle-Inclán en sus orígenes* incluye un ensayo histórico, "La Vilagarcía de Ramón del Valle Bermúdez", en el que Victor Viana estudia la economía y sociedad de esta localidad arousana tan ligada a las actividades profesionales del padre de Valle-Inclán y otro nuestro titulado "Acerca del entorno social y geográfico del joven Valle-Inclán (1866-1891): falsos mitos y realidad" cuyo objetivo es despejar la niebla mixtificadora que en parte aun envuelve la infancia del escritor. ☞ El colofón a este número 28 de *Cuadrante* lo pone una reseña de Espejo Trenas sobre la puesta en escena de *Tirano Banderas*, en diciembre de 2013, en el Teatro Español de Madrid.

 Cuadrante. Revista de Estudios

Valleinclanianos e Históricos,

nº 28, xuño 2014.

Rodolfo Cardona, Teatro

grotesco: Farsa y licencia de

Valle-Inclán. Pp 27-53.

DRec: 22/12/13

DAcep: 25/12/13

DRev: 10/01/14



Teatro grotesco: Farsa y licencia de Valle-Inclán

Rodolfo Cardona

Catedrático Emérito de la Universidad de Boston

LA PROCESION QUE VÁ POR DENTRO

La Flaca, Madrid, 6-VI-1869. Tomás Padró (?), *Corpus de la Revolución*.

Preámbulo

Luces de Bohemia y *Farsa y licencia de la Reina Castiza* son obras de la misma época. *Luces* empezó a publicarse en la revista *España* el 31 de Julio de 1920 y terminó el 23 de octubre; *Farsa y licencia* corresponde a los Números 3 a 5 de *La Pluma*, es decir, los de agosto, septiembre y octubre de ese mismo año. Como se vio en la entrega anterior, la versión de *Luces* que leemos o vemos hoy, con todos sus agregados, data de 1924, cuando salió en forma de libro. Aunque Valle-Inclán no denominó esta obra *esperpento*, *Farsa y licencia* introduce muchas características fundamentales para la estética de ese género.

crónica



1973

Portada de la revista *Crónica*,
16-VI-1931.

Revista de la semana.
Se publica los domingos en
Prensa Gráfica.
Hermosilla, 57, Madrid.
Director: Antonio G. de Linares.

25
centos.

He aquí, encarnada por la hermosa y excelente actriz Irene López Heredia, a "La reina castiza" de la farsa admirable escrita por el insigne don Ramón del Valle-Inclán, farsa de humanos e históricos muñecos llevados ahora a la escena por la Compañía Heredia-Asquerino, de modo inmejorable, con la cooperación de Salvador Bartolozzi, cuyas decoraciones y figurines suponen un acierto extraordinario.

I

Arthur Adamov, quien en un momento determinado fue uno de los más representativos autores del llamado “Teatro del Absurdo”, después de un tiempo rechazó todas sus obras a las que pudiera calificarse con esa denominación. Adamov mismo ha presentado, como teórico, el historial de su “caso” en el que escribe sobre las preocupaciones y obsesiones que le llevaron a escribir obras de teatro en las que presentaba un mundo “sin sentido”; presentó también todas las consideraciones que le llevaron a formular una estética del absurdo; y, finalmente, describió el proceso por medio del cual fue evolucionando hacia un teatro basado en la realidad que representaba la condición sociopolítica y dirigido hacia un propósito social bien definido¹. Implícitamente aparece allí la dicotomía “teatro del absurdo”/“teatro realista-social”, como si fuesen mutuamente excluyentes, algo sorprendente para quienes conocemos la obra de Valle-Inclán ya que, a partir de *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y, por supuesto, de *Luces de Bohemia*, desarrolla un teatro que es, a la vez, absurdo y presenta un fondo socio-histórico y político basado en la realidad española. Aunque en *Farsa y licencia* no llegue aún a la visión esperpéntica, que es mucho más profunda como ya se ha visto en la entrega anterior, se pueden formular con respecto a esta obra algunas consideraciones básicas que explican el hecho de no encontrar la dicotomía que se mencionó en el caso de Adamov. Ya se había apuntado (en el libro *Re-Visión del esperpento*) que cuando Valle-Inclán dijo que “la novela camina paralelamente con la historia y con los movimientos políticos”, daba a entender que una perspectiva, por más estilizada que sea, si ha de ser válida, no debe estar distanciada de la situación histórica que la inspira. Autores del “Teatro del Absurdo”, como Ionesco, han dicho, por el contrario, que la burguesía que ridiculizan no se encuentra en una sociedad determinada, sino en todas las sociedades de todos los tiempos. Ionesco, y muchos de sus contemporáneos que practicaron ese teatro, rechazan la concreta orientación histórica de lo absurdo literario; o, como en el caso de Adamov, cuando la aceptan, no vuelven a escribir en la modalidad “absurda”. Si la base, entonces, del teatro del absurdo es antihistórica y universal, en el teatro de Valle-Inclán a partir de *Farsa y Licencia* y de *Luces*, es histórica y circunstancial. En el “Apostillón” a *La Reina Castiza* Valle-Inclán indica, sin ambages, el fondo histórico de esa farsa: “Corte isabelina, / befa septembrina”; es decir, una burla grosera, titiritesca, de la corte isabelina en la que se encuentran ecos de la crítica que publicaron en su tiempo —las vísperas de la revolución del ‘68— los semanarios humorísticos *La Gorda*, *La Flaca* y *Gil Blas*. Indica, además, que tratará este tema inspirado en la “musa moderna” que, a imitación de las coristas de la época —se trata del 1920,

¹ En Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, 1961, capítulo II, 47 y siguientes.



UNA FAMILIA MODELO.

La Flaca, Madrid, 20-II-1870.
Tomás Padró (?), *Una familia modelo*.

como se ha dicho, la era del jazz— “enarca la pierna, se cimbra, se ondula, se comba, se achula [...]”. En otras palabras, se trata de una estilización del material isabelino a tono con el momento presente: la España de 1920.

El hecho de que Valle-Inclán utilice un personaje histórico real en un momento histórico determinado no significa que se esté comprometiendo a ningún “realismo histórico-social”. Todo lo contrario. Utilizando “ecos” de la crítica que se hizo de la Reina Isabel II, sobre todo de sus debilidades erótico-sentimentales, Valle-Inclán idea un argumento original en el que no duda en hacer uso de los más conocidos recursos fársicos que los autores de parodias utilizaban por entonces². Uno de los recursos más utilizados por los parodiadores, como Salvador María Granés, era el de detenerse en “los fallos o debilidades de las obras parodiadas, a fin de poner en evidencia lo que de falso, ridículo o trasnochado encerraba la inmediata fuente de inspiración” (26). Es decir, lo mismo que hizo Valle-Inclán con la deformación grotesca de la Reina, lograda a fuerza de una consciente utilización de algunos datos “históricos” (los “maliciosos ecos de los semanarios revolucionarios”) a los que les imprime un rebajamiento aún mayor en la escala de valores, además de combinarlos en un enredo que les imparte el carácter completamente absurdo que encontramos en la obra.

² Ver el interesante estudio que, a propósito de *Luces de Bohemia* escribió el profesor y académico Alonso Zamora Vicente, en el que se refiere a la incorporación que hace Valle-Inclán de la “literature paródica de su tiempo”, en *La realidad esperpéntica*, Madrid, 1969, 25-61.

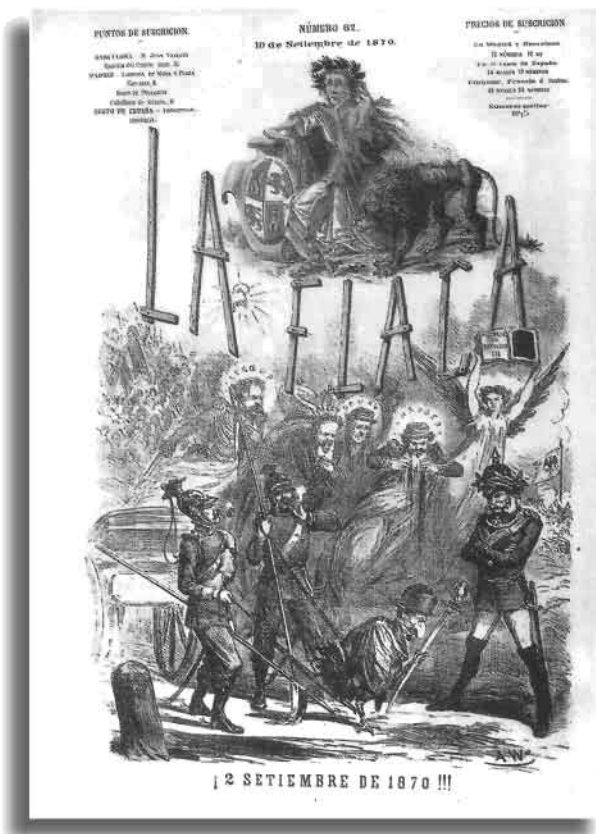


La Flaca, Madrid, 13-12-1872. Tomás Padró (?), *Manicomio nacional*.

El “argumento” de la *Farsa* no puede ser más simple. Se trata de una serie de situaciones cómicas que surgen de las “licencias” de la Reina Castiza, amiga de “bailes de candil” y de amores de “tapadillo”. Periódicamente aparecen “documentos” comprometedores, pruebas de las frecuentes indiscreciones de la Reina, cuya difusión trata de evitar el Gobierno con el consiguiente gran despilfarro para el Erario Público. A este tipo de “enredo” se achacan consecuencias tan serias como “la disolución de las Cortes”, “la censura de la prensa” y hasta “el nombramiento del Obispo de Manila”, con todo lo cual se crea el ambiente de un absurdo total.

La obra está escrita en verso, no como aquellos que utilizó en obras anteriores como *Cuento de abril*, *Voces de gesta* o *la Marquesa Rosalinda*, sino más bien acentuando los rasgos populares que empezó a utilizar en algunos de los poemas de *La pipa de Kif* (sobre todo en “Aleluya”). Y, curiosamente, hasta en esta fase de su producción literaria, tan poco modernista, siguió Valle-Inclán una pista que Rubén Darío había indicado en 1905 en su “Prólogo” a *Cantos de vida y esperanza*, donde hace la siguiente revelación importante:

En cuanto al verso libre moderno [...] ¿no es verdaderamente ejemplar que en esta tierra de Quevedos y Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid cómico* y los libretistas del género chico? (en Zamora Vicente, 24)



La Flaca, Madrid, 10-IX-1870.
Tomás Padró (?), ¡2 setiembre de
1870!!!

En efecto, en los parodistas como Granés y en las páginas de revistas como *Madrid cómico* y, sobre todo, *Gedeón*, encontró Valle-Inclán los materiales necesarios para elaborarlos artísticamente en su farsa satírica y grotesca *La Reina Castiza*. Una elaboración de tipo claramente caricaturesco, como encontramos en las revistas satíricas aludidas. Es interesante lo que al respecto dice el profesor Montesinos:

La farsa y licencia de la Reina Castiza era, por designio del autor, más caricaturesca que *El ruedo ibérico* [...] y todo estaba perfectamente, pues Valle se movía libérrimo, sin que nada que se interpusiera entre su capricho y el trazado de aquellos rasgos que tan divertidos eran. Un caricaturista genial no tiene que preocuparse de verosimilitud alguna, y las narices que dibuje podrán ser tan largas, torcidas y verrugosas

cuanto se le antoje —y en ocasiones ese incontenible capricho suyo le llevará a adivinaciones sorprendentes del carácter que representa³.

En esto reside el gran éxito de esta obra en la que, utilizando los elementos mencionados, puede obtener caricaturas tan acertadas como las que encontramos en los siguientes pasajes:

*Ríe la comadre feliz y camal
y un temblor cachondo la baja del papo
al anca fondona de yegua real, (O.C. II, 825)*

donde se detectan prefiguraciones del Walt Disney de *Fantasia*; o en esta otra anotación:

³ José F. Montesinos, “Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones”, en “Homenaje a Valle-Inclán”.

*Con risa chispona conjuga
la alegría del peleón
La Señora. Y es su pechuga
Hiperhólico acordeón. (Énfasis mío; 859)*

Aquí Valle-Inclán da una muestra de su humor caricaturesco con la hipérbole. Sin duda, la contribución estética más importante de *Farsa y licencia de la Reina Castiza* es la intensificación de lo grotesco aplicado con fines satíricos al material histórico y la transformación de formas

PRECIO EN MADRID.

(Lo mismo en la Administración que en las librerías.)

Por un mes..... 4 reales.
 Por tres id. 11 »
 Por un año..... 40 »

La suscripción empieza en 1.º y 15 de cada mes.

Número suelto, 4 cuartos en toda la Península.

Pago al pedir la suscripción. La correspondencia al Director de GIL BLAS.

DIRECTOR: LUIS RIVERA.



PRECIO EN PROVINCIAS.

Por tres meses en la Admon. 15 reales.
 Por seis id. 28 »
 Por un año..... 50 »
 EXTRANJERO.—Por tres meses... 30 »
 ULTRAMAR.—Un año..... 6 pesos.

Se publica dos veces á la semana,—jueves y domingo.

Administración y Redacción, Huertas, 82, prel. 1.ª

Toda suscripción de provincias hecha por comisionado costará dos reales más.

DIBUJANTES: ORTEGO Y PERRA.

populares —la parodia, el género chico, los versos satíricos, etc.— como medio de expresión que escoge como vehículo. Paul Iñe ha apuntado muy certeramente que la utilización del grotesco en este caso depende, en parte, del uso de detalles de realidad intensamente naturalistas y feos, un enfoque consistentemente utilizado por la literatura española. Además, proviene de la degradación del heroísmo clásico y de los valores cortesanos. En ambos casos se trata de un proceso de vulgarización⁴. Pero todo convertido en arte por milagro de la palabra que le permite aciertos como el siguiente en el que se encuentra una perfecta joya de ese proceso de vulgarización mencionado:

*Con un corte de mangas, el lego se escabulle,
 y sale correteando El Rey, del camarín.
 La vágula libélula de la sonrisa bulle
 sobre su boca belfa, pintada de carmín, (II, 838)*

con su caricatura lingüística del verso de Darío "la libélula vaga de una vaga ilusión" ("Sonatina", 2a estrofa, v. 6). Se nota aquí el mismo cuidado por la forma pero, como ha dicho Guerrero Zamora, "lo formal ahora es socarronería populachera, farsa grotesca y vivificante, guiñol puro [...]". Y este es el último aspecto que parece útil destacar en esta obra que Valle-Inclán incluyó, junto con *La cabeza del dragón* y *Farsa italiana de la enamorada del Rey* en su *Tablado de marionetas*. Pero, como nos recuerda Guerrero Zamora,

[...] la farsa ya no es a la italiana precisamente porque es *farsa y licencia* como lo han sido todas las marionetas del mundo, farsa para jugar y licencia para agriar, farsa para divertir y licencia para llamarle al pan, pan y al vino, vino [...]. Y, al igual que en los retratos de corte pintados por Goya está implícito el mundo de

Cabecera de *Gil Blas*, *Periódico satírico*, Madrid, 3-I-1869.

⁴ "The grotesque in Valle-Inclán: A Monograph", en A. N. Zahareas et al, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, 1968, 526.

Los caprichos y Sueños, así en este último esguince cortesano valleinclanesco, que pugna por emerger, existe ya la esperpéntica deformación de sus obras geniales y tiznadas⁵.

Peleles y sombras: autos y melodramas⁶

Melodramas para marionetas

Todos los elementos de contenido y forma que en conjunto componen los *esperpentos*, como se vio en la anterior entrega, sirven de modelo para que luego Valle-Inclán escribiera todas las obras de teatro siguientes. En 1924 Valle-Inclán intensificó la intención moral de algunas de sus farsas anteriores y escribió dos “novelas macabras”: *La cabeza del Bautista*, subtitulada “melodrama para marionetas” y *La rosa de papel*, que lleva el mismo subtítulo, aunque en

sus primeras ediciones las llama simplemente “novelas macabras”. En 1927 las agrupó con otras piezas para marionetas y autos para siluetas y, junto con *El embrujado*, las publicó con el título global de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Exceptuando *El embrujado*, una obra que sólo temáticamente encaja con las demás, el resto es una originalísima colección de piezas que van acordes con su nueva visión grotesca.

Hay que aclarar que Valle-Inclán publicó *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel* juntas en el Número 141 de la colección “La novela semanal”. Es por esto que, en su primera edición, las dos obras llevan el subtítulo de “novelas macabras”. No hay duda de que son “macabras” pero, desde luego, no son ni fueron entonces “novelas”. Casi no hay variantes en los textos que luego aparecieron en el *Retablo*. De modo que se puede afirmar que

Valle-Inclán concibió estas obras como “melodramas para marionetas”⁷. Utilizando una técnica que había ya perfeccionado al escribir su segundo *esperpento*, *Los cuernos de Don Friolera*.

La cabeza del Bautista

La cabeza del Bautista, como indica su título, es una reinterpretación de la historia bíblica de Salomé y San Juan Bautista, sólo que con motivaciones “menguadas” y personajes titerescos. Está concebida como “melodrama”. A pesar de que la obra se desarrolla en un ambiente aparentemente realista, está concebida como un espectáculo y no hay nada de naturalismo mimético. No

⁵ Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, I, Barcelona, 1961, 171.

⁶ Una primera versión de esta sección apareció en *Leer a Valle-Inclán en 1986*, ed. E. y J.M. Lavaud, *Hispanística XX*, Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXe Siècle, Université de Dijon, 1987.

⁷ Para la gestación de esta obra, sus diferentes subtítulos y ediciones ver “El manuscrito inédito de la cabeza del Bautista” de Francisca Martínez en ALEC, *Anuario Valle-Inclán X*, Volumen 36, 3, 2011, 53-73.

pretende Valle-Inclán crear la ilusión de que lo que está sucediendo ante el público sea un trozo de vida real. Por consiguiente, y precisamente, utiliza la técnica de las marionetas que ya había utilizado en *Friolera*.

Se puede comprobar esto desde la primera acotación en la que describe a los personajes principales de la siguiente manera:

Don Igi el Gachupín [...] hace cuentas tras el mostrador, tiene un rictus de fantoche triste y hepático [...] Una mujerona con risos negros, ojeras y colorete, en el fondo del café, juega con el gato [...] Valerio el Pajarito [a quien ya habíamos conocido en El embrujado] alargó el cuello sobre la guitarra. (1175)

“La cabeza del Bautista”. Dirección: Helena Pimenta. Centro Dramático Galego (1998).

“Rictus de fantoche,” una “Pepona”, que así llaman a la mujerona de “ojeras y colorete” y el típico gesto titeresco de “alargar el cuello”, desde el comienzo coloca esta obra dentro del género mencionado en el subtítulo. Repetidamente, en las acotaciones, se reiterará esta intención:

Don Igi tiene una actitud de fantoche asustado. Con los pelos de punta, huraño y verdooso, se lleva un dedo a los labios. (1177)

Cabe preguntarse ahora si Valle-Inclán concibió estas obras para marionetas de verdad o para personas que actúen —como en *Friolera*— como fantoches. Habrá que tratar de contestar esta pregunta después de analizar los dos melodramas.

El interés de Valle-Inclán por el teatro de marionetas se remonta a sus comienzos literarios cuando aparece por primera vez una mención a este tipo de espectáculo en su “La Reina de Dalicam”, publicado en el Número 15 de *La vida literaria*, la revista fundada por Benavente en enero de 1899. El propósito de escribir obras concebidas bajo la técnica de las marionetas se reafirmó precisamente el año de la publicación de estos dos “melodramas”, posiblemente después de ver las representaciones del “Teatro dei Piccoli” en la “Zarzuela” de Madrid, cuando este teatro llegó el año 24 bajo la dirección de Vittorio Podrecca, su fundador. Otra experiencia teatral de este tipo, la representación en Madrid durante la temporada de 1923 de la compañía italiana de



DEL "HERALDO"

CONFESIONES DE INTERPRETES

"LA CABEZA DEL BAUTISTA"

DON IGI



Para su interesante y amena PÁGINA TEATRAL me pide HERALDO DE MADRID unas líneas en las que he de manifestar públicamente «cómo he sentido» el personaje Don Igi al interpretarla en la producción del Ilustre Valle Inclán «La cabeza del Bautista», estrenada recientemente en el teatro del Centro, y aunque temo atentar contra la amenidad y el interés de dicha página, allá va la total confesión artística que realicé como un acto de verdadera contrición, no obstante el inmerecido buen juicio con que el público y la crítica acogieron mi modesto trabajo.

Cuando se leyó la obra y se me reparó el citado papel viví en el sintético Don Igi un tipo de excepción en la escala de la maldad humana, trazado magistralmente por la pluma del gran novelista, con inspiraciones alucinosas y risueñas de los inmortales perversos que creó Víctor Hugo.

Con el Don Igi de Valle Inclán, viejo sordido, criminal y lascivo, entendí que para ensancharlo como hombre republicano convenía disminuirlo en acción y en tono, y por eso lo interpreté con sobriedad de movimientos y sin alteraciones demasiado perceptibles en la voz, ya que es en el corazón donde tiene todas sus ferocidades el personaje de que se trata.

Atenuada así la impresión de repugnancia que desde los primeros momentos produce el sermoneo asesinero, pude, con voz casi de jaisete, como de caña rota, y reposo absoluto de los brazos, entrar al público de que se hallaba en presencia de un ejemplar de enorme intensidad dramática, al menos como un reptil, nacubro como una hiena y

LA PEPOÑA

Sr. D. Rafael Marquina.

Muy señor mío y de mi admiración: Cuando la dirección artística puso en ensayo «La cabeza del Bautista» y me indicó que era yo la que había de estrenarla, le confieso que sentí un serio temor, ¿«La cabeza del Bautista»?

Se despertó en mí, como sugestionada por el título, el recuerdo de la hija de Herodías, de aquella princesa lasciva, y no me sentía con fuerzas para salir medianamente airosa del empeño en que la Dirección me colocaba.

Después ensayé... estudié... y a medida que ensayaba y estudiaba, me iba convenciendo que la Pepa de «La cabeza del Bautista» en nada se asemeja a la «Salomé».

Entendí que era una mujer que la vida había tirado en brazos de un viejo roncón y molinado, y conforme con su suerte se unía a él en la perversidad y en el crimen; pero sin la actitud fuerte de un roncón. Y así me explicaba y así iba sintiendo el momento final de la obra, en que, sujeta por unos brazos de mozo fuerte, besada por unos labios jugosos de vida, toda ella despierta con el fugo que no pudo encadenar el ciejo indiano, y quiere volver la vida donde puso la muerte. El desconocido deja de serlo para ella cuando unen sus bocas.

Así lo entendí, así lo estudié y así lo hice.

Público y crítica han tenido para mí



modesto trabajo una gran benevolencia. Gracias a uno y a otro, porque le confieso que, en mi vida artística, ha sido uno de los momentos en que he sentido más miedo.

Juana Gil Arce

EL JANDALO



Sr. D. Rafael Marquina.

Si querido y admirado amigo: Me pide usted que le diga algo acerca de mi personal concepción del tipo del Jandalo en la admirable obra de D. Ramón del Valle Inclán «La cabeza del Bautista», y de la manera cómo lo he interpretado. Correspondo agradecerle a su amable deseo, con tanto mayor gusto,

Heraldo, Madrid, 25-X-1924.

que en su que yo no recuerdo, creo que el Jandalo es la Fatalidad en una tragedia, y por lo mismo un elemento inconsciente y ajeno, por decirlo así, a la misma. Es juventud, vida, fuerza, despreocupación. Pasa alegremente, casual y cotidiana entre las sombras de la tragedia que le cubren casi desde su aparición en escena, hasta su muerte, que no sospecha, y que en consecuencia no teme. Por lo mismo, así he visto yo el personaje, y esta es la versión que he procurado dar al interpretarlo. Esto por lo que se refiere a lo interno. En cuanto a lo externo del tipo, coincidiendo con el criterio de mi director artístico, el ilustre poeta D. Enrique López Alarcón, creo que D. Ramón no ha querido localizar demasiado su «americano», sino más bien darle cierto matiz vago e indefinido, como lo indica la diversidad de giros americanos que pone en boca del Jandalo, que yo considero, en cierto modo, un tipo representativo.

Por esa razón he procurado también al interpretarlo huir de una versión

Dario Niccodemi que presentó, entre otras obras, *La maschera e il volto* de Luigi Chiarelli, iniciador del teatro grotesco en Italia. No hay duda de que estas representaciones afirmaron en Valle-Inclán sus tendencias iniciadas algunos años antes con sus farsas y, particularmente, con sus dos primeros *esperpentos*⁸.

En el Número 32 de *La Pluma* (dedicado a Valle-Inclán), Cipriano Rivas Cherif cita las siguientes palabras de Don Ramón, muy significativas en el contexto de sus “melodramas para marionetas”:

El teatro es lo que está peor en España. Ya se podían hacer cosas ya. Pero hay que empezar por fusilar a los Quintero, Hay que hacer un teatro de muñecos. Yo escribo ahora siempre pensando en la posibilidad de una representación en que la emoción se dé por la visión plástica. El tono no lo da la palabra, lo da el color⁹.

Son importantes estas palabras de Valle-Inclán no sólo por lo que dice sobre “un teatro de muñecos”, sino más bien por otras dos cosas: su continuado repudio del folklorismo mimético de los Quintero —nada más lejano de ese tipo de folklorismo que las obras del Don Ramón de esta época, incluso y quizás especialmente las de fondo gallego— en segundo lugar, la importancia que para él asumen los efectos de luz y color. Veamos de nuevo la primera acotación de *La cabeza del Bautista*:

La Bandera Roja y Gualda [...] A su espalda brilla la puerta de cristales, y el claro de luna en el huerto de limoneros. Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas, a la luz melodramática del acetileno... (1175)

⁸ María Eugenia March, *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*, North Carolina, *Estudios de Hispanófila*, 1969, 60-68.

⁹ Año IV, Enero, 1923, 95.

Más tarde, en otra acotación, pone:

Sólo percibe el murmullo de las voces en sordina y el guiño verdoso de las caras bajo el mechero de luz... (1177)

Los efectos “en silueta” que perfeccionará al escribir *Ligazón* y *Sacrilegio*, ya empiezan a insinuarse:

Aparece [la Pepona] levantando el azadón, que brilla a la luna, y queda en el umbral con gesto de dura interrogación... (1184)

Se retira de la ventana y cierra. Con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares... (1185)

La Pepona abre la puerta y aparece en el umbral Alberto Saco... (1186)

Pero lo que más se nota es la intensificación del uso de técnicas cinematográficas como “primeros planos”, “travellings”, etc.:

El jándalo, tirada la mangana a la hembra de los rizos, camina al mostrador [...] Don Igi tiene una actitud de fante asustado. Con los pelos de punta, huraño y verdoso, se lleva un dedo a los labios. (1177)

El jándalo se volvió para mirar al fondo de los billares. Había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona, fosforecidos bajo el junto entrecejo. La Pepa le sonreía, pasándose la lengua por los labios, y le respondió con un guiño obscuro... (1178)

La mujerona se ata una liga, enseñando las medias listadas a los ojos del gato y del gachupín. (1178)

Seguimos a la Pepona, como en un filme, cuando “retocándose el peinado y jaleando las caderas, se acerca a una ventana (1184), o cuando retirándose de la ventana “con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares.” (1185) Pero lo que más llama la atención es la intensificación de esa “angostura del tiempo” de que hablaba Valle-Inclán al comentar *Cara de Plata*.

Todas las obras de esta época son cortas y concentradas. De una manera rápida y certera Valle-Inclán crea un ambiente y plantea una situación con una brevedad de tiempo y una economía de espacio y de palabras increíble. En *La cabeza del Bautista*, una obra que escasamente ocupa una docena de páginas en la edición de la *Obra Completa*, crea un ambiente de pueblo —gallego, sin duda, aunque no haga hincapié en especificarlo— con su café y billares; se indica el pasado de don Igi, sus relaciones ilegítimas con la Pepona, de la que ésta se duele; la intempestiva llegada de Alberto Saco con el conocimiento de un crimen de don Igi cometido en México; los propósitos de aquél de chantajearlo; el plan que desarrollan el gachupín y su querida para evadir el chantaje; la trampa en que cae el mozo y el subsiguiente arrepentimiento de la coima. Todo esto, a la vez que crea un ambiente de sordidez, avaricia y lujuria, desemboca en la muerte.

J.A. Hormigón, muy astutamente, comenta esta síntesis del tiempo que logra Valle-Inclán y cómo juega con el cambio de ritmo dentro de la obra para destacar una acción sobre las otras. Esta misma técnica la han utilizado más tarde algunos directores de cine y es posible que el propio Valle-Inclán estuviese pensando en la técnica de la “cámara lenta” al concebir este pasaje de la obra que está actuado sin palabras:

Remata guiñando un ojo y sacando la lengua —la mueca de la difunta [después de que don Igi la mató]. Don Igi, con pasos vacilantes, llega al pie de la escalera. Inesperado estrépito de cristales le hace girar como un fantoche. El compadrito estrecha el talle de la coima y le pide los labios. Arden los ojos de la bribona. Por entre los pliegos del poncho saca una mano, y con el índice apuñala en el aire la espalda del Jándalo. El dedo, con luces de un ovillo, se aguza rabioso. Don Igi se advierte el facón oculto en la manga. La punta larga y furtiva, asoma sobre los rancios dedos del fantoche. (1188)

Hasta aquí toda la acción, expresada en una serie rápida de medios y, sobre todo, primeros planos, transcurre con el mismo ritmo rápido en que se ha desarrollado hasta el momento. Pero, de pronto,



Parece cambiar la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, parece mudada la ley del tiempo. (1188)

"La cabeza del Bautista". Dirección: José M^a Rodríguez Buzón. CAT (1990). (Foto: P. Juliá).

Y entonces continúa la descripción de la acción que, de acuerdo con las frases anteriores, deberá proceder en un tiempo muy lento. Se pasa de pronto de un *presto* a un *largo*:

La coima suspira rendida. Toda la mano blanca se posa sobre el cuello quemado de soles y mares. Sus ojos turbados se aprietan, al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de don Igi. La Pepona, desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo. (1188)

El "diálogo" que sigue se encausa por dos carriles distintos que sólo al final se aúnan para chocar irremisiblemente: la Pepona *habla consigo* misma, como queriendo infundir vida a esa "Flor de mozo" que está inerte en sus brazos por culpa suya; don Igi, igualmente, sobre el resto del plan. Cuando el indiano nota que la Pepona sigue besando, frenética, el cadáver, es cuando estos dos monólogos se convierten en un "diálogo" que desemboca en el choque que proporciona

el final irónico a la obra. La representación de la lujuria que hacía la daifa como parte de un plan preconcebido se convierte en lujuria real, en pasión desbocada con grotescos toques de necrofilia que hacen que exclame el avaro reconociéndose ahora víctima de su avaricia: “¡Mejor me fuera haberlo transigido con plata!” Pero sólo la presencia de la muerte ha sido capaz de revelarles su verdad¹⁰.

El análisis de *La cabeza del Bautista* se ha hecho casi exclusivamente a base de ejemplos tomados de sus acotaciones porque es en ellas donde se encuentra la intensificación de ciertos elementos como lo grotesco, lo titeresco, lo fanto-

chesco, así como de otros elementos relacionados más bien con el cinematógrafo. Ya se había visto la utilización por parte de Valle-Inclán de técnicas más bien relacionadas con “el séptimo arte”. La presencia del cine en las obras de Don Ramón ha sido comentada por muchos críticos anteriormente; Darío Villanueva nos lo recuerda en su excelente conferencia inaugural para el simposio sobre “Valle-Inclán y las Artes”¹¹.

En los párrafos introductorios a su conferencia, el Profesor Villanueva informa sobre los muchos críticos que han tocado el tema del cine en la obras de Don Ramón. Antonio Risco, uno de ellos, mencionaba su utilización en obras como las *Comedias bárbaras*, *Tirano Banderas* y las novelas de *El ruedo ibérico*, de

[...] un efecto equivalente a la sucesión de planos cinematográficos: panorámicas, planos generales y medios, y primeros planos cuando la Mirada se detiene un instante en un rostro, un ojo, el pequeño rasgo de una indumentaria, cualquier objeto minúsculo, pero particularmente expresivo (D. V. , 25)

como vimos en algunas acotaciones de *La cabeza del Bautista*.

También menciona a Alonso Zamora Vicente quien según Villanueva “[...] resume con gran precisión lo que es el meollo del cinematografismo del escritor gallego”:

[...] es cine, mirada nueva, condicionadora, donde la realidad ha sido nuevamente descubierta para los ojos [en virtud de] encuadres de una cámara sagaz, que nos hace seguir, VER, aquello que Valle nos va contando en un descarnado diálogo, del que ha desaparecido el fondo, la armonía vital, insinuada efusivamente en la prosa guiadora de las apostillas. (Zamora Vicente sobre *Luces de Bohemia*, cita de D.V. 27)

Pero más interesante aún que estas citas que nos ofrece el profesor Villanueva es su propio análisis, en términos cinematográficos, de escenas de *Luces*, como la escena séptima. Después de citar la acotación que describe con detalle la sala del periódico

¹⁰ José Manuel González Herrán en su ponencia en el citado Congreso sobre “Valle-Inclán y las Artes” titulada “Una adaptación cinematográfica de Valle-Inclán: *La cabeza del Bautista* (1967), de Manolo Revuelta”, menciona, refiriéndose a esta escena final, un “cuidado montaje de primerísimos planos, en una escena en la que, por otra parte, se ha eliminado totalmente el diálogo, para evitar la redundancia de la palabra con la imagen.” Pero hubiera sido viable utilizar voces “en off” para incluir este importante e irónico diálogo que, en realidad es más bien un par de monólogos.

¹¹ Ver *Valle-Inclán y las Artes*, ed. Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso, y Amparo de Juan Bolufer, Cátedra Valle-Inclán, Santiago de Compostela, 2012, donde se pueden leer todas las ponencias presentadas en dicho simposio. Las citas siguientes corresponderán a las páginas de esta edición.

“La cabeza del Bautista”. Dirección: José M^a Rodríguez Buzón. CAT (1990). (Foto: P. Juliá).



donde irrumpen los jóvenes modernistas para protestar por la detención de Max, ofrece el análisis siguiente:

Primero, el plano general de la sala de redacción; luego el plano medio de la mesa y las sillas de los periodistas y el plano de detalle de las cuartillas y las carpetas; después, otra vez un plano largo con el redactor al fondo, al que se aproxima la cámara para hacernos ver los detalles de su gabán, sus dedos y sus uñas; de nuevo un plano cercano —o quizá Americano, que abarca desde las rodillas a la cabeza del actor—, para verlo encender el pitillo. Y, finalmente, un plano abierto para asistir a la irrupción del conserje, que va acompañado —pues Valle no nos somete a las limitaciones del cine mudo— del sonido del timbre. (35)

No es necesario abundar más sobre si Valle-Inclán fue o no influido por el cine. En cierto sentido es posible afirmar que, en algunas de sus obras (las *Comedias bárbaras*, por ejemplo), Valle-Inclán lo prefiguró en algunos detalles en sus acotaciones que más tarde serían de común utilización en las primeras películas de Hollywood. Una vez aceptada esta premisa es necesario preguntarse si este avance en su escritura teatral puede ser implementado en los montajes de sus obras. La respuesta obvia es que difícilmente puede: tenemos que tener en cuenta que Don Ramón, al volver a escribir para el teatro después de los ocho años que transcurrieron luego del problema para el estreno de *El embrujado*, lo hizo pero sin tener en cuenta para nada la posibilidad de estrenar sus obras, y esto le dio la libertad para escribirlas sin ocuparse de su posible escenificación. Valle-Inclán escribía las obras que el veía en su mente. Y esa libertad produjo un “teatro problemático”, para utilizar el término de Sumner Greenfield¹².

Un “teatro problemático” presenta el dilema a los directores de escena de, o no escenificar estas obras (como sucedió durante tantos años en vida de Valle-Inclán y después), o montarlas con plena libertad para su escenificación. Esto último ha sido la ruta que los directores han seguido después de su reencuentro con este teatro, sobre todo a partir de los años 80. Los resultados no han sido siempre satisfactorios ya que al tomarse la libertad de dejar a un lado las acotaciones del autor a veces han dejado a un lado también el meollo de lo que Valle-Inclán intentaba expresar. También ha habido un esfuerzo de representación fiel, como fue el de José Luis Alonso al escenificar *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*, con dos actrices en el proscenio declamando las acotaciones de Don Ramón. En esta ocasión el resultado fue satisfactorio y la recepción del público fue excelente; pero no es una solución que se pueda o deba utilizar en todas sus obras.

¹² Sumner M. Greenfield, *Ramón del Valle-Inclán: Anatomía de un Teatro Problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972.

Y, si en *La cabeza del dragón* experimentó Valle-Inclán con el contraste de dos tempos distintos y con efectos de luz, en *La rosa de papel* intensificó la utili-

zación del teatro para muñecos haciendo que los dos protagonistas sean un borracho y una difunta, cuyos movimientos desmadejados convierten a dos seres humanos en verdaderos peles. Además, como en *La cabeza del Bautista*, pero con propósitos muy distintos, convirtió esta obra en el espectáculo consciente de parte del protagonista Simeón Julepe para un público interno que le contempla: es decir, la técnica del “teatro dentro del teatro”. En el corto período en el que transcurre esta obra vemos a Simeón Julepe transformarse de un marido que presencia con indiferencia los últimos momentos de vida de su mujer, en un hombre que, después de enterarse de que su mujer ha dejado un burujo de dinero debajo del colchón, habla de embalsamarla para conservarla en casa como reliquia para honrar los grandes sacrificios con los que logró amasar ese dinero. Desde su indiferencia inicial va pasando, gradualmente, por expresiones de solicitud y admiración, en las que finge amor conyugal, hasta que, después de ver a su mujer primorosamente amortajada por las vecinas con su mejor atuendo, y en posesión de su papel de marido amante y excitado por la nueva belleza que ve en la difunta, trata de poseerla, con la consiguiente catástrofe final. Valle-Inclán intensifica aquí el motivo de la “representación” que llega a convertirse, irónicamente, en funesta realidad. Sólo que aquí la representación la hacen dos peles: un borracho y una difunta. Veamos cómo consigue los efectos fantochescos:

Simeón Julepe vuelve a su casa con un papelote de rosquillas que ha comprado para su mujer moribunda, en muestra de su amorosa solicitud:

A éstas Simeón Julepe entra de la calle, la gorra cargada sobre la ceja y el paso claudicante de borracho. Da una zapateta viendo a las cotillonas y se arranca los pelos. (1116)

Una vez que se cercioran de que la Encamada ha muerto, se ponen a buscar el burujo del dinero que Julepe cree que las cotillonas le han robado. Para eso es necesario “sacar del coche a la difunta”:

Toman el cuerpo en vilo y se deshace el flaco nudo de las manos derramando el papelote de rosquillas. En la lividez de los dedos se aguzan las uñas violadas. Salen de la camisa rabicorta las canillas, doblándose como rotas velas.

Dejan el cuerpo de la difunta arrimado a la pared, en un banco rojo y angosto [...]

En la batalla de las cotillonas y el borracho, la difunta rueda de la tarima y queda de bruces, con el faldón sobre la rabadilla [...] (Todas las citas, 1118-1119)

Valle-Inclán confirma el hecho de que muchas de las acciones que describe están inspiradas en las técnicas cinematográficas del cine mudo. Así, cuando Simeón Julepe saca de una arquilla un revolver antiguo, la acotación reza “Ahora lo empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático” (1119). Una

vez que Julepe ha dado con el burujo, empieza su nueva representación, ahora ante un público más numeroso que había acudido a los gritos de socorro de las cotillonas:

Julepe se tira por la escalera con los brazos en aspa y cae a los pies de la difunta. Se levanta abrazado con ella.

Hay que imaginar a un borracho con el cuerpo muerto en sus brazos para visualizar el proceso de afantochamiento utilizado por Valle-Inclán en esta obra. Y ahora empieza la representación:

El retablo de vecinos asoma mudo, sin traspasar la puerta, y en aquel silencio la voz del borracho se remonta con tremo afectado y patético.

JULEPE.— Floriana, ángel ejemplar, ¡No tengo lágrimas para llorar tu irreparable pérdida! ¡Me falta ese consuelo! ¡Soy propia fiera! ¡Soy un corazón de piedra dura! ¡Floriana, contigo se derrumba esta familia! ¡Vuelve a la vida, Floriana! (1121)

Su representación es convincente porque una de las cotillonas exclama “¡Acompañailo alguno, que es un hombre desesperado!” (1121). Hasta que una vecina hace una comparación sacrílega “¡Lo cierto es que sobrecogía verlo abrazado a la difunta! ¡Talmente el sermón del desenclavo!” (1123)

Como puede imaginarse, el proceso de vestir a la difunta con su mejor atuendo da una excelente oportunidad más a la actriz que hace el papel de Floriana para actuar de pelele. Y la representación de Julepe continúa al depositar la corona que ha traído a los pies de la difunta: “*se retira para juzgar el efecto, con la gorra estrujada entre las manos*” (1125). En posesión de su papel e inspirado por la inédita belleza que ahora descubre en su mujer —“Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas!”— el herrero se abalanza sobre la difunta creando la conflagración que incendia la fragua al caer la velilla encendida sobre la rosa de papel. La obra termina con gran espectáculo guiñolesco.

Cabe preguntarse de nuevo: ¿espectáculo para marionetas? ¿Concibió Valle-Inclán estos “melodramas para marionetas” para muñecos o para actores que se movieran como marionetas? Creo que es evidente que la obra fue escrita para actores quienes, funcionalmente, deben actuar como peleles. Simeón Julepe y Floriana, su mujer —el borracho y la difunta— tienen que crear, con sus movimientos, un contraste con los otros personajes que sería imposible de conseguir si todos los papeles fuesen representados por marionetas. Además, y esto es importante tanto para esta obra como para *La cabeza del Bautista*, los protagonistas son, psicológicamente, marionetas que actúan tirados por los hilos de la lujuria y de la avaricia que los mueven.

En *La rosa de papel* más aun que en *La cabeza del Bautista* Valle-Inclán utiliza la mezcla de lo cómico y lo trágico con la que produce una pintura grotesca de esa



“armonía de contrarios” que es la vida. La mujer, cuya existencia ha sido un continuo sacrificio, sin goces ni placeres, quien, viva, es indiferente para su marido y cuyos sacrificios han producido el milagro de siete mil reales, muere en medio del dolor físico de su agonía y el dolor moral de saber que el producto de su martirio se desvanecerá en la taberna. Julepe, que no ha hecho nada en su vida que no sea satisfacer sus antojos y su vanidad, se ve, de pronto, recompensado por la muerte de su mujer quien, sólo muerta y lista para el último viaje, inspira verdadero deseo en él. ¿Hay una intención moral en la obra? Creo que no hay propósito de moralizar sino de mostrar esa crueldad que se encuentra en la vida y que no tiene ninguna posible explicación causal. Donde menos se piensa salta la liebre: Julepe se entera de que su mujer tiene un burujo escondido con siete mil reales y su avaricia se manifiesta; un cuerpo muerto, manejado irrespetuosamente, puede causar nuestra risa; o, amortajado primorosamente, puede inspirar deseos eróticos. Pero, a la vez, ha muerto la madre de unos niños que quedarán desamparados. El marido, por primera vez, se entera de que su mujer es bella, ahora que está muerta. Por eso, como es librepensador exclama pedante: “Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡solamente existe la nada!” Valle-

“La rosa de papel”. Dirección: José Luis Alonso. Teatro Nacional María Guerrero (1967) (Foto: Gyenes/CDT).

Inclán muestra que todo es posible y que sólo depende de la perspectiva con que se mire. Y esto incluye al público espectador cuyos sentimientos el autor demiurgo también puede controlar tirando de los hilos: si quiere, con los mismos hechos que nos presenta puede hacernos llorar o puede hacernos reír. Tal vez, si somos listos, nos deje perplejos sin saber qué hacer, con esa inquietante duda que ya nos ha entrado en algunas escenas de los *esperpentos*. Valle-Inclán es muy consciente de haber creado con estas obras algo difícil de describir en términos exactos. Lo indica en la acotación que describe el efecto producido por la difunta amortajada:

La difunta, en el féretro de esterillas doradas, tiene una desolación de figura de cera, un acento popular y dramático. La pañoleta floreada ceñida al busto, las cejas atirantadas por el peinado, las manos con la rosa de papel saliendo de los vuelillos blancos, el terrible charol de las botas, promueven un desacorde cruel y patético, acaso una inaccesible categoría estética (1125-1126, énfasis mío).

Efectivamente, se trata de una “categoría estética” que sólo entonces empezaba a surgir en el teatro europeo en ejemplos aislados e independientes. Valle-Inclán, en este sentido, como en muchos otros, fue precursor de un nuevo teatro y es difícil encontrar otro autor dramático de su época que experimentase con más “categorías estéticas” que él. Para muestra, sus “autos para siluetas”.

El teatro del chiaroscuro

Uno de los muchos aciertos del académico Darío Villanueva en la citada conferencia sobre “Valle-Inclán y el cine” fue mencionar el nombre del famoso Jesuita Athanasius Kircher (1602-1680) que aparece cuando cita el manifiesto de Ricciatto Canudo sobre “las siete artes”. Canudo considera a Kirchner un precursor del cinematógrafo porque la obra del Jesuita, *Ars, Magna Lucis et Umbra* (1646), es un brillante estudio de óptica y catóptrica (que tiene que ver con fenómenos de luz reflejada y de sistemas ópticos que forman imágenes por medio de espejos) que logró captar la fascinación post-cartesiana con imágenes anamórficas y otras distorsiones. Pero lo importante es que Kircher describe en el citado libro la construcción de una lámpara catotrófica que utilizaba la reflexión para proyectar imágenes en la pared de un cuarto oscuro. De ahí que se le atribuya al Jesuita la invención de la “linterna mágica” y se le nombre, como hace Canudo, como precursor del cinematógrafo. Alusiones a Kircher se pueden encontrar en autores varios: Edgar Allen Poe, Jorge Luis Borges, Italo Calvino y Umberto Eco. Es dudoso que Don Ramón conociera la obra de Kircher pero el título de la obra mencionada no puede menos de hacernos pensar en los “autos para siluetas” de Valle-Inclán.



Estos “autos” constituyen un nuevo género dramático concebido como espectáculo de luz y sombra, de siluetas. Además de los experimentos citados del Jesuita Kircher hay otros precedentes como es el teatro oriental de marionetas practicado en Indonesia, cuyas sombras se proyectan, desde atrás, en una pantalla. Este tipo de espectáculo se practica también en Grecia, quizá por influjo turco, en el llamado teatro de Karagiosis. Aunque Valle-Inclán no especifica este método para poner en escena sus obras, las acotaciones de *Ligazón*, por ejemplo, indican un tipo de iluminación por medio del cual las siluetas de los personajes aparecen como sombras recortadas en un fondo claro:

“Ligazón” Dirección: Ana Zamora (en “Avaricia, lujuria y muerte”) CDN (2009).

Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla de un empujado. A la vera del tapial la luna se espeja en las aguas del dormil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozueta. Mira el campillo de céspedes, radiados con una estrella de senderos. Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra —báculo y manto— discierne con trencos compases, su tenue relieve [...] (1097, énfasis mío).

Las palabras destacadas en el texto citado muestran los efectos de luz y sombra que Valle-Inclán sugiere para crear un ambiente de misteriosa ambigüedad; efectos, por otra parte, fácilmente asequibles hasta en los teatros más modestos con la utilización de un cyclorama, o simple lienzo blanco iluminado, contra el

cual se destacarán, como indica la acotación, las siluetas de objetos y personajes. En este ambiente se desarrolla el “auto”, llamado así por el autor porque tiene mucho de ritual: sacrificio y sacramento.

La obra se desarrolla dentro de unas líneas tradicionales bien conocidas y con gran tradición en las letras españolas (particularmente en su literatura dramática). Se trata, en primer lugar, de un sacrificio frustrado donde aparece el motivo que, por falta de otra mejor denominación, se puede llamar “el aguacil aguacilado”.

En líneas generales *Ligazón* trata del sacrificio de la inocencia a la lujuria por medio de la codicia y la avaricia, con el triunfo final del amor y la muerte. La estructura es la del cambio irónico de víctimas: la destinada al sacrificio se convierte en sacrificadora; el instigador del sacrificio, en víctima; el mozo rechazado, en buscado instrumento sacrificador. Todo esto, sin embargo, mezclado con lo ritual, porque además del tema del sacrificio de la inocencia, está el “sacramento” de la “ligazón” por el que la moza exige que pase el afilador antes de entregarse a él. El subtítulo de “auto” que ha dado el autor a esta obra es, pues, apropiado en las dos acepciones dramáticas de este término que son: la de una composición de breves dimensiones y la de una obra que presenta el sacramento de la eucaristía. Este segundo posible significado sería sacrílego, ya que la “ligazón” es una profanación del sacramento de la comunión. Los efectos plásticos conseguidos, por medio de la utilización de las siluetas, traducen fielmente el ambiente de misterio que tiene esta obra con su ritual de brujería.

La Raposa, con sus artes celestinescos, está asociada con las prácticas de brujería, lo cual confirma el texto:

La ventera.— Comadre, ¡somos de un arte!

La Raposa.— ¿Usted es volandista?

La ventera.— A las doce del sábado monto en la escoba, y por los cielos. ¡Arcos de sol! ¡Arcos de luna!

La Raposa.— ¡Está usted amonada!

La ventera.— Amonada porque le saco ventaja.

La Raposa.— ¡Aún todas las noches me visita el Trasgo!

La ventera.— ¡Usted lo sueña! (1102)

Irónicamente, otra vez, es la mozuela quien practica los rituales de la brujería, como se ve en el “sacramento” de la “ligazón”. Lo mismo sucede con los sabios argumentos celestinescos que la Raposa utiliza para convencer a la mozuela para que se entregue al que, con regalos, busca perderla. La filosofía del viejo motivo del *collige virgo rosas* utilizado por la Raposa, lo adopta inmediatamente la mozuela pero para entregarse al afilador. Ya se lo había anunciado a su madre: “Con una gargantilla aún no ciego, y antes me doy a un gusto mío para perderme” (1104).

El desenlace de la obra está presentado en completo silencio, excepto el inevitable ladrido de perros a lo lejos y otros ruidos que acompañan la acción (“pues Valle no se somete a las limitaciones del cine mudo” como ha observado Darío Villanueva, 35). Los perros están siempre presentes en el teatro de Valle-Inclán, sobre todo cuando se trata de aquellas obras donde hay trasfondo de brujería. Y sucede por medio de una pantomima que se proyecta en silueta:

El errante se descuelga la rueda y mete la zanca por el ventano. Apaga la luz de la alcoba la Mozuela. Un bulto jaque, de manta y retaco, cruza el campillo y pulsa en la puerta. Rechina el cerrojo. Se entorna la hoja, y el bulto se cuela furtivo por el hueco. Agorina un blanco mastín sobre el campillo de céspedes. Cruza la Mozuela por el claro del ventano. Levanta el brazo. Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras. Tumulto de sombras. Un grito y el golpe de un cuerpo en tierra. Tenso silencio. Por el hueco del ventano, cuatro brazos descuelgan el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho. Ladran los perros de la aldea (1109).

En este auto Valle-Inclán lleva a su culminación su concepción plástica del teatro. En ninguna otra obra anterior es tan importante el efecto puramente visual como en ésta, lo cual es mucho decir ya que Valle-Inclán es un dramaturgo eminentemente visual.

La simplicidad de su estructura, basada, como se ha apuntado, en dos cambios irónicos —el del “sacrificador sacrificado” y el del “rechazado buscado”— permiten al autor el tratamiento plástico que ha escogido con mucho acierto para este auto ritual.

Sacrilegio

El segundo “auto para siluetas” utiliza efectos similares de luz y sombra, sólo que en esta obra se intensifica más el uso de las sombras ya que la acción —la poca que hay pues esta obra es corta y de tempo lento— se desarrolla dentro de una cueva y la alumbra “una tea con negro y rojo tumulto”. Hay efectos plásticos de reflejos y siluetas:

Las cristalinis arcadas se atorbellinan de maravillosos reflejos, y el esmalte de una charca azul tiene ráfagas de sangre [...] En la fábula de luces acciona y gesticula el ruedo moreno de los caballistas. Sobre el límite de la charca el bulto de un hombre se acerca bordeando el añil esmalte estremecido de tornasoles. Se revela tras el ojo de una linterna [...] (1193, énfasis mío).

Vuelve Valle-Inclán a utilizar dos motivos importantes que ya se habían encontrado en otras obras del que ahora llama *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*: el de la representación y el del sacrilegio, ya indicado en el título, en esta obra unidos en su argumento. Un hombre condenado a muerte, sin saberse

exactamente por qué, pide confesor. El riesgo de traer uno a esta cueva de ladrones es enorme. Uno de ellos, entonces, ofrece *hacer el papel* de confesor y, al llevar a cabo este sacramento, comete el sacrilegio. Gran parte de la obra consiste, entonces, en el ritual de la confesión. Uno de los ladrones a quien llaman “el padre Veritas” —no se sabe bien si es por su apariencia o por su función posterior en la obra— es quien sugiere la idea de “darle un bromazo pintándole un padre cura” que le confiese. Existe la posibilidad de que la “confesión” sea una treta para obligar a que el reo “cante”. Irónicamente, la confesión sacrílega del reo, escuchada por todos los bandoleros, es tan conmovedora que obliga al Capitán de la banda a ponerle fin acelerando su ejecución:

El Capitán se había echado el retaco a la cara. Queda destacado en el pasmo de la oscura rueda. Un fogonazo. El Sordo de Triana dobla la cabeza sobre el hombro, con viraje de cristobeta. El trueno de la pólvora retumba en la cueva. El humo oscurece las figuras atónitas sobre el espejo de la charca.

El Capitán. — ¡Si no le sello la boca, nos gana la entraña ese tunante! (1203)

La obra es muy corta —la más corta obra de teatro que escribió Valle-Inclán exceptuando el *esperpentillo* “Para cuándo son las relaciones diplomáticas”— y está estructurada en tres secciones fácilmente discernibles a pesar de que no existe una división formal. La primera parte es una discusión entre los bandoleros que empieza *in medias res*, sobre los últimos deseos del hombre que, sin saberse por qué, ha sido condenado a muerte. Al final de la sección se sugiere una solución: “Un padre cura, en un santiamén se ordena y solamente es menester una navaja barbera para abrirle la corona”. Se sienta la base para el sacrilegio. La segunda parte se inicia con la presentación del reo, el Sordo de Triana, a quien se le conmina para que hable sin resultado alguno. Esta sección termina con la sugerencia del “padre Veritas” de que le hagan la corona y que en un santiamén le arreglará “la cuenta de pecados”. Después de hacer los preparativos necesarios, se entra en la tercera parte de la obra que consiste en la “confesión”: del Sordo de Triana, interrumpida por la súbita ejecución.

Con este final repentino, que sorprende a todos, se vuelve a la utilización del mismo tipo de ironía que encontramos en *Ligazón*. Aquí, los perpetradores de la impostura quedan afectados por el propio “sacrilegio” que han ideado. Lo cu-





rioso de este auto es que, para evitar la identificación de parte de los que escuchan la “confesión” —es decir, para evitar el “compromiso sentimental” con el reo quien, con sus últimas palabras ha logrado crear un pathos trágico— es preciso hacer uso de la muerte violenta. ¡Sólo el trabuco del Capitán logra el “distanciamiento” de parte de los espectadores-testigos de esta confesión sacrílega!

Ya se ha mencionado que la acción de *Sacrilegio* se desarrolla con un ritmo lento y ofrece así un contraste con *La cabeza del Bautista*. Mientras que en esta obra la acción se desarrolla con gran rapidez, sólo para entrar al final en un ritmo lento, como se apuntó antes, lo contrario sucede en *Sacrilegio*, como apuntó certeramente Juan Antonio Hormigón, donde el ritmo lento se corta por la acción tajante del Capitán baleando al Sordo de Triana, que “dobla la cabeza sobre el hombro con un viraje de cristobeta” (Hormigón, 212).

Es importante también hacer notar que ni en *Ligazón* ni en *Sacrilegio* olvida Valle-Inclán su “teatro para muñecos”. En la primera describe cómo cuatro brazos bajan desde el ventano “el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho”; en la segunda, da la imagen precisa que produce la muerte violenta en un hombre: le convierte en “cristobeta”.

“Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte”. Dirección: José Luis Gómez. Teatro de la Abadía (1995). (Foto: M. Zavala).

Aunque en las cuatro obras denominadas “melodramas para marionetas” y “autos para siluetas” Valle-Inclán utiliza elementos que muchos críticos asocian automáticamente con los *esperpentos*, estas obras no pertenecen de ningún modo a ese género por estar divorciadas por completo de un trasfondo histórico concreto. Hormigón tiene razón al afirmar que: “el tiempo y el espacio de estas obras es sólo el de los personajes sometidos a sus dramas personales”. Valle-Inclán no es tan generoso como sus críticos en la utilización del término *esperpento* que él reservó para calificar únicamente a *cuatro* de sus obras.

Coda

Es importante insistir en que, consciente o inconscientemente, con las cuatro obras de su *Retablo*, Valle-Inclán vuelve a cultivar un tipo de teatro perfectamente “representable”, aún utilizando la deficiente dramaturgia de la época. Ya Rivas Cherif lo había indicado en su artículo “Teatros” publicado en el Número 415, correspondiente al 29 de marzo de 1924, de la revista *España*, en el que se quejaba del divorcio que existía en el país entre las obras de los verdaderos dramaturgos del momento y el teatro que las compañías de actores daban a conocer al público. Se refería, principalmente, al hecho de que las compañías de Ricardo Calvo y de Enrique Borrás hicieron tournées por Hispanoamérica en los que no representaron ni una obra de Valle-Inclán, el mejor dramaturgo de entonces, a pesar de que:

Valle-Inclán, cual si quisiera de pronto someterse a todas las exigencias minuciosas de cuantos creen poseer el secreto único de la mecánica teatral, se arroja a escribir un drama breve, en el que están rigurosamente observadas las reglas y unidades más estrictas. *La cabeza del Bautista*, que sigue a *La rosa de papel* en el número de la “Novela Semanal” publicado con este último título, es un drama perfecto.

No se sabe si como consecuencia de este artículo de Rivas Cherif, estrenó *La cabeza del Bautista* la compañía de Enrique López Alarcón; y en marzo del año siguiente, la compañía de Mimi Aguglia la estrenó en Barcelona. ¡Eran sus primeros estrenos desde 1912! De las otras tres obras, *La rosa de papel*, *Sacrilegio* y *Ligazón*, sólo esta última fue estrenada en mayo de 1926 en el teatro de los Baroja, “El Mirlo Blanco”, instalado en la casa de Ricardo. La historia de los montajes del teatro de Valle-Inclán demuestra su propio vaticinio:

Nadie mejor que yo sabe que mis obras no son obras de público..., son obras para una noche en Madrid y gracias. No digo esto por modestia, todo lo contrario. Ya llegará nuestro día...

A modo de conclusión

Con esta entrega termina la publicación de mi estudio sobre el teatro de Don Ramón María del Valle-Inclán que empezó a publicarse en esta revista en el No. 24, del 2012. Si se reunieran las cinco entregas publicadas en *Cuadrante* en forma de libro, llevaría el título siguiente: "Hacia el *Esperpento*: Trayectoria de Valle-Inclán en busca de un nuevo teatro".

Debo agradecer al director de esta prestigiosa revista, Francisco X. Charlín Pérez, el haber acogido tan generosamente este estudio; a Carlos Sánchez Crestar, por su primorosa maquetación y sugerencias; a Sandra Domínguez Carreiro, de la Cátedra Valle-Inclán y subdirectora de la revista, por su cuidadosa lectura y sus excelentes sugerencias; y a Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez por su generosa contribución de la mayoría de las ilustraciones que han acompañado mi texto. Es justo, además, mencionar la amigable acogida que tuve durante el año académico 1973-1974 en el Institut del Teatre de Barcelona, que ha celebrado su primer centenario. Su recordado Director, Xavier Fàbregas, y el actual Director, Jordi Coca, me acogieron durante ese año en el Institut, donde encontré mucho material para el estudio que ya entonces había iniciado sobre el teatro de Valle-Inclán durante un año sabático y la beca de la National Endowment for the Humanities. Como puede verse, este estudio tiene una larga historia: cuando comenzó, yo era un "joven" de 50 años; ahora, cuando termino, estoy en las puertas de los 90. *Deo gratias!* 22/12/2013

Revista *Crónica*, Madrid
16-VI-1931. *La reina castiza*
por la compañía Heredia-
Asquerino.



Boletín de suscripción

Subscripción á revista *Cuadrante* por un ano
(2 números) a partires do número _____,
incluído. Renovación automática anual ata orde
de anulación da subscripción. Cota anual: 20€
+ gastos de envío (España: 4€, resto do mundo:
tarifa vixente).

Suscripción a la revista *Cuadrante* por un año
(2 números) a partir del número _____,
inclusive. Renovación automática anual hasta
orden de anulación de la suscripción. Cuota
anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto
del mundo: tarifa vigente).

Nome _____
Nombre

DNI _____

Enderezo _____
Dirección

Código postal _____ **Localidade** _____ **Provincia** _____

Teléfono _____ **Correo elect.** _____

Data: _____ , _____ , _____
Fecha

Sinatura: _____
Firma

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

Domiciliación bancaria

Nome _____
Nombre

con DNI _____ , **autorizo ao Banco** _____
autorizo al Banco

para que a partires desta data reteñan anualmente a cantidade de 24€ da miña conta
para que a partir de esta fecha retengan anualmente la cantidad de 24€ de mi cuenta
número
número

e abonen esta cantidade na conta da Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán"
en concepto de subscripción á revista "Cuadrante"

Data: _____ , _____ , _____
Fecha

Sinatura: _____
Firma

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es



Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

galicia

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

PVP 10 €
Argentina: 50 Ps



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filología y Literatura Hispánica
"El Amado Valle"



Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa

PÁGINA	6	Joaquín del Valle-Inclán Josefa María Ángela Blanco Tejerina: 1879-1909.
PÁGINA	27	Rodolfo Cardona Teatro grotesco: Farsa y licencia de Valle-Inclán.
PÁGINA	54	Laura Giaccio Recepción de la figura de Valle-Inclán en Caras y Caretas. Un gran anecdótico.
PÁGINA	75	Antonio Espejo Trenas Desvelos valleinclanianos en el epistolario de Luis Ruiz Contreras.
PÁGINA	100	Juan Manuel González Martel Reencuentro de Valle-Inclán con Leal da Cámara en el Madrid neutral de la Gran Guerra. Una emblemática amistad hishispanoportuguesa.
PÁGINA	132	Antonio Gago Rodó Valle-Inclán versus Falla: del modelo Reinhardt al Corpus en Granada y la estética del auto sacramental en el Palacio de Carlos V (1927).
PÁGINA	167	Victor Viana La Vilagarca de Ramón del Valle Bermúdez.
PÁGINA	183	Francisco Xavier Charlín Pérez Acerca del entorno social y geográfico del joven Valle-Inclán (1866-1891): falsos mitos y realidad.
PÁGINA	217	Antonio Espejo Trenas El chasquido de la calavera en el corazón de tierra firme.