

Cuadrante

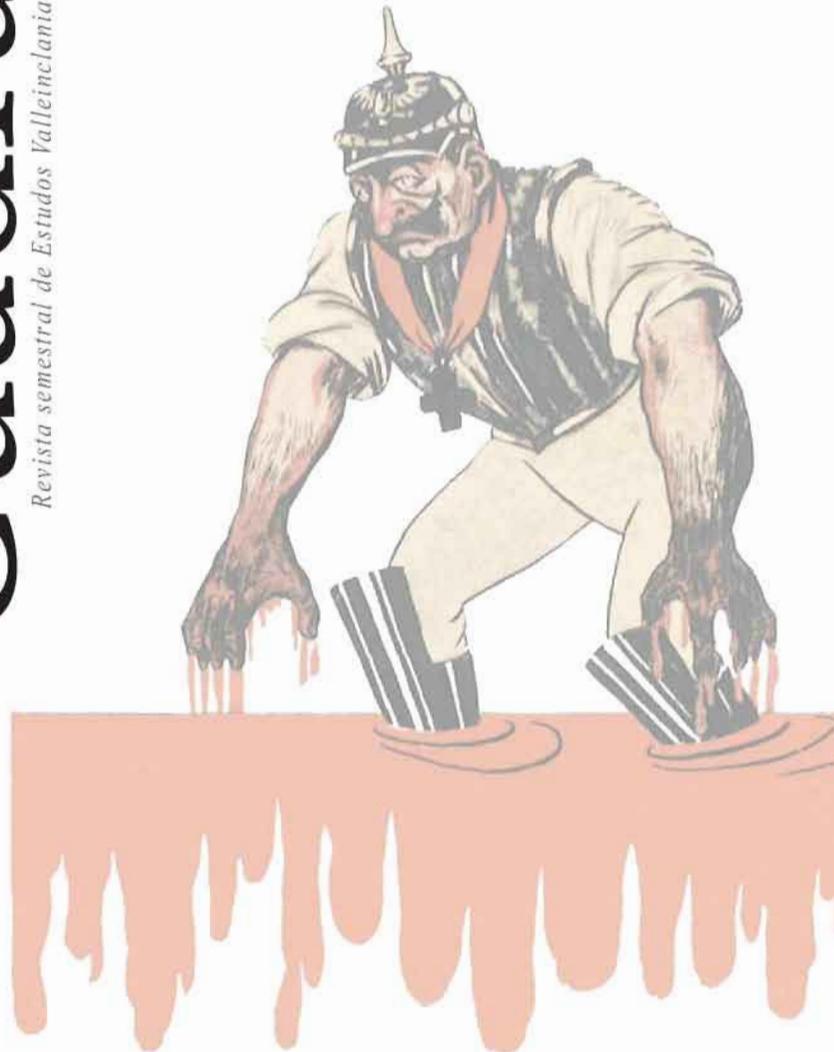
Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

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.



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@alumni.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” narrantos 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.

SANATORIO VILLAR IGLESIAS

CARRERA DEL COND. 17

SANTIAGO DE GALICIA

TELÉFONO 206

14 - LV - 1924

Valle-Inclán

Sr. D.

Fernando Sainz.

Muy distinguido Señor mío:

Valiéndome de amargura,
contesto a su carta del
pasado marzo, para agradecer
su amable invitación, que por
mi mal estado de salud,
es imposible aceptar.
Con este motivo me ofrezco



Cuadrante. Revista de Estudios:

Valleinclanianos e Históricos,

nº 28, xuño 2014.

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). Pp 132-160.

DRec: 30/03/14

DAccept: 01/04/14

DRev: 16/05/14

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

Universidad Autónoma de Madrid

Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria. Lo indispensable es el estudio de los autores para conocer su escenario. Cada autor tiene su escenario.

R. del Valle-Inclán

Resulta del mayor interés cuando, en 1927, Valle-Inclán acepta el proyecto de dirigir un auto sacramental como secuencia de las fiestas del Corpus de Granada —imaginando su montaje en el Palacio de Carlos V— porque permite plantear ciertas cuestiones de la modernidad en su propuesta ética y estética de teatralidad¹. El auto suponía una modalidad que ofrecía signos y estructuras dinámicas de teatralidad al tiempo que se servía de sus principios alegóricos para proyectar una visión ideológica. ¿Cómo interpretar el interés en un modelo de teatralidad cuya aceptación suponía la cuestión de su contradicción *in terminis*? Una escenificación diferida en el tiempo, entre contextos distantes aparentemente, ¿permitía subrayar esta contradicción? La existencia de elementos actantes de posible proyección política (autor, rey, ley), ¿permitía instrumentalizar o neutralizar como teatrales sus papeles sociales? ¿Respondía

¹ Parte de la documentación es complementaria del artículo "Máscaras de la Modernidad" (en prensa).

la propuesta de un auto a la idea de regenerar una institución desacralizada teatral y colectivamente, ubicándola en una fiesta colectiva como el *Corpus* granadino, o a la de dinamizar las posibilidades (est)éticas de su teatralidad? Preguntas o ausencias presentes en el proyecto, desplegado en cartas como planos que inducen a alzar una arquitectura.

En el origen: Centro Artístico de Granada

Iniciativa de la modernidad, el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada fue fundado en 1885 por Gómez Moreno, Paula Valladar o Rafael Gago. A esta entidad, centrada en estudiar y fomentar las bellas artes, la literatura y las ciencias, y velar por la conservación de monumentos y el espíritu granadino, se asocian Fernández Almagro, Falla o Lorca (que da una lectura de *Impresiones y paisajes*²). Fue activo en homenajes (en 1917 a Zorrilla, ya coronado en el Palacio de Carlos V), fiestas (la primera cabalgata de Reyes Magos en España en 1912), conferencias (de Almagro San Martín, agitadora de la inquietud cultural de Granada en 1915), exposiciones (pintura, escultura, muñecas) o concursos (de Cante Jondo en 1922) y en su ascendencia sobre el Corpus de Granada.

Con sede en el Teatro Cervantes de 1898 a 1936, editó el *Boletín del Centro Artístico de Granada* en 1886/1924, su periodo de auge. Para contrarrestar el incipiente declinar (y la competencia e irrupción del grupo lorquiano del Rinconcillo), proyecta dos ciclos de conferencias, de primavera y otoño de 1924, cursando invitación a Ortega y Gasset, Baroja o Valle-Inclán que, convaleciente en Santiago de Compostela, declina aceptarla. El ya naciente Ateneo de Granada trató de atraerse a Valle-Inclán para extender su dinámica conferenciante en 1926 a la bella Granada —ciudad por la que mostró interés pero poca que-

rrencia— en iniciativa de Fernández Almagro, atendida por Gallego Burín en complicidad de Lorca: “Valle-Inclán vendrá casi seguro porque el Ateneo lo traerá”; Fernández Almagro parecía muy interesado en que el Ateneo invitara a Valle-Inclán, “un tanto difícil y exigente”, que gustaría mucho y daría una “nota fuerte y violenta”, necesaria en Granada, y “que está prendado de tu romance de *La Verdad* [“Reyerta”], y muchas veces lo hace recitar a Cipriano [de Rivas Cherif]” (García Lorca, 390-391). Valle-Inclán volvía a Madrid, retenido por la edición de *Tirano Banderas* o los Ensayos de Teatro en el Círculo de Bellas Artes. Al parecer, en tiempos de

la propuesta del auto, Gallego Burín acudía con Fernández Almagro a la tertulia de Valle-Inclán en el café La Granja del Henar, y recibía el encargo de Fernando de los Ríos para gestionar otro ciclo de conferencias en 1926-27 por el Ateneo

² El Fondo del Centro Artístico (R.2216) tiene una edición con su dedicatoria (Granada, Tip.-Lit. P. V. Traveset: ver imagen); su *Libro de poemas* de 1921 donado por el autor falta en la biblioteca (Municipal del Salón Granada), con libros de Valle-Inclán circulantes en 1935-36 (*Viva mi dueño*, *Tirano Banderas*).

de Granada, con invitación expresa a Valle-Inclán, que rechazó el ofrecimiento (¿en respuesta al frustrado proyecto aquí referido?).

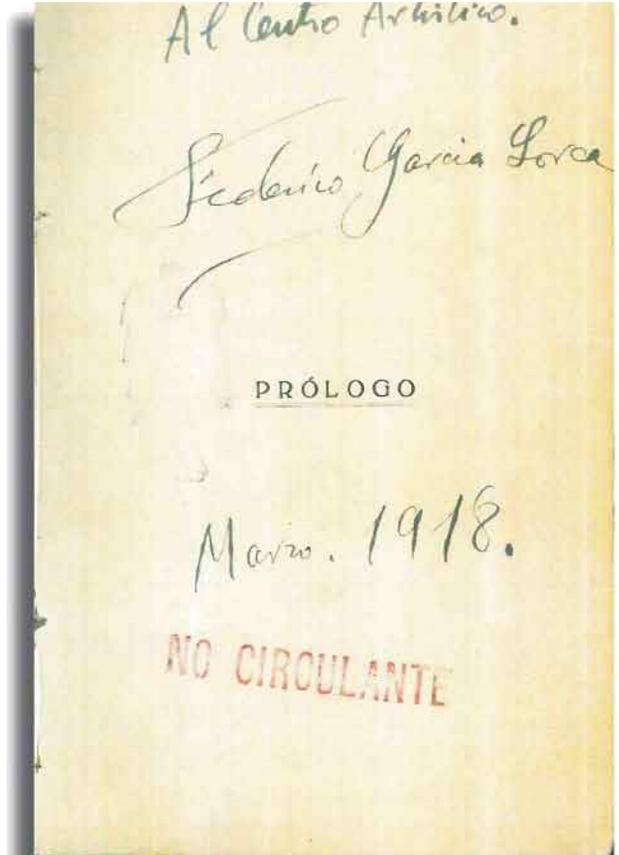
Proyecto de Valle-Inclán

En 1926, convergen dos proyectos de recuperación de autos para conmemorar el *Corpus* granadino, ausentes del espacio público español desde 1765. Aquí surge la figura de Juan José Santa Cruz, quien, al presidir el Centro Artístico, piensa devolverle una influencia pujante, relanzando la dimensión teatral del Corpus.

Al parecer, ya se había barajado la idoneidad de Valle-Inclán, para amparar un libro, o por estar dedicado al Corpus en Granada, cuyo autor, “confiando en la bondad de lo que él llama «apuntes» ha ido contra la corriente sin solicitar el marchamo de Valle-Inclán” (anotó Domínguez, 133). A fines de 1926 Santa Cruz expone el proyecto a Fernández Almagro y Rivas Cherif, intermediario para trasladarle la idea a Valle-Inclán; este, recibida la propuesta, escribe una carta a Santa Cruz, adjuntándole unas notas sobre el proyecto.

Al recibir su planteamiento, Santa Cruz viaja a Madrid para entrevistarse personalmente con Valle-Inclán, en presencia de María de Cardona. De vuelta a Granada, Santa Cruz escribe un artículo para publicitar el proyecto, y difundir las impresiones estéticas del encuentro; poco después, se produce el intercambio epistolar de ambos para ir perfilando el plan (del 24 de enero al 1 de febrero), cuyas ideas se publicitaron y parafrasearon en la prensa granadina (ver apéndice).

Paralelamente al Centro Artístico, el Ateneo de Granada (su presidente, y el de su sección de literatura, Gallego Burín) publicita la iniciativa —y hubo otra de la Universidad Pontificia de Granada— de representar autos, con dirección de Falla en la parte musical. Al difundir Santa Cruz la propuesta de Valle-Inclán (y el apoyo del ministro de Estado a las relaciones culturales del Centro Artístico), el Ateneo renuncia con carácter definitivo —*ma non troppo*— en la misma fe-



Dedicatoria de Lorca en *Impresiones y paisajes*.

cha de la petición que Fernández Almagro (1986:97), al intermediar en la idea del Centro Artístico, traslada a Gallego Burín para que el Ateneo no obstaculice el proyecto de Valle-Inclán:

Lo que sería sensible es que hiciese el Ateneo la competencia al Centro, ya que lo de Valle-Inclán puede resultar muy bien, y mejor todavía si Falla y demás elementos colaboráis al fin común. Acabo de ver el artículo de Santa Cruz y, en efecto, Cipriano y yo hemos andado para que la cosa marche, y creo —repito— que si don Ramón no da una *espantá* de las suyas, el espectáculo de la Alhambra resultará digno de que todos lo apoyemos.

Santa Cruz comunicó a Valle-Inclán, ante su autoridad, la renuncia del Ateneo. Y Gallego Burín, imán del proyecto, anunció a Fernández Almagro hablarle más despacio (¿negativa a la petición?). Hubo artículos sobre el auto (de Álvarez Cienfuegos), y las entidades remitían a referentes (Valle-Inclán/Falla) que polarizaban sus iniciativas.

Círculo de Falla (y Lorca)

Del proyecto de Valle-Inclán y viaje de Santa Cruz a Madrid hay noticia hasta abril de 1927, cuando, si no antes, pasó a otras manos (faltaba mes y medio para las fiestas, cuyo programa se aprobó mediado mayo). Sin saber la clave de la suspensión del proyecto (ni obviar las ideologías de Santa Cruz y Gallego Burín), el plan pasó a manos del círculo de Falla, figura mundial objeto de iniciativas³. Valle-Inclán, sabedor de su valor, elogió a las bailarinas Pastora Imperio, antes de representar *El amor brujo*, y La Argentina (que la danza en París en 1927), y al escribir la lista de firmas del *Manifiesto proaliado* de 1915 puso al frente de los maestros compositores a Falla, interesado por Rivas Cherif en 1921

para plasmar, con La Argentina, una versión *dramático-coreográfica* de *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán, lo que atestigua su conocimiento. El interés no pasó de propuesta, pero Falla sería, de algún modo, faro del montaje en 1927, y encargado de la dimensión lírica en sus adaptaciones musicales (¿nivel representante que Valle-Inclán pensaba integrar mediante Falla, como sugería Fernández Almagro?).

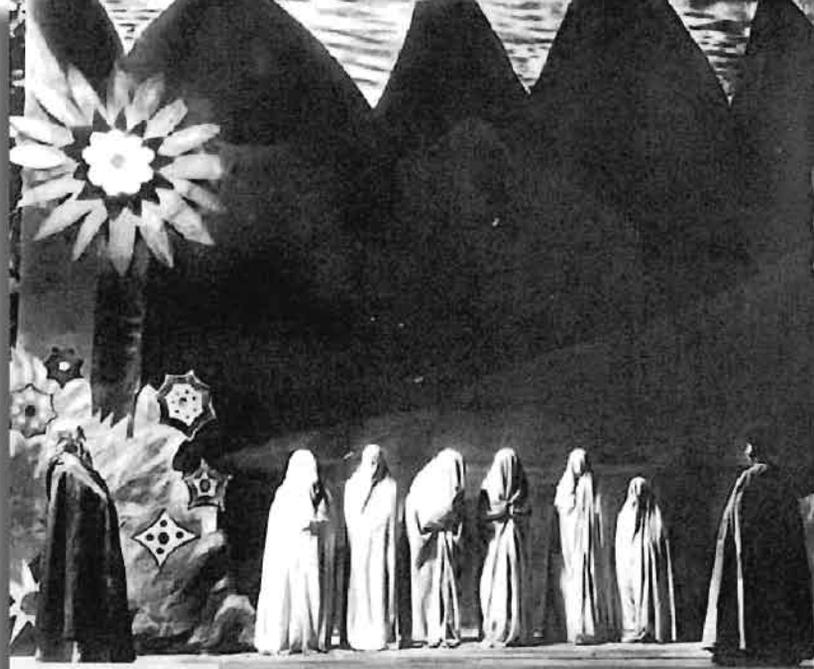
El Ateneo de Granada, encuadre del círculo de Falla, acabó por dirigir el proyecto, con suspensión y ensayo general el 18 de junio (y reflectores improvisados con faros de automóvil, según

De La Encina, presentes Valbuena o Fernando de los Ríos) y estrenado el 27 de junio de 1927 en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra, con dirección de Gallego Burín, Ángel Barrios y Manuel Fernández de Prada, y escena y figurines de Lanz⁴. Podía verse el teatro de “recortadas siluetas del Autor, el Mundo y los

3 Como donarle el carmen donde vivía, a la que Falla respondía: “Como no quisiera que esa idea quedase *flotando*, no temo abusar de su amistad solicitando de usted cuatro líneas en nuestro querido DEFENSOR que hagan abortar esta iniciativa que, por otra parte, tanto y tan hondo me ha emocionado”. En otra carta de 1909, Falla solicitaba *Jardines de España* de Rusiñol, que inspiraría *Noches en los jardines de España*.

siete personajes —praepirandellianos” o retablo de bultos ensabanados en busca de rostro (larvas en mortajas dispuso Reinhardt), según describía Valbuena Prat (1927) el estilo de cámara negra en cinco pausas conforme a los cuadros (tablas abiertas desde la central de la vida teatro), cuya elección, para mayor estupefacción, atribuía a Lorca.

El proyecto de Valle-Inclán no debió de borrarse, y aun es posible que heredara ideas el montaje de Gallego Burín, “aconsejado por Valle-Inclán” (según Peláez Martín, 104). Gallego Burín refería a Fernández Almagro que el Ateneo era el que oficialmente había dirigido el montaje, que podía aludir a que el proyecto valleincliniano tuvo su impronta extraoficial. El *apasionante sentido moderno* con que Valle-Inclán innovaría en el escenario granadino (y el horizonte teatral) parecía tener eco en la idea de Gallego Burín (que anunció un libro, nonato como una reseña de Nelken en *Cosmópolis*) de programar teatro clásico español y de vanguardia con *moderna y avanzada escenificación*: recursos de teatralidad primaria para reteatralizar la modernidad. El *sentido moderno* unificó la crítica del montaje de un “*gran teatro del mundo a la moderna*” (vio De La Encina) para un público en diversa perspectiva histórica (la del *quinterismo*), así como se sugería una pantalla irreal donde proyectar desnuda la acción, siguiendo la escena de Reinhardt. Lo que se puede asegurar es que Gallego Burín solicitó a Fernández Almagro (vía Díez-Canedo) información gráfica del montaje de Reinhardt en 1922, del que hay cierta influencia visual, en tanto el proyecto de Valle-Inclán remitía al de Reinhardt en 1925.



El gran teatro del mundo
(Granada, 1927).

© Archivo Enrique Lanz

⁴ Como los velazqueños o de mantón de Manila expuestos para atavío de mujeres (como en el Cante Jondo de 1922) en la Plaza de los Aljibes, espacio abierto, tras anunciarse las de Bibarrambra o Pasiegas.

⁵ Más otros en Viena, Múnich, Bonn, Aquisgrán o Berlín en 1897-1912, Graz en 1922, Einsiedeln en 1924/1935, Bad Godesberg en 1926-1927, y en el Folk Festival de Heidenheim an der Brenz en 1933.

Modelo de Max Reinhardt (& Fortuny)

Farsas, batallas o nacimientos son modelos de teatralidad que señaló Unamuno para regenerar el teatro español, así como representaciones populares de la Pasión se presenciaron en Alemania, por lo que no extrañaba un montaje de *El gran teatro del mundo* en el Festival de Salzburgo en 1922/1925⁵. En reali-

dad, se trató de la versión *Das Salzburger große welttheater* [*El gran teatro del mundo de Salzburgo*], de Hugo von Hofmannsthal, editada y estrenada en el III Festival de Salzburgo [13-Agosto-1922], montaje dirigido por Reinhardt en la calle y la blanca Colegiata de Salzburgo (escenario rojo en negro altar) donde actores estáticos posaban sobre nichos y plataformas en niveles. El montaje, que cita Valle-Inclán, inauguró el Teatro del VI Festival de Salzburgo [13-Agosto-1925] y acentuó verticalmente el retablo o la comedia del arte. Reinhardt

repuso el auto (aplicación de un judío a género católico) bajo la sombra nazi sobre el Teatro Alemán de Berlín en 1933 (último ensayo, la noche del incendio del Reichstag) en escena giratoria de columnas, arcos y balcones corridos a doble altura, panorama azul y banderas negras (y al que asistió Rivas Cherif para invitar a Reinhardt a



El gran teatro del mundo de Salzburgo (Max Reinhardt, 1922).

inaugurar el Teatro Romano de Mérida y dirigir un montaje de masas, *La muerte de Danton* de Büchner, aplicando su teoría a un circo menos excesivo que una plaza de toros, acuerdo truncado

por la acción ambulante de Reinhardt ante el ascenso de Hitler, y las carencias del teatro español vistas por su enviado Joseph Chápiro).

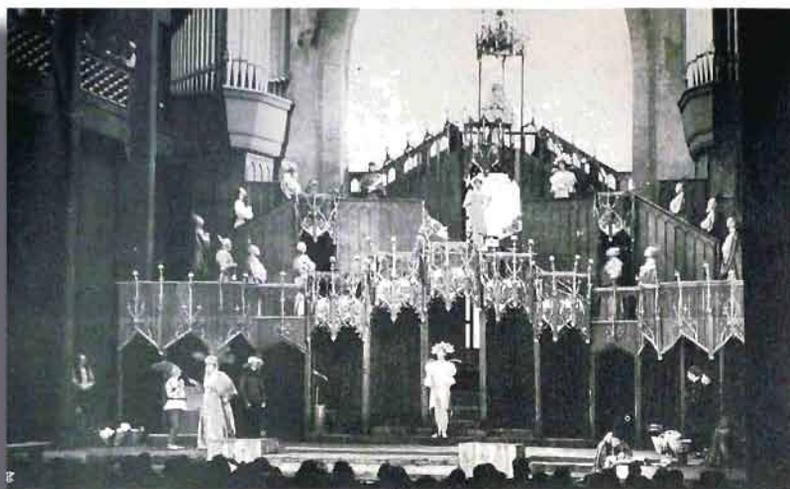
Fue *La vida es sueño* el primer éxito calderoniano que aprobó la censura nazi en 1933, con gritos de *Heil, Segismund!* en loor del *führer*, visto por Hofmannsthal en el soldado rebelde causante del golpe de estado, ya en su *política* versión para Reinhardt de 1927. Afín a las necesidades nazis, la crítica vinculó el resurgimiento de un centro espiritual, mediante una obra contrarreformista, con el refuerzo de identidad alemana hasta cuajar el nacionalsocialismo. El ansia mítica, y valoración del barroco religioso, coincidía con el auge *festivo*: paradoja de una ideología nazi y cristiana, y de *El gran teatro del mundo* suministrando una entrada a la historia alemana, como en el montaje de Heidenheim en 1933, con las *Hitlerjugend*, a modo de estética y experiencia pública de la comunidad (clave en la didáctica nazi) en común con el *Thingspiel* en la *Thingplätze* bajo el modelo auto. Si este era el impropio (dirá Valbuena) milagro de la transustanciación en la comunión, *aquel* representó el milagro de que de la Alemania vencida surgía el salvador del pueblo. El poder recurría al misterio para mostrarse arresponsable (y providencial) de sus decisiones y (falta de) consecuencias.

De ahí que el poder se invista de la providencialidad de que es ejemplo la ascensión de los fascismos. Como el significado, se oculta una instrumentalización en la fatalidad y la inevitabilidad de lo que acontece.

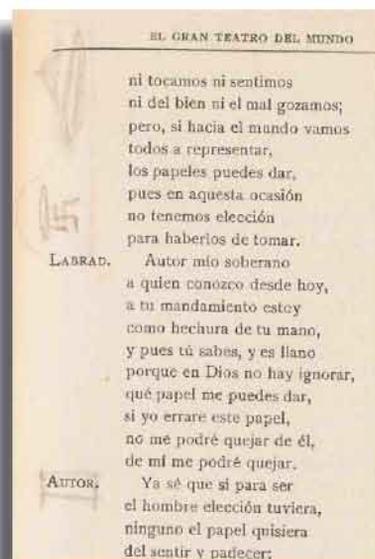
En un ejemplar del auto de Calderón editado por Valbuena (anotando su asunto⁶) se dibuja una *svástica* (simulada en avión ascensional) que plasma las palabras sobre los papeles inamovibles a representar (referidas a su existencia potencial, donde ya rige la jerarquía barroca): "pues en aquesta ocasión/no tenemos elección/para haberlos de tomar".

Otro dibujo afín (a versos de Miguel Hernández en 1934) de un haz-fascio, con el *yugo* de dos ataduras y las *flechas* de dos espigas y un racimo, remitía al orden público bajo la *reforma* agraria del yugo eucarístico. El don divino al transustanciarse alegóricamente a través del pan eucarístico (apoteosis transfigurada, ponderación misteriosa) instrumentalizaba el arquetipo de la pobreza, en un teatro de representación y realidad.

Pero, ¿de qué era todo esto síntoma? Si las líneas del horizonte vital influían sobre la *(est)ética* del teatro del futuro, la teatralidad pareja de una mirada integral del mundo se volvía hacia Calderón y su estética rítmica-alegórica de la vida de *merecimiento* moral para la de gloria (en este y la dinamización más social que sociológica se cifró la revolución del teatro, espejo de reacciones). He ahí la cuestión calderoniana. El *auto*, mediado por discrecional Autor actor, director y espectador, da libre albedrío a los hombres (tras dar la mano el Rey a la Religión) por no quitarles la acción "de merecer con sus obras;/y así, dejo a todos hoy/hacer libres sus papeles": palabras desde el metateatro adonde gravita la mirada del público para acreditar la *irrealidad* humana y una *realidad* divina. Es un (adjetivo delator) libre albedrío o libertad delegada, diferida, vicaria⁷: contradicción entre determinado y *libre* albedrío salvada en la *condena* de interpretar bien cada papel (así vista en un montaje de Carlos Saura). Los personajes no son de este mundo,



El gran teatro del mundo de Salzburgo (Max Reinhardt, 1925)



© Biblioteca Nacional de España.

⁶ La "vida como una comedia, de la que sólo quedan las buenas obras, y que al terminar es sustituida por la existencia verdadera en la eternidad": Madrid, La "Lectura", 1926, 26 (circulante de 1975 a 1982).

⁷ Resulta, cuando menos, discutible la conclusión de Valbuena Prat de que "importa poco la solución teológica que el Autor da al conflicto. Éste se halla planteado" (1924:73).

pero Calderón sí quería que lo fueran. No se elige lo que cada uno (superior/inferior) representa en su paso por el mundo, sino el modo de representarlo, responsabilidad y tutelaje versus libertad y albedrío (anota Frutos Cortés, 50): “Esto corresponde a una sociedad muy rígida, en la que no se cambia de estado” (como en el montaje a lo *gran hermano* de Bieito). El orden de aparición de los personajes legitima el orden social como natural, y la muerte hace reversible la suerte en una democracia diferida, a cuya lección moral asiste el público. Es la concepción *postmortem* que camufla (en forma ritualizada) la jerarquía social como inamovible. La eucaristía era metáfora del mecanismo teatral (realidad derivada, como la alegoría, y espacio para su exposición) para llamar la atención sobre lo que la representación oculta.

Pero, como diría Brecht, la asimilación del legado cultural no es un proceso pacífico, y la atracción que ejercía Calderón se volvía violencia ejercida. Valle-Inclán declaró en 1922 que el dramaturgo podía colocarse en situación de sumisión (como en la tradición de Calderón) o de nueva recepción ante la mentalidad de su horizonte, que se podía contestar por la distancia de una nueva dramaturgia apelativa a un nuevo sentimiento cívico de público (y actor). La teatralidad del auto ofrecía un *cañamazo* —vio Díez-Canedo— para tejer una visión vigente (del teatro) del mundo. Al instrumentalizar sus ideas asuntos *deshechos* para ser *rehechos* por ejemplaridad (diría Fernández Almagro) o al someter al espectador, en opuesto sentido, al contraste irónico (que el cómico ofrece de su papel en *La mojiganga de la muerte*), Calderón reforzaría su adaptación, en paralelo a sus versiones para satisfacer la dinámica de producción.

Si Calderón evoca una danza del mundo, diría París, para descartar las “Negaciones Supremas: de la Muerte y del Diablo” y sancionar, con la (es)cena eucarística, la vida ultraterrena, Hofmannsthal incorporó la dimensión diabólica (Adversary)/cómica (Busybody), personificó a Ángel y Muerte (¿Ley de Gracia y Voz?) e instrumentalizó otras: su mayor libertad residía en el Pobre, sin comulgar con obediencia o pecado (por el que, como al final de la función, pedir perdón, denotando una sociedad culpable).

Era la visión del activo (no pasivo) Mendigo girando, sin música, sobre estado religioso y riqueza, levantando el hacha-guadaña (del Labrador) dispuesto a *hacer leña del teatro del mundo*: la amenaza del caos en un mundo ordenado, como mensaje de posguerra (*el mundo ha de renovarse o permanecerá como pieza de marionetas*, dirá Hofmannsthal). Su Mendigo ve arbitrario el lugar del rey y marca, con el Pobre, la diferencia del orden mundial económicamente ruinoso con un sistema de estatus cerrado (según Weber), colapso del sistema social en la gran guerra, inflación o revolución rusa (el montaje de 1933 hizo al mendigo bolchevique, según Rivas Cherif). Es esencial el libro de Sullivan.

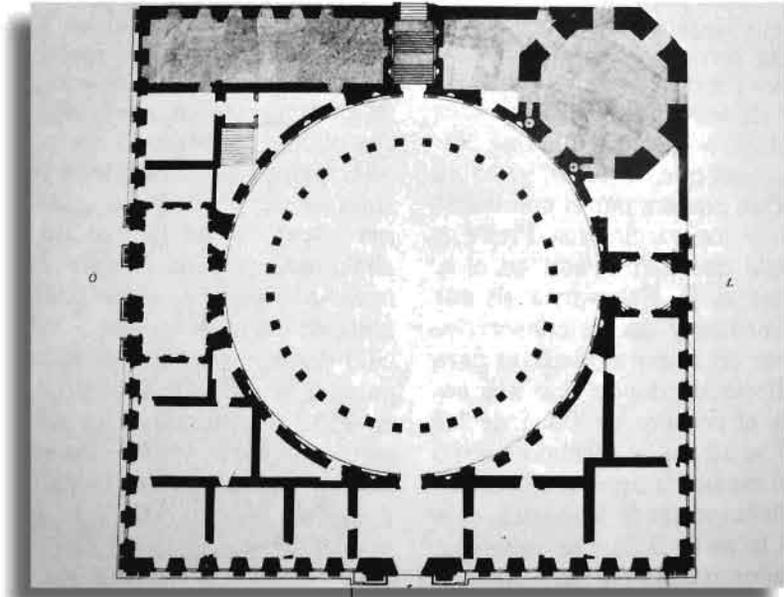
Hofmannsthal apuntó dos claves básicas: la pertinencia de un texto dogmático para ver su inadecuación al mundo inestable saliente de la guerra, y el cotejo de papeles sociales con verdades absolutas como ideológicas, variables y relativas. Desquiciado, el mundo del XIX, vio Curtius, *se quitaba la máscara*. Desde la dinámica sociopolítica del XX, moviendo a contingencia misterio y alegoría de los personajes, se interpretó a Calderón.

Valle-Inclán apuntó a los seis meses de Reinhardt en ensayos

que, reconocía Tairov, conllevaba un montaje. He ahí una primera consideración: la construcción de una dramaturgia.

Es posible pensar en Díez-Canedo (presente en el proyecto) como adaptador del montaje valleinclaniano, dado su conocimiento, al ejercerlo críticamente, de la adaptación hofmannsthaliana, máxime cuando destacó de ella el *sentido moderno* en que Valle-Inclán cifró su proyecto. Este parece el aspecto más ambiguo de sentido, de haber seguido la versión reinhardtiana. Cabía otra opción menos intervencionista: aceptar el texto solvente de Valbuena (que dedicó su estudio a Díez-Canedo), relegando, a la confrontación del mundo calderoniano con el del espectador, el efecto de relativizar como mudable todo sistema de valores previo; si se trasladaba a otro contexto —1927— se podía evidenciar el desencaje entre obra y esquema ideológico, y la contradicción de las ideas que defendía. La opción ofrece dudas, pues, además de la resistencia del público a cuestionarse, los dos conceptos teatrales y horizontes receptivos (barroco y moderno/primorriverista) se regían, pese a su distancia, por una deriva dogmática, cuya relativización era visible en una adaptación: ante la reinhardtiana, hecha a imagen de la expectativa del público, la de Valle-Inclán se haría a contraimagen de ella.

Adalid del tono visual para expresar situaciones, la partitura de Reinhardt era capaz de “hacer la revolución en el tablado antes que en la calle” (señaló Mori), convertido en plataforma propagandista en la guerra, clave de su montaje calderoniano. Su autoricidio motivó en la dramaturgia un barroco coral (eje de teatralidad del auto), que regía a texto y actor, y tuvo difusión en España,



Plano del patio del Palacio de Carlos V.

pendiente como su recepción de la estética española y de Valle-Inclán, en 1926-1927 para el público berlinés, llamado a “gustar, puestas en escena por Reinhardt, la *Comedia Bárbara* y los *Esperpentos*”, según Rivas Cherif.

¿Qué valencias de teatralidad activan Reinhardt y Valle-Inclán?: ayuntar o alumbrar las palabras por primera vez, negar la limitación psicológica, hallar en la religiosidad —*El milagro* en 1911, año de *Voces de gesta*— un haz religante (*re-ligari*, dirá Valle-Inclán), potenciar el cine, o actuar con observación perspectivista o distanciamiento. El proyecto se entretrejea con la comedia bárbara y la redefinición de la tragedia en *Divinas palabras*, *La cabeza del Bautista* o *autos para siluetas* (mundo cerrado y pacto de *Ligazón*), frente a la resituación de lo trágico sostenida en la perspectiva carnavalesca del *esperpento* o líneas receptivas a que Valle-Inclán sometió su arte. El auto conserva el aspecto ritual, pero no el sentido de la tragedia, pues responde al esquema de orden recobrado, donde un personaje —la riqueza— es condenado como daño colateral a un esquema que queda sancionado: es plausible asimilar el concepto de descarga con la idea pasiva de salvación, salvo que es más producto de un fallo —un juicio— que de un proceso trágico. Sin muerte, existe algo que ostenta la función trágica, sancionado por la eucaristía: el despojamiento de la representación de la vida.

El exceso sensorial y plástico para significar que lo importante es inmaterial y está en otra vida es el gran oxímoron barroco. La representación fungible se ofrece para trascender la vida-teatro, y la abstracción metafísica se resuelve en la sensorialidad teatral, o paradoja entre la precariedad y la exhuberancia que la representa: esta era (y sigue siendo) adecuada a la pompa real y religiosa que enmascaraba signos de decadencia del estado-nación, como diría Curtius. La alegoría para *herir* la imaginación (espejo de *lo que es* con *lo que no es*) era la “plastificación” de ideas (según Ríos de Lampérez) que ilustraba su sentido *simbólico-literario* sobre el literal, y potenciaba la ficción semiótica, en tanto presencia plástica de signos teatrales.

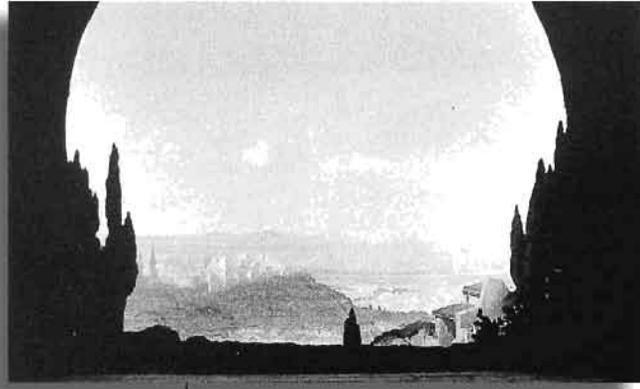
No parece Valle-Inclán ir por el camino de la autoconsciencia pirandelliana. Sí acepta que el papel de cada uno venga dado por el traje, que deriva en plástica muñequería, como en “los modernos procedimientos en el decorado y en el movimiento de los muñecos” (M., 1925). Aludiendo a la plástica de papeles barrocos, el programa marcaría (como Santa Cruz en carta al autor) la selección de actores, pero a cuya elección Valle-Inclán resolvía supeditar el repertorio atendiendo a su teoría de correspondencias entre géneros y estilos de actores. Era una dificultad intuitiva (su caballo de batalla) al hacer ver su queja por la objeción del Sindicato de Actores a que los profesionales trabajaran con aficio-

nados, estrategia iniciada en El Mirlo Blanco y consagrada en El Cántaro Roto y su latente polémica y autoridad estética que le hacía indicado para el proyecto⁸.

En la entrevista con Santa Cruz (1927a), los cuadros de luz y color de los ballets rusos eran modelo comparado, evocando Valle-Inclán los aciertos de “plástica e indumentos de la Ristori y de la Duse”⁹: signo del vestuario, y del ropaje alegórico en los vestidos de pliegues de Fortuny (*Sheherezade* o *Duse*) adecuados para dirigir y resaltar poses, posturas y la cualidad atávica de sus tejidos que, como textos, necesitan de un cuerpo musical, potenciando el espacio erótico de la mirada. Fortuny propició el cambio en la moral del vestido (querer convertir lo real en artístico, al modelo en dibujo, obra de arte viviente), porque aunque Duncan había planteado la liberación del cuerpo a través del movimiento de la danza, esta revolución se mantenía dentro del marco escénico, mientras que la de Fortuny había empezado en la vida íntima para proyectarse hacia la vida cotidiana del espacio público. Valle-Inclán, Cardona y Santa Cruz acordaban solicitar la escenografía de Fortuny, que respondía anunciando una propuesta extensa, como confirmó Santa Cruz en carta a Valle-Inclán, al tanto de la deriva originada¹⁰.

La luz indirecta de Fortuny, según Appia, creó la expectativa a favor de la luz en vez de la pintura, del tiempo en el espacio, de otras estructuras. Dada la idea de tener un escenógrafo reinhardtiano, no era azarosa la elección de Fortuny (proyectó obras de Hofmannsthal, conoció a Reinhardt, que promovió su cúpula y reutilizó su luz), y dado que Valle-Inclán planteaba dialogar con el montaje alemán, innovando sobre el espacio circular granadino. Ni era casual que Rivas Cherif dedicara un artículo sobre el poder de su cúpula y su dispositivo en 1927. Heredero del gusto por los espectáculos populares, el concepto de Fortuny se regía por una reacción de escena, público y mundo exterior, y se postulaba como escenógrafo ideal a la plástica de arcos del Palacio de Carlos V.

La luz era signo de identidad del *Corpus* granadino y, posible centro de su escenografía, cobraba interés en el espesor del proyecto: el marco era la arquitectura del palacio y el cenit de la noche (o constelación de simuladas estrellas en el centro del anillo del patio), como en la idea de Santa Cruz (1927b) de “juegos



La vida breve de Falla (Mariano Fortuny, 1934).

⁸ Al actuar sin actores profesionales, y criticar las pérdidas del teatro del Círculo de Bellas Artes que inauguró y dirigió el actor y gerente del Sindicato de Actores, José María Monteagudo.

⁹ Eleonora Duse (1858-1924), actriz italiana a quien Craig citó: *para salvar el teatro había que destruirlo y los actores morir por imposibilitar el arte*. Adelaide Ristori (1822-1906), actriz trágica italiana.

¹⁰ María de Cardona y Brabo (c 1876-Madrid, 1954), grabadora y representante de Fortuny en España, a quien conoce en Venecia al trasladarse al Palacio Loredán como dama de honor de María Berta de Rohan.

de luces que tan bien saben matizar el silencio” o “luces azuladas y rojas, con reminiscencias de atardecer” que convidaran a lo recogido de la música y, al “cesar esta, una mayor cantidad de luz bajo las bóvedas”.

Espacios de Valle-Inclán

Valle-Inclán refiere a Santa Cruz (1927a) que el *nuevo estilo* del montaje reinhardtiano excedía la teatralidad literaria, compartiendo una lectura vanguardista del teatro clásico, y plantea una poética que ensamblara la dramaturgia clásica con la escenografía moderna, como pro-puesta en escena surrealista o antirrealista (sin errores “por sobra de realismo”), inherente a todo arte (*La vida es sueño*) y clave en Valle-Inclán (las figuras no históricas, sino alegóricas, que suspenden la credibilidad, pero no la verosimilitud, permiten otro tratamiento del tiempo: el Niño Jesús en su *Águila de blasón*). La valencia espacial emerge de su mirada plástica de la teatralidad, entendida como poesía escénica (soberanía del espacio *rimada* con primigenia visión), variedad de lugar y marco adecuado a la acción, apelando a los espacios en el teatro y sus fondos determinantes:

En *El alcalde de Zalamea*, para Valle, la grandeza trágica del final arranca del paisaje en el que por tortuosa y polvorienta senda de un monte extremeño va avanzando la litera de Felipe II; Isabel, lívida, desmelenada, surge de la enmarañada espesura y entre robles y encinas se cumple la justicia inflexible de Pedro Crespo. (Santa Cruz, 1927a)

¿Por qué le quitan a *El alcalde de Zalamea* los fondos magníficos en que lo imaginó Calderón?... Calderón necesita todo su aparato escénico. ¡Imagine usted a Pedro Crespo con su paisaje al fondo, el campo en uno de esos crepúsculos maravillosos de Castilla; imaginemos lo que podrían ser bien compuestas aquellas escenas de los labradores, los soldados, la gran escolta del Rey que llega, las cajas que redoblan!... (Lázaro, 1930)

Valle-Inclán manifestó en 1929 su visión del teatro, primaria como poesía plástica, secundaria como *logos* literario: cada autor tiene “su escenario” (salvaje y solitario el calderoniano) y “lo indispensable es el estudio de los autores para conocer su escenario” (1994:414); y anotaba en 1932: “El artista visual. Escenarios. Calderón y Churriguera”. Y declaró (a Venero) el futuro del teatro clásico en sus escenarios, bajo un gobierno ideal, para conocer las “posiciones estéticas de la obra de Calderón”, sin aclarar en qué sentido o cuestión. Importaba el espacio, motor de la escritura, sin ser ajena la visión escénica originaria, como en el lugar granadino. Su interés reside en su modo genético para la unidad dinámica de escena, y la configuración de un tipo de espacio para un tipo de comunicación: *el escenario es el mensaje*, viene a decir Valle-Inclán.



Patio del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada.

La mirada *sub specie theatri* de Valle-Inclán es extensible a otros espacios de puesta en escena de la sociedad, pareja de su interés por la agitación festiva en un ruedo. En 1929 expuso la teatralidad como estética y categoría de la cultura española, en procesiones de “Semana Santa de Sevilla; en los toros, que es un espectáculo dramático; en el canto, en la música de los contrapuntistas españoles y en ese claroscuro de nuestras catedrales” (1994:416). Su proyecto *patrimonial* se teje con el patrimonio inmaterial que se recuperaba, punto de partida para la instauración de un concepto escénico, nacido al abierto, llevado a la estética de ese tipo de espacio (el de su teatralidad) y resuelto en el ambiguo *teatro de la naturaleza* (jardines, plazas, palacios) cuyo pionero en España fue Adrià Gual. Dirigir un auto al aire libre suponía apelar a su tradición teatral, provocar que “el teatro vaya al público, a fin de que el público se decida a ir al teatro” (señaló Marquina). La situación se revirtió para ver adecuado en los *Corpus* posteriores programar representaciones en el Palacio de Carlos V (*Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*, por la Compañía Xirgu-Borrás y Lorca en 1935), de modo que la idea de Valle-Inclán resultó ser un principio activo de teatralidad en montajes diferidos.

La estética de espacio abierto era el barrido (de la *cuarta pared*) del teatro realista, y un montaje en el patio de un palacio sumaba otros sentidos y tipologías: en *escena circular*, rodeando el público el anillo escénico, aunque esta inmersión (varios puntos de visión) quizá no cristalizara impedida por el ancho pórtico de columnas; en *escena abierta*, rodeando el público más de la mitad del tablado, percibiendo su dimensión y espacio (plataforma y quizá pasarela, conectando con la galería alta), y *abierto inmaterialmente* —diversos puntos de vista— al público frente al actor. El patio del Palacio de Carlos V se diputaba como marco de un modo escénico y estético nuevo, asumiendo, más que una derivada solemne en el contexto del *Corpus*, la condición de *ensayos* de teatralidad.

El montaje piramidal de Reinhardt, con luz fortunyanana, música de órgano y actores reglados en niveles bajo arcos o puertas que imponían la postura y proxémica acorde a un teatro de disputa (fotografías en *Comoedia* o *Blanco y Negro*¹¹) tuvo eco en el proyecto valleincliniano. Las alturas importaban para marcar los niveles de ficción, jerarquía y comunicación (como el carro barroco hacía de *coturno*) entre personajes y espectadores que así se contemplaran —actores en el teatro del mundo— en la acción reflexiva del hombre sobre la vida: el Mundo y el público del patio, el teatro y la galería alta o (vía Ynduráin, 1974:55) “identificación Rey-Autor”, fuera Felipe IV o Alfonso XIII, planteable en 1927 (como en un montaje de Copeau con dobles alturas y planos en un claustro). El signo de los espacios dependía de su juego de relaciones, así que lo que ocurriera en la parte alta o baja del patio y el pórtico de columnas crearía niveles de sentido, y abre la cuestión de su disposición en el Palacio de Carlos V¹².

El Palacio de Carlos V reformula la división resonadora de la relación entre el *pathos* del rey/príncipe (la escena de la vida) y del actor (la del teatro) en un espacio, y el público al que representan: relación de teatro y monarquía. Si las formas teatral y de gobierno

se corresponden, el recurso de Valle-Inclán al patio del Palacio de Carlos V como espacio (y tiempo) circular portaba el cambio de la función social del teatro (apartado, del siglo XIX) a otros espacios de la vida y (en formas de construcción teatral versus teatros) lugares que aportan significados referentes a la función pretendida por el montaje: el sentido

político de la representación. En el traspaso del proyecto, se llegó a anunciar como *El gran Teatro del Reinado*. En el auto, el rey encarna el poder, remitido por sumisión al divino, reforzando cierta instrumentalización política (¿podría remitir a la situación de Alfonso XIII —que no era Carlos V— sometido al poder militar de otros dioses, *martes de carnaval*, como la dictadura de Primo de Rivera?). Valbuena se preguntaba si los grandes del mundo no hacían lo mismo que los actores. En el teatro trascendental el que parecía papel de cada personaje (El Rey) era desempeñado por un actor, lo que permitía aludir a la falsedad de los verdaderos (reyes) como actores que olvidaban o no sabían su papel. London dirá: “Lo religioso era en 1935 político” (147).

Aunque el contexto de posguerra alemán era diverso del español, es posible pensar en una expectativa de versión, paralela a la de Hofmannsthal, en la

¹¹ O como el grabado del incunable *Auto de las donas que envió Adán a nuestra Señora*.

¹² Que acogía los conciertos, base del actual Festival Internacional de Música y Danza de Granada.



variación causal de papeles sociales de los personajes, o de anclaje del pacto entre Rey y Religión¹³ (y la relación monárquica-militar que podía remitir al contexto político de España en 1927), mediando su encaje espectacular en el Corpus. De la historia a la Historia: si Discreción ayuda a subir al Rey por servicio prestado en la representación, y religión y monarquía se dan la mano para caer en sostenimiento del poder (hispánico modo en órbita del rey), la monarquía se ayudaba del directorio (monarquía militar) y la sanción religiosa

en el pacto de 1923 (*auto para salvar al*

país). ¿Hay que recordar la escena del *esperpento*, *La hija del capitán* de Valle-Inclán en 1927, cuyos poderes fácticos (monarquía, iglesia, ejército, *fuero* ausente del auto) sancionan un golpe de Estado alusivo al de 1923?

Si los excesivos mecanismos de representación exceden esta (y al hombre), la condición *ultra-télica* se enmarca en las categorías paralelas al servicio de la maquinaria del poder: verdad teologal servida por alegórica representación para hacer comprensible y creíble la medida divina de la acción humana. El auto cifra poderes (político, católico, poético) servidos por la labor creadora de riqueza/pobreza. La representación legitima la visión de la realidad de sus

representados, arma como máscara política para ejercer

ideología, velo alegórico capaz de encubrir sutilmente como símbolos los dogmas de fe que servía.

Calderón desencadenó el canon frío del auto. Hubo otras opiniones y, pese al estoicismo que Vossler notó, Diebold o Spitzer vieron que, salvo *El alcalde de Zalamea*, el futuro teatral no pertenecía a (la *coerción* de) Calderón. Valle-Inclán (1925:35-36) contraponía su *esperpento* al código teatral español (el “dogmatismo del drama español, sola-

Auto de las donas que envió Adán a nuestra Señora (Anónimo del Siglo XVI).

¹³ Valbuena Prat anotó: “notemos esta nota de adulación a la «católica» monarquía” (1924:72).



mente se encuentra en la Biblia” con la “antipatía de los códigos”), centrando sus esfuerzos en evidenciar, a través de ejercicios estéticos, cómo los códigos nos dominan. ¿Y no era el auto la exaltación del poder de un código, el de sí mismo? No deja de ser significativo que el auto recobre el favor alcanzado en la época barroca —su gran codificación— en la época franquista (*quid pro quo*) en que se profesa una dominación de los códigos.

La alegoría “no es convención de la expresión, sino expresión de la convención” y autoridad, vio Benjamin (168), convención barroca (consciente, según Meyerhold) que el público aceptaba. Si la farsa era estética del *por-supuesto* evidente (y orden alterado), la alegoría era estética del *por-supuesto-que-no* delator, potencias que servían para llevar a escena el poder político y orden *establecido*, poéticas con la virtud de subrayar su condición de renovadora teatralidad. ¿Pero cómo encubrir la crítica alegóricamente a través de unos personajes rigurosamente codificados desde un dogma teatral? Pese a lo previsto, Calderón motivó la dramaturgia de plurisentidos mediante lo alegórico, para aludir a aspectos teológicos y *políticos*, como al utilizar signos dialógicos hechos visibles por un personaje indefinido (Voz) que advierte al *Rey de ese caduco imperio*.

Si la eucaristía enjugaba el pecado de interdicción transgredida, Valle-Inclán no era ajeno al mediato modelo alegórico o discurso fantástico de referencia metafórica para (re)tratar de modo oblicuo aspectos actuales y *políticos* interdictos (transgrediéndolos), como el espejo de *Tirano Banderas* al *gobernante desatento* (alusión de Rivas Cherif a Primo de Rivera). Valle-Inclán buscaba en 1928 “más que el fabular novelesco, la sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro” (1994:396), la ínsula fabulosa, el teatro crítico: discurso que silencia el objeto de la crítica así como insiste en su transparencia.

Había que ver la efectividad estética de esa ligazón ideológica (para aludir a aspectos actuales) en su incidencia en el horizonte, medida en la reacción del público. Así se veía en la condena al Rico salir a alguno del teatro en 1926, quejarse en el montaje de 1927. La contaminación política era posible, según se desprendía del desdén del público católico al montaje del Teatro Español en 1933 por director y actores republicanos. Este, Rivas Cherif, declaró en 1930 que la prueba de la adecuación ético-estética de un *clásico* (a la *polis*) era su sometimiento al momento, pues su actualidad era la primera condición de su perennidad histórica: política *pura*. ¿Pensaba Valle-Inclán en la oportunidad política (ciudadana) del teatro alegórico en vez de un teatro de propaganda, como calificó María Teresa León a La Barraca por la inoportunidad de resucitar la conciencia religiosa? El apunte “La Ética en función Estética” de Valle-Inclán en 1932 pasó a que “El furor ético es la característica de España”. Sobre la instrumentalización del auto, la oportunidad del montaje evidencia una dimen-

sión decisiva, el peligro del alma, no en el sentido católico, en el cristiano si se quiere, pero sobre todo en el sentido de alma para la ciudadanía: alma para lo político. Del sentido (y destino) histórico al sentido (y destino) cívico —así como aplicado a los tiempos críticos agitados de ahora se habla de pudor o moral, términos que remiten todos a una ética: ética para la *polis*.

Un ensayo de teatralidad se adecuaba al momento *político* y la mirada de su espectador, y la dirección de la vida pública a la oportunidad del poder (dictadura en 1927) para marchar acorde con las realidades vivenciales: una *política* del teatro para un teatro de la política, como vio en 1932 Valle-Inclán: “Un régimen de gobierno que no haga un nuevo estilo de vida, y por consiguiente un nuevo estilo de arte, ¡no existe!” (1994:495).

Si cada época tiene su dramaturgo, Calderón respondía a las necesidades nacionalistas (época católica y estado monárquico) a cuya afirmación el teatro servía de instrumento: una respuesta extemporánea a ojos de la modernidad. Resultaba paradójico ver crítica social en los mundanales personajes desoyendo la Ley de Gracia (el sesgo conservador se delataba en condicionar la sanción redentora al redil del arrepentimiento). Si el autor era consciente de que las representaciones populares sacras eran ya extrañas, al mudar su circunstancia, Valle-Inclán señaló en 1922 que la decadencia teatral era consecuencia de un pueblo: una nueva programación podía evidenciarla para reclamar un cambio.

El proyecto se adecuaba a esa estética de espacio abierto. En lo que parecía la redacción del programa por Valle-Inclán, la mezcla paralela de auto, tragedia calderoniana (*El príncipe constante*) o comedia bárbara propia (*Romance de lobos*) y tragicomedia lopesca (*El caballero de Olmedo*) o farsa sentimental y grotesca propia (*La marquesa Rosalinda*) suponía recobrar los rasgos perspectivistas y procesuales de la fiesta barroca en que se inscribía, y conjugar su representación con la dramaturgia contemporánea y, por tanto, anclarla (como sus versiones lopescas) a la prueba de modernidad. No era casual que Fernández Almagro en 1927 suscribiera a Valle-Inclán en editar textos, facilitar el acceso corporal a la escena y “formar un público que sepa gustar la emoción de un *Caballero de Olmedo*, o de un *Príncipe Constante*”. Y viceversa: la prueba de la dramaturgia contemporánea, al ser anclada al teatro clásico español, en una comunicación de horizontes escénicos, estéticos y políticos (decadencia del



Anuncio de *El alcalde de Zalamea* (Palacio de Carlos V, 29-VI-1935), en *El Defensor de Granada*.

imperio español, mapa dictatorial europeo y crisis económica) que por razones históricas se ponían en juego. La elección de *El príncipe constante* por Valle-Inclán inclina a ponerla en relación con su capacidad (vio Machado) de incendiar una “declinante españolidad” y, por tanto, aludir al momento presente a través del martirio tanto como actualidad contemporánea que como palanca del poder o condición barroca a que pertenecía¹⁴.

En el tiempo del auto, confesionario escénico (“el teatro es católico”¹⁵), personajes y público viven el presente hacia adelante como pasado (final sabido) desde el que se mira atrás, el *después de* coincidente con la historia de la modernidad (nota Cornago Bernal). La trascendencia de la *historia de la salvación al humano modo* (en “dioses condenados a vivir vida de hombres” vio, autor como demiurgo, la tragedia griega Valle-Inclán, 1916:136) es invertida en fragmento de la *salvación de la historia* arrastrada al progreso mientras —*Ángelus Novus*— contempla las ruinas referenciales que deja a su paso.

La dimensión mudable se incorporaba al Palacio de Carlos V (en 1927 obra inacabada, la galería alta del patio al descubierto), cuyo arquitecto conservador, Leopoldo Torres Balbás, aplaudía la iniciativa de Valle-Inclán (como le trasladó Santa Cruz por carta).

La guerra convirtió la modernidad en un reflejo ruinoso, de lo que Valle-Inclán fue consciente y testigo. En pleno proceso, con una fotografía de la guerra en la revista *España*, Ortega y Gasset detectó una voluntad de teatralidad (categoría de la cultura barroca) en la *nueva sensibilidad* de las líneas estéticas de

¹⁴ Goethe dijo que *si la poesía desapareciese podría reconstruirse con esta pieza teatral*.

¹⁵ No protestante, sino (vio Valle-Inclán en 1926) “medio para ser juzgados por un solo acto de nuestra vida, por un punto de contrición, no por todos los actos de la existencia acumulados” (Gago Rodó, 70).

posguerra, que daba cuenta de ella, aspiraba a un arte y vida pública con un dinámico “gesto de moverse” y (añado) permitía reutilizar discursos alegóricos para aludir a procesos históricos, contradecirlos o evidenciarlos, y al conocimiento (de ingravidez de las cosas derivado de la percepción inmediata) impuesto a los ojos del hombre europeo tras la guerra. Más que la *vida sueño*, regía (con sus príncipes, vio Valle-Inclán) *la vida cabaret*. El estado de crisis habita el barroco de la contrarreforma, y late en la modernidad contemporánea de la guerra (abstracción e instrumentalización de la razón) a que adecuar una *estética como proceso* dialéctico (el *esperpento*) acusando un sentido pragmático, al primar medios, percepción y contexto sobre objeto de conocimiento, y su interés para la reflexión crítica del presente: posición, nota Eco, ante un mundo *en movimiento* que pide actos de invención, representación y proceso, añade Valle-Inclán, de signos visibles a interpretar.

La proyección valleinclaniana no constituía una circunscripción, sino la (im) posibilidad de su puesta en práctica como forma de significar limitaciones y

contradicciones de la norma estética, y la carencia de sus discursos, innovando fórmulas de experimentación, expresión de la sociedad y correspondencia histórica: puesta en debate de la teatralidad vuelta sobre sí, y contemplación del objeto artístico desde la visión de la realidad *desde arriba* (rasgo performativo), en adecuación a una nueva referencialidad del hombre.

Además de que la autorización del Palacio de Carlos V dependía del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, ¿estaría el freno al proyecto de Valle-Inclán en la dimisión en febrero de 1927 del ministro de Estado y creador de la Junta de Relaciones Culturales (aliada del Centro Artístico) y su sustitución por Primo de Rivera? En 1931 Santa Cruz criticó duramente la política borbónica y *labor cómico-trágica del Dictador* en obras *espectáculo*, más interesadas que interesantes para las comunicaciones¹⁶. La veladura con que Santa Cruz (1927b) se refería a las limitaciones (¿censura?) que el Centro Artístico había recibido, para otra realización del proyecto, deslizaba entre líneas —cursiva mía— la sospecha de una explicación en clave (¿política?):

No por su deseo, que muy otras eran sus aspiraciones, sino *por las imposiciones de una realidad que es hoy ocioso el discutir*, no tiene el Centro Artístico más intervención en las Reales Fiestas del Corpus granadino, que los conciertos y verbenas en el Palacio de Carlos V.

La simultánea nota, de Santa Cruz a Valle-Inclán, sobre las *macabras bromas del generalito y su séquito* en *Tirano Banderas* deslimitó el proyecto. Restaba, vio Constancio, el “gesto festivo” de Valle-Inclán y, con “regocijo, la sonrisa irónica y sagaz de sus *Esperpentos*”. El análisis de su posible montaje de *El gran teatro del mundo* quedó frustrado por el traspaso del proyecto a otras manos, y opacada la causa de dicha frustración en la puesta en escena de todo el proceso, es decir, como máscara de la modernidad colgada en el *museo* de la *memoria*, expuesta a otro caso de alegoría.

Apéndice documental¹⁷

1. Carta de Valle-Inclán a Fernando Sainz¹⁸.

SANATORIO VILLAR IGLESIAS

CARRERA DEL CONDE, 17

SANTIAGO DE GALICIA 14 - IV - [1]924

TELÉFONO 206

Sr. D.

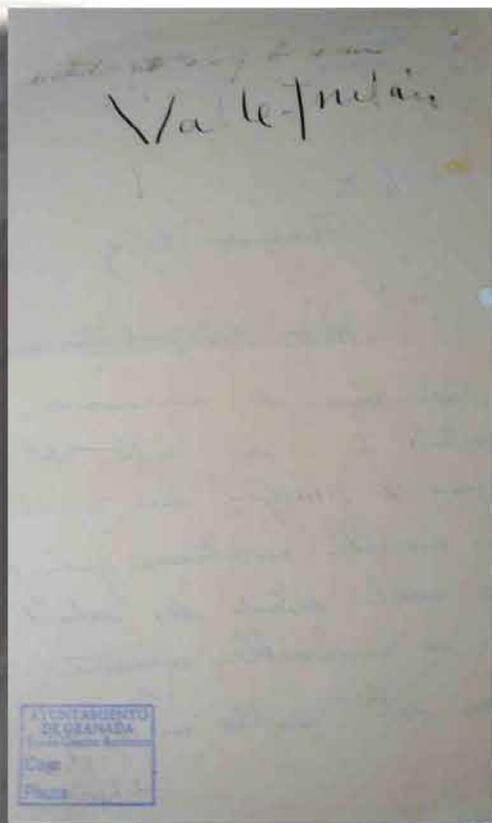
Fernando Sainz.

Muy distinguido Señor mío:

¹⁶ Juan José Santa Cruz (Madrid, 1880 - Granada, 1936). Presidente del Centro Artístico, constructor de la carretera a Sierra Nevada. Participó activamente en el movimiento por la Segunda República, y en las elecciones de 1931. El 1 de agosto de 1936 se casa en la cárcel con su compañera, una gitana, antes de ser fusilado por los fascistas, acusado de minar el río Darro bajo las calles de Granada.

¹⁷ Ayuntamiento de Granada. AMGR. Cartas con sello de caja y pieza. Cf. *ABC* (26.II.1988), p. 47.

¹⁸ Carta con letra de Josefina Blanco, y firma autógrafa de Valle-Inclán. (Vid. arriba, p. 132).



Firma de Valle-Inclán en carta
nº 1, de 14-4-1924.

Valiéndome de amanuense, contesto a su carta del pasado Marzo, para agradecer su amable invitación, que por mi mal estado de salud, [m]e es imposible aceptar¹⁹.

Con este motivo me ofrezco de usted atto[.] s[.] s[.] q[.] b[.] s[.] m[.]

Valle-Inclán

2a. Carta de Valle-Inclán a Juan José Santa Cruz

Madrid - 8 - Enero - 1926 [sic 1927]²⁰

Sr: Dn: Juan José Santa Cruz

Muy distinguido señor y amigo: Cipriano Rivas me ha comunicado las impresiones de algunas pláticas que tuvo con usted, y yo le agradezco muy vivamente el recuerdo que en ellas ha hecho de mí.

Después de mucho pensarlo, pero todavía poco orientado respecto a los deseos de usted, he redactado unas notas que le envío.

Si fuesen por otro camino sus proyectos, le ruego me los comunique para estudiarlos y darles forma.

Muy gustoso aprovecha la ocasión para ofrecerse de usted atento amigo q. l. b. l. m.

Valle-Inclán

S/C. Santa Catalina - 12

2b. Notas de Valle-Inclán a Juan José Santa Cruz

Notas = Refiérense a cómo la fiesta del Corpus en Granada, podría conmemorarse con la representación de un drama sacro, en el Palacio de Carlos V. ~

Sin duda las tradicionales fiestas de Granada, son notorias en toda España, y pueden serlo en otros pueblos de acendrada cultura. A este fin, juzgo muy pertinente la representación indicada.

En Alemania, no hace mucho tiempo, un famoso empresario —Reinhardt²¹— llevó a la escena “El Gran Teatro del Mundo”[.] La obra de Calderón alcanzó los más encendidos elogios, no solamente por sus méritos literarios, sino por el arte y nuevo estilo de la representación. Todas las revistas profesionales del mundo, han comentado este suceso.

El patio del Palacio de Carlos V, se presta a una de estas grandes representaciones, de que en España apenas hay una leve noticia. No creo necesario señalar el honor que esto representaría para Granada, el empaque y el gran estilo que daría a sus fiestas. Enlazaría la tradición nacional de representar

Madrid - 8 - Enero - 1926 -66- (22.?)
 Sr. Dn. Juan José Santa Cruz

Muy distinguido señor y amigo:
 Cipriano Rivas me ha comunicado las impresiones de algunas pláticas que tuvo con usted, y yo le agradezco muy vivamente el recuerdo que en ellas ha hecho de mí.

Después de mucho pensarlo, pero todavía poco orientado respecto a los deseos de usted, he redactado unas notas que le envío.

Si fueran por otro camino sus proyectos, le ruego me los comuniqué para estudiarlos y darles forma.

Muy gustoso aprovecha la ocasión para ofrecerse de usted atento amigo
 q. b. b. m.

Valle-Inclán

M. Santa Catalina - 12

en la fiesta del Corpus autos sacros relativos al misterio de la Eucaristía, con un apasionante sentido moderno. (2²²)

Respecto a los medios para llevar a cabo el proyecto que inicio, comienzo por hacer constar que sería necesario traer de Alemania un Maestro de Tramoya. Sin duda que habría que pagarlo con largueza, pero siempre mucho menos que a un divo, o virtuoso del piano o del violín.

Respecto a los actores representantes y figuras alegóricas, todo se alcanza con ensayos, y concepto de lo que es la obra, en el Director.

La plástica de trajes[,] agrupaciones y colores, son en el teatro moderno milagros que hace la luz. De acordar la representación de "El Gran Teatro del Mundo" podría servir mucho de lo que se ha hecho en Alemania. Pero dado el escenario granadino habría también que reformar e innovar mucho.

De otras cosas, como el modo más práctico y económico, de realizar mi proyecto, todavía no es ocasión de hablar, pues no lo tengo estudiado. Creo sí, que de aceptarlo, no debe perderse tiempo para darle comienzo. Seis meses ensayó Reinhardt "El Gran Teatro del Mundo".

Madrid - 8 - Enero - 1927
 Ramón del Valle-Inclán

¹⁹ La palabra ha sido mutilada por agujero de archivo, pero es claramente deducible como "me".

²⁰ El autógrafo es 1926 (inercia de escribirlo en el nuevo año) pero las *Notas* datan y Santa Cruz confirma 1927. El ángulo superior derecho lleva las anotaciones "-66-" (a lápiz rojo) y "(27.?)" (a tinta azul).

²¹ En el original, "Reimhar", como, más abajo, "Rainhar".

²² Paginación del autor, en la nueva (quinta) página que marca la continuación de la carta.

Notas = Refiereuse a como la fiesta del Corpus en Granada, podría conmemorarse con la representación de un drama sacro, en el Palacio de Carlos V.

Sin duda las tradicionales fiestas de Granada, son notorias en toda España, y pueden serlo en otros pueblos de acendrada cultura. A este fin,

el arte y nuevo estilo de la representación. Todas las revistas profesionales del mundo han comentado este suceso.

El patio del Palacio de Carlos V, se presta a una de estas grandes representaciones, de que en España apenas hay una leve noticia. No creo necesario señalar el ho-

jurgo muy pertinente la representación indicada.

En Alemania, no hace mucho tiempo, un famoso empresario - Reinhard - llevó a la escena. El Gran Teatro del Mundo - una obra de Calderon alcanzó las mas encandiladas elagias, no solamente por sus meritos literarios, sino por

nos que esto representaría para Granada, el empaque y el gran estilo que daría a sus fiestas. Embuzaría la tradición nacional de representas en la fiesta del Corpus antes sacrosacrativas al misterio de la Eucaristia, con un apasionante sentido moderno.

Respecto a los medios para llevar a cabo el proyecto que inicié cuando por hacer constar que sería necesario traer de Alemania un Maestro de Trajes. Sin duda que habría que pagarlo con largueza, pero siempre mucho menos que a un di-vo, o virtuoso del piano o del violín.

Respecto a los actores representantes y figuras alegóricas, todo se alcanza con ensayos, y concepto de lo que es la obra, en el Director. La plástica de trajes, agrupaciones y colores, son en el teatro moderno milagros que hace la luz. De acordar la represen-

tao de El Gran Teatro del Mundo: podría servir mucho de lo que se ha hecho en Alemania. Pero dado el escenario granadino habría también que reformar e innovar mucho.

De otras cosas, como el modo más práctico y económico, de realizar

mi proyecto todavía no es ocasión de hablar, pues no lo tengo estudiado. Pero sí, que al aceptarlo, no debe perderse tiempo para darle comienzo. Seis meses ensayo para el Gran Teatro del

Mundo.

Madrid - 8 - Enero - 1927

Ramón del Valle-Inclán

3. Carta de Juan José Santa Cruz a Valle-Inclán²³.

Granada a 24 de Enero de 1927

Sr. D. Ramón del Valle Inclán

Mi respetado y admirable amigo:

De regreso a ésta me he dedicado a iniciar los trabajos previos para la realización de los espectáculos del Corpus y aun cuando el Ateneo decía que pensaba hacer algo semejante no necesito decirle que ante la autoridad de su nombre ha renunciado a toda iniciativa.

También el Arquitecto Conservador de la Alhambra halla muy de su gusto el tener el honor de albergar sus iniciativas y por lo tanto solo nos falta el que V. nos dedique unos instantes y me envíe el programa de los dos o tres espectáculos a realizar en el que todos veríamos con sumo placer alguna obra suya.

Una vez esté en nuestro poder trataríamos de los actores bien en la forma que V. me indicó o por el contrario con elementos que trabajaran en Madrid y a los que V. pudiera dirigir corriendo a cargo del Centro los gastos que esto originara[.]

4. Carta de Valle-Inclán a Juan José Santa Cruz²⁴.

Madrid - 28 - I - 1927

Sr: Dn: Juan José Santa Cruz

Muy distinguido amigo: Contesto a su carta del 24, agradeciendo, ante todo, las frase[s] amables que me dedica²⁵. Me ocupo y me preocupo mucho con nuestras fiestas granadinas. El sentimiento de la responsabilidad me amilana y corta las alas de la fantasía. Creo que habrá d[e] supeditarse el programa a las capacidades de la farándula que podamos reunir para el caso. Yo cuento con algunos elementos muy discretos y prontos a seguirme como la Magdalena a Cristo. Pero no son bastantes. Me falta un actor brillante y de apostura. Un actor que pudiera hacer "El Caballero de Olmedo" o "El Príncipe Constante"[.] En fin, alguna de las grandes obras del teatro español. Creo que debe fijarse a la obra, después de haber agrupado la farándula.

Para mí me es muy grato poner una obra mía. Con un actor arrogante y d[e] facultades, me lanzaría a una representación de "Romance de Lobos". Sin él, elegiría "La Marquesa Rosalinda" porque esta obra solo pide una decoración de jardín²⁶. Pero aun para ella me faltan una ingenua y un galancete. El encontrarlos no lo creo difícil, a pesar de las dificultades que pone el Sindicato de Actores, para que sus afiliados trabajen con no profesionales. Dígame usted su opinión sobre estas dudas, y crea que tiene el mayor deseo en complacerle su devoto amigo que le estrecha la mano

Valle-Inclán

²³ Copia mecanográfica original, escudo del Centro Artístico y N° 50; existe borrador autógrafo.

²⁴ En el margen superior derecho de la última página se anota "-80-" a lápiz rojo.

²⁵ Los corchetes indican palabras mutiladas por agujero de archivo, deducibles como "frases" y dos "de".

²⁶ En el original, y en la misma frase, "elegiría" y "por que".

Madrid - 25-1-1927

Sr. Dn. Juan José Santa Cruz

Muy distinguido amigo: Contesto a su carta del 24, agradeciendo, ante todo, las frases amables que me dedica.

Me da gusto y me preocupo mucho con nuestros festejos por venirnos. El sentimiento de la responsabilidad me amilana y corta las alas de la fantasía. Creo que habrá que suspenderse el programa a las capacidades de la farándula

que podamos reunir para el caso. Yo cuento con algunos elementos muy discretos y pronto a seguirme como la Magdalena a Cristo. Pero no son bastantes. Me falta un actor brillante y de aptitud. Un actor que pudiera hacer *El Caballero de Olmedo* o *El Príncipe Constante*. En fin, algunos de las grandes obras del teatro español. Creo que debe figurar

se la obra, después de haber agotado la farándula.

Para mí me es muy grato poner una obra mía. Con un actor arrogante y de facultades, me llevaría a una representación de *Romance de hebras* - Sin el, al igual que *Marquesa Rosalinda* por que esta obra solo pide una decoración de jardín. Pero como para ella me faltan una in-

genua y un galante. El contrato no lo creo difícil, a pesar de las dificultades que pone el Sindicato de Actores para que sus afiliados trabajen con no profesionales. Dígame usted su opinión sobre estas cosas, y crea que tiene el mayor deseo de complacerle su devoto amigo que le estrecha la mano

Valle-Inclán



5. Carta de Juan José Santa Cruz a Valle-Inclán²⁷.

Granada a 1 de Febrero de 1927

Sr. D. Ramón del Valle Inclán

Madrid

Mi respetado y admirable amigo: Ante todo debo manifestarle el deleite con que he leído en estos días *Tirano Banderas*. La trágica emoción del drama del Cruzado entre las macabras bromas del generalito y su séquito, y la codicia de los gachupines me ha[n] producido honda emoción y no hablo de la forma porque fuera redundancia el hablar siquiera de ella.

Y respecto a lo que me dice en su carta del 28 de Enero hallo muy acertada su resolución de hacer depender el programa de los elementos disponibles.

Sin perjuicio de las gestiones que inicio, convendría que V. me señalara galanes y damas a los que me dirigiría en el acto y, claro es, que ningún trato habría yo de cerrar sin contar antes con su aprobación.

Mucho agradecemos todos el ofrecimiento de una obra suya para esta solemnidad artística, ya que muy pocas modernas podrían resistir la comparación con las de los clásicos de antaño y la ausencia de bastidores y bambalinas.

Mi sobrina me dice que Fortuny ha teleografiado a María diciéndole que escribe extensamente; como supongo que nuestra amable amiga le tendrá al corriente de todo, creo conocerá V. la carta antes que yo, y ya veremos lo que de ella se deriva.

Y reiterándole las gracias por su interés y mi admiración por su obra sabe es siempre su devoto amigo

q. s. m. e.

²⁷ Copia mecanográfica (original y copia), escudo del Centro Artístico y Nº 53; existe borrador autógrafo.

Bibliografía

Benjamin, W. (1928): *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

Constancio [C. Ruiz Carnero] (1927): "Silueta del día. Don Ramón, festivo", *El Defensor de Granada* (3.Febrero).

Cornago Bernal, Ó. (2005): "La pervivencia de un modelo teatral: tras las huellas del auto sacramental en el siglo xx", en C. Mata y M. Zugasti (eds.), *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, I, Pamplona, Eunsa, 467-485.

De La Encina, J. [R. Gutiérrez Abascal] (1927): "De arte. El gran teatro del mundo", *La Voz*, Madrid (29.Junio), 1.

Domínguez, R. (c 1913), epíl.: J. Bellver Cano, *El Corpus en Granada (evocación de sus fiestas)*, 2ª ed., Madrid/Granada, s.e., s.a.

Falla, M. de (1927): "Del homenaje a Falla. Una carta del maestro", *El Defensor de Granada* (14.Enero).

Fernández Almagro, M. (1927): "Calderón y su teatro. Los autos sacramentales", *La Voz*, Madrid (12.Diciembre), 2.

— y Gallego Burín, Antonio (1986): *Literatura y política: epistolario (1918-1940)*, ed. de A. Gallego Morell y C. Viñas Millet, Granada, Diputación Provincial.

Frutos Cortés, E. (1974), 13ª ed.: Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Cátedra, 1995.

Gago Rodó, A. (1995): "Entrevista y conferencia de Valle-Inclán en Málaga (1926)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 543, 61-78.

García Lorca, F. (1997): *Epistolario completo*, ed. de C. Maurer y A. A. Anderson, Madrid, Cátedra.

Lázaro, Á. (1930): "Palabras del Maestro: Nos habla de estética teatral, Don Ramón del Valle-Inclán", *Crónica*, Madrid (13.Julio).

London, J. (1998): "Algunos montajes de Calderón en el Tercer Reich", en M. Tietz (ed.), *Texto e imagen en Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner, 143-157.

M. (1925): "De Corcubión. Valle Inclán y García Martí", *La Voz de Galicia*, A/La Coruña (23.Setiembre), 5.

Machado, A. (1938): "Mairena póstumo", *Hora de España* (Octubre).

Marquina, R. (1926): "El teatro en verano. Representaciones al aire libre", *Blanco y Negro*, Madrid (4.Julio).

Mori, A. (1932): "Anoche en el Español. Reaparece *Fuenteovejuna* en el primer tablado dramático", *El Liberal*, Madrid (31.Enero), 8.

Ortega y Gasset, J. (1915): "La voluntad del barroco", *España*, Madrid (12.Agosto), 3-4.

París, L. (1930): "Novedades teatrales. 'Un auto sacramental' de Calderón", *El Imparcial*, Madrid (23.Diciembre), 8.

Peláez Martín, A. (2000): "Cien años de escenarios para Calderón", en A. Peláez Martín y J. M. Díez Borque eds., *Calderón en escena: siglo xx*, Madrid, Comunidad, 101-121.

Ríos de Lampérez, B. de los (1927): "Calderón, precursor de Wagner y del teatro moderno. El poeta del barroquismo", *ABC*, Páginas Teatrales, Madrid (30.Junio), 11.

Rivas Cherif, C. de [*El Curioso Impertinente*] (1927a): "El teatro del mundo", *Heraldo de Madrid* (8.Enero), 4.

Santa Cruz, J. J. (1927a): "Ideas y proyectos. Sobre las fiestas del Corpus", *El Defensor de Granada*, XLIX, 24.777 (16.Enero) [p. 1].

— (1927b): "El Centro Artístico y el Corpus", *El Defensor de Granada* (16.Junio), 1.

— (1931): “La campaña electoral de la conjunción republicano-socialista” [discurso], *Noticiero Granadino*, Granada (16.Junio).

Sullivan, Henry W. (1983): *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt, Vervuert, 1998.

Valbuena Prat, Á. (1924): *Los autos sacramentales de Calderón (clasificación y análisis)*, Nueva York/París, Revue Hispanique.

— (1927): “Parerga”, *La Rosa de los Vientos*, Santa Cruz de Tenerife (Junio), 3.

Valle-Inclán, R. del (1916): *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*, Madrid, SGEL.

— (1925): *Los cuernos de don Friolera: esperpento*, Madrid, Renacimiento.

— (1932): “[Guión de la conferencia en el Casino de Madrid]”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966); *El Sol*, Madrid (4.Marzo), p. 3.

— (1994): *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos.

Venero, M. G. (1929): “Discurso de don Ramón del Valle Inclán”, *El Liberal*, Bilbao (6.Junio), 3.

Ynduráin, D. (1974), ed.: *Calderón de la Barca, El gran teatro del mundo*, Madrid, Istmo.

— (1983): “Calderón”, en *Historia y crítica de la literatura española*, III, Barcelona, Crítica, 742-765.



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 Alonso"



Cuadrante

Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

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