

3

# La actividad teatral valleinclanesca anterior a 1900

Por Leonardo ROMERO TOBAR

Catedrático de Lengua y Literatura Española del Instituto Nacional de Bachillerato «Emilia Pardo Bazán», de Madrid, y

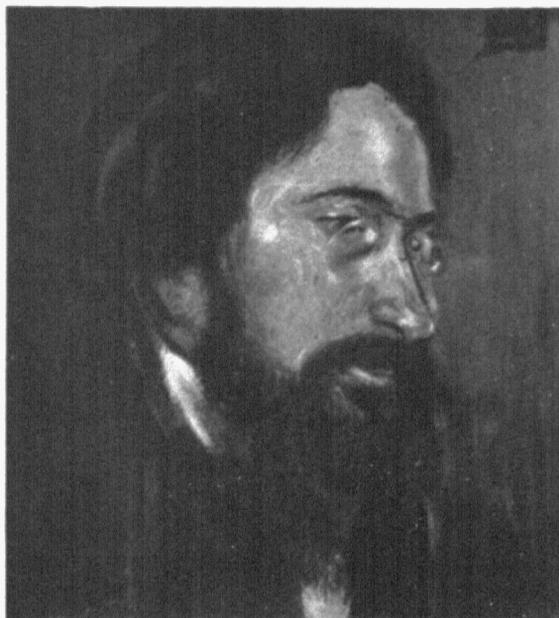
Doctor en Filosofía y Letras. Es autor de artículos y libros sobre temas literarios del Siglo de Oro y del siglo XIX.

## VALLE-INCLAN, ACTOR DE TEATRO

La prehistoria literaria de Valle-Inclán va siendo divulgada paulatinamente con mayor precisión, lo que permite calar con hondura en el proceso apasionante de su creatividad literaria. Los primeros fogueos del joven periodista y narrador son hoy ampliamente conocidos. No parece ocurrir lo mismo con lo que a sus aficiones teatrales se refiere. Y, sin embargo, durante los años iniciales de su bohemia literaria realizó algunas experiencias que marcaron visiblemente su atracción por el mundo del teatro. Sobre algunas experiencias conocidas y otras desconocidas tratan estas páginas, que intentan situar la inicial instalación del escritor frente a un universo artístico al que permaneció fiel durante toda su vida.

Un escueto dato hemerográfico que reproduzco a continuación puede llevarnos a pensar que la segunda venida de Valle a Madrid estuvo relacionada de alguna manera con su actividad teatral primeriza.

El verano solía ser tiempo adecuado para la formación de nuevas compañías teatrales y de espectáculos escénicos. En el verano de 1896 el madrileño teatro de Maravillas había pasado a la administración de una empresa cuyos proyectos fueron generosamente elogiados en las gacetas periodísticas (1). Precisamente a raíz de las noticias sobre la constitución de la nueva empresa el *Heraldo de Madrid* publicó un breve suelto, cuyo texto es el siguiente:



«*Obra Nueva.*— Los escritores gallegos don Ramón Valle-Inclán y don Camilo Bargiela han terminado una obra de sabor local titulada *Los molinos del Sarela*, que se estrenará, según creemos, en Maravillas» (2).

(1) Cf. *Nuevo Mundo*, 1896-VII-23.

(2) *El Heraldo de Madrid*, 1896-VII-20.

No he podido confirmar esta noticia con otras referencias. Puede corresponder, quizás, a una hipérbole amistosa del redactor anónimo del periódico. Pero, de todas formas, debemos tener en cuenta que bajo esta noticia subyacen varios hechos que si son conocidos; el que Bargiela escribiera obras teatrales (3), la relación amistosa que se dio entre Valle, Bargiela, Ramón de Godoy y Alejandro Sawa (4), la llegada a Madrid de Valle en 1896 y, por fin, la comprobada constitución de una nueva empresa que regentó el teatro Maravillas durante la temporada 1896-97, con un éxito y publicidad envidiables.

Datos mucho más consistentes sobre la relación de Valle con las gentes de teatro están recogidos en las biografías más conocidas. Y precisamente por ello, aquí me limito a recordarlos sucintamente. Probablemente hacia 1897 conoció a Josefina Blanco, sobrina de la actriz Concha Suárez, en casa de los actores María Tubau y Ceferino Palencia (5). El 7 de noviembre de 1898 Valle se probó como actor en el estreno de la pieza benaventiana *La comida de las fieras* (6). En el reparto del día del estreno figuraron, entre otros actores, Concha Suárez y Josefina Blanco. Valle representó el papel de Teófilo Everit, exquisito decadente «fin de siglo», coleccionista de antigüedades, amigo de Sarah Bernhardt y capaz de imaginar un «símbolo modernista» tan obvio como el siguiente: «El teatrillo entre llamas y dos jóvenes lindísimas volcando un tabor lleno de rosas sobre el fuego... y el agua y las flores cayendo sobre las llamas... ¡Un verdadero cuadro prerrafaélico!» (acto 2.º, escena 4.ª).

Hecho conocido también es el estreno de *Cenizas*, sobre el que volveremos más tarde. Menos conocida es, sin embargo, la participación de Valle en la *premiere* de *Los Reyes en el destierro*, drama de Alejandro Sawa (7), estrenado en la Comedia el 21 de enero de 1899 y que permaneció en cartel hasta el 2 de febrero del mismo año. El cronista «Zeda» firma en *La Epoca* del día siguiente una crítica elogiosa de la actuación de los actores —primeras figuras y personajes secundarios— «a excepción del señor Valle-Inclán, a quien el público trató severamente». Una gacetilla del mismo periódico, aparecida dos días más tarde, aclaraba la observación del revistero teatral:

«Cuestión teatral.— Con motivo de las muestras de desagrado que dio el público en la Comedia a uno de los intérpretes de *Los Reyes en el destierro*, los periódicos hablan de una cuestión teatral interesante, la del reparto de papeles en las obras que se representan.

Parece esto cosa baladí, porque un mal reparto puede influir mucho en la acogida desfavorable de la obra.

A un mal reparto se atribuye con fundamento el fracaso a que antes aludimos. El

señor Valle-Inclán, que tan bien encajaba el papel de joven decadente de *La comida de las fieras*, no podía adaptarse bien al personaje de *Los Reyes en el destierro*. No ha podido ser otra la causa de aquel desagrado. Se decía que el reparto de la obra había sido hecho por la empresa de la Comedia y no es cierto. El reparto fue hecho por el mismo autor de la obra, por el señor Sawa.

Sean las empresas, las direcciones artísticas o los autores los que hagan el reparto, se debe tener en esto gran cuidado. Un periódico llama la atención sobre el asunto haciendo atinadas consideraciones. La escrupulosidad debe ser mayor ahora en estos momentos en que la juventud muestra aficiones decididas al arte escénico.

En el reparto de las obras deben tenerse en cuenta las aptitudes especiales de los actores, hasta sus condiciones físicas. Un papel que no encaja bien en las facultades de un actor, aunque el actor tenga verdadero talento, puede destruir en sus comienzos una carrera que pudiera ser brillante. Las observaciones apuntadas deben ser tenidas muy en cuenta.»

No he podido encontrar otros datos acerca de la desafortunada intervención escénica de Valle-Inclán (8). En el ejemplar impreso de la obra se relaciona el reparto del día del estreno y en él no aparece Valle; todos los actores que ejecutaron la obra de Sawa habían participado en la de Benavente, a excepción de Lastra. ¿Qué ocurrió entre la fecha del estreno y la de la impresión de la pieza para que el nombre del actor vapuleado por la crítica fuera omitido de la lista de la compañía? Mientras no dispongamos de otras noticias complementarias sobre este acontecimiento resulta hartamente apresurado el avanzar alguna hipótesis explicativa.

## EL PRIMER ESTRENO DE VALLE-INCLAN

Se ha venido repitiendo que el estreno de la primera pieza teatral de Valle —*Cenizas*— se

(3) En colaboración con Ramón de Godoy estrenó en el teatro Español *El Juglar*.

(4) LUIS GRANJEL: «Valle-Inclán, Fin de Siglo»; *Cuadernos Hispanoamericanos* (1966), núms. 199-200, pp. 20-33.

(5) MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 99-103; DELIA M. ZACCARDI: «Síntesis cronológica de vida y obra de Ramón María del Valle-Inclán», pp. 39-52 de *Ramón M. del Valle-Inclán* (Estudios reunidos en conmemoración del centenario), La Plata, 1967, 460 pp.

(6) M. FERNÁNDEZ ALMAGRO: Ob. cit., pp. 54-55. José Montero Alonso (*Jacinto Benavente. Su vida y su teatro*, Madrid, 1967) repite las noticias de Fernández Almagro.

(7) *Los Reyes en el destierro. Drama en tres actos y en prosa adaptado del francés por Alejandro Sawa. Estrenado en el teatro de la Comedia la noche del 21 de enero de 1899*, Madrid, Imp. de R. Velasco, 1899, 66 pp. (Bib. Nac.: T/15643).

(8) El crítico «Juan Sin Tierra» [Salvador Canals], de la revista *Nuevo Mundo*, alude al estreno de la adaptación de Sawa (1899-II-1), pero no hace mención alguna sobre los actores que intervinieron en el estreno.

efectuó el 7 de diciembre de 1899 (9). El texto impreso por el autor (10) no señala, en la convencional lista de personajes, ni el reparto de papeles ni la fecha y el lugar del estreno. Sin embargo, en el texto impreso de la comedia en un acto de Benavente *Despedida cruel* —representada en la misma sesión que la obra de Valle— se indica el lugar —teatro Lara— y la fecha del estreno: 7 de diciembre de 1899. Estos datos son los recogidos en las biografías de Valle-Inclán (11). Ahora bien, contra lo afirmado por Delia M. Zaccardi, la noticia del estreno de *Cenizas* sí fue recogida en algún periódico del momento. *La Epoca* del 11 de diciembre anunciaba que «la función a beneficio del señor Valle-Inclán se verificará definitivamente mañana, a las cuatro, en el teatro Lara». Y en el mismo periódico del día 13 leemos la siguiente reseña del estreno:

«Teatro Lara.— Ante escogida concurrencia se verificó ayer en el teatro Lara la anunciada función a beneficio del señor Valle-Inclán. Se estrenó el drama *Cenizas*, original del beneficiado, y una comedia titulada *Despedida cruel*, de Benavente.

El público oyó la obra del señor Valle-Inclán con agrado y lo llamó a escena al final del acto tercero. Desempeñaron el drama *Cenizas*: Josefina Alvarez, Dolores Arnau, la niña Enriqueta Azúa, Jacinto Benavente, Martínez Sierra, Antonio Palomero y Morano.

Todos los intérpretes de la obra trabajaron con acierto. Cantó después el bajo, señor Be-loqui, y terminó el espectáculo, como queda dicho, con la linda comedia de Benavente *Despedida cruel* —Hay en ella conocimiento del corazón humano, dominio del arte dramático, diálogo ingenioso, vivo, natural, esmaltado de ingeniosas frases epigramáticas. Todas estas cualidades fueron unánimemente reconocidas por el público que asistió al estreno de la obra de Benavente—. *Despedida cruel* quedará como obra de repertorio, constituyendo una prueba del talento de su autor, ya evidenciado en otras muchas obras. La comedia de Benavente fue muy bien representada por su autor y por Josefina Blanco.

La señorita Blanco, que es sin duda una de las artistas de más porvenir que tenemos en España, hizo deliciosamente su papel. [Zleda].»

De estas noticias hemos de concluir el interés de la comunidad amistosa y artística que relacionó estrechamente, en los años finales del siglo, a un grupo de escritores y de actores, entre los que Valle-Inclán jugó un destacado papel. Los intentos de renovación teatral que puso en marcha este grupo cristalizaron en la constitución del Teatro Artístico (12), bajo cuyos auspicios se celebró el 12 de diciembre de 1899 el estreno de la primera obra valleinclanesca, es-

treno que no fue todo lo halagüeño que hubiera deseado su autor, ya que la obra no se volvió a representar. De todas formas, *Cenizas* fue publicada poco después en una hermosa edición cuyo colofón era una dedicatoria «A Jacinto Benavente. En prenda de amistad». De todas las experiencias teatrales de Valle anteriores a 1900, esta obra es el fruto más granado, merecedor, por tanto, de una atención crítica por-menorizada.

## EL DRAMA «CENIZAS»

Los personajes centrales y el nudo de la tensión dramática de *Cenizas* se insertan en una cadena de textos valleinclanescos, cuyo árbol genealógico es el siguiente (13):

### CUENTOS:

*El gran obstáculo* (1892): Aparece el personaje de Pedro Pondal (estereotipo del don Juan).

*¡Caritativa!* (1892): Encuentro del estudiante Pedro Pondal y la cantante italiana Octava Santino.

*La confusión* (1892): El poeta Pedro Pondal asiste a la agonía de su amante Octavia Santino.

(9) José Rubia Barcia afirma que el «Teatro Artístico» representó, en fechas anteriores al estreno de *Cenizas*, *La fierecilla domada*, bajo la dirección del propio Valle; la primera actriz fue Concha Catalá y el empresario Antonio Vico (J. R. BARCIA: «A synoptic view of Valle Inclán's life and works», pp. 3-34 del vol. colectivo *Ramón María del Valle-Inclán. An Appraisal of his life and works*, New York, Las Américas, 1968).

(10) «*Cenizas*», drama en tres actos de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Administración Bernardo Rodríguez, 1899, 96 pp., 1 h., colofón (Bib. Nac.: T48844).

(11) M. FERNÁNDEZ ALMAGRO: ob. cit., p. 61; DELIA M. ZACCARDI: ob. cit.

(12) Las preocupaciones minoritarias por fórmulas de entendimiento teatral distintas a las que habían estado vigentes durante el siglo XIX cristalizaron, en torno al año 1896, en la imitación del «teatro libre» de Antonio (cf. *El imparcial*, 1896-VII-6; E. GÓMEZ DE BAQUERO: «Teatro ¿libre», *La España Moderna*, agosto 1896). Sobre el entusiasta grupo experimental que dirigió Benavente, el crítico «Juan Sin Tierra» publicó un extenso comentario en *Nuevo Mundo* (1899) en el que, entre otras cosas, decía: «Un grupo de artistas, escritores y aficionados, capitaneados por Jacinto Benavente, ha organizado, según cuentan los periódicos, una especie de Teatro Libre, una tropa que de cuando en cuando dará alguna representación de obras inéditas que no son admitidas en los teatros y de obras ya conocidas en el extranjero, y que por su índole no pueden ser representadas en los coliseos que podríamos llamar regulares...» El articulista concluye augurando el fracaso del experimento porque ni el público responderá a la experiencia ni será fácil conseguir actrices, ya que la estabilización de las costumbres privadas entre el «personal femenino» ha dado como resultado que los elencos de actrices estén formados por «muchachas que podrían ingresar en los colegios del Sagrado Corazón o mujeres acomodadas más o menos legítimamente con un solo amor».

(13) *El gran obstáculo* (fragmento de una novela) fue publicado en el *Diario de Pontevedra* (1892-II-3 y 4) y ha sido reeditado por S. SAILLARD: «Le premier conte et le premier roman de Valle Inclán», *B Hi*, LVII (1955), 421-29. *¡Caritativa!* apareció el 19VI-1892 en *El Universal* (México), donde también se publicó *La confesión* (1892-VII-10). Ambos textos han sido reeditados por W. L. FICHTER: *Publicaciones periódicas... anteriores a 1895*, México, 1952. *Octavio Santino* es uno de los cuentos recogidos en *Femeninas* (Pontevedra, 1895), no fue impreso posteriormente. *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima*, Madrid, Imp. de Balgahón y Moreno. (Se conoce en cuatro reimpressiones de esta obra: la última, de Alianza Editorial, 1970, por la que cito en este artículo.)

*Octavia Santino* (1895): La situación del cuento anterior se intensifica con la intervención de un sacerdote, confesor de la agonizante.

## TEATRO:

*Cenizas* (1899): Ajuste definitivo de los personajes y las situaciones esbozadas en las narraciones precedentes.

*El yermo de las almas* (1908): Reelaboración definitiva del drama *Cenizas*. La protagonista «se llama ahora Octavia Goldoni. Es de origen italiano».

La relación existente entre las dos versiones teatrales ya fue vista por Casares, quien proponía la siguiente fórmula genética «*El yermo de las almas* = *Octavia ampliada*» (14). Esta relación se ha convertido en un obligado punto de referencia de la crítica valleincliniana, hasta llegar a ampliarse al conjunto de narraciones anotadas en el esquema anterior (15). Resultaría ocioso, por tanto, volver sobre una cuestión sobradamente conocida.

Lo que aquí nos interesa es la explicación de los contactos iniciales de Valle con el mundo del teatro, para poder enmarcarlos en el ámbito de la forja de su peculiar estilo creador. Nos importa, por tanto, una lectura crítica de *Cenizas*, que afortunadamente podemos poner en parangón con el diseño nuevo, realizado por el autor nueve años más tarde.

La curiosidad por estas dos piezas apenas si había atraído la atención de la crítica. En 1950 Agustín del Saz (16) destacó los elementos realistas de *Cenizas* al par que definía esta pieza como «drama burgués». Guerrero Zamora la entroncaba con el romanticismo, encontrando en ella reliquias del teatro de Echegaray y de la poesía becqueriana (17). García Pavón observaba un estilo más natural y deslucido que el de las *Sonatas* y *Epitalmio*, situaba su núcleo generador en el cuento *Octavia Santino* y reincidía en la denuncia de las huellas teatrales decimonónicas, singularmente del teatro galdosiano (18).

Los análisis más recientes han ido abandonando el juicio impresionista para proponer explicaciones genéticas documentadas y análisis literarios más exigentes en su fidelidad al texto. Emilio González López sitúa la obra en la que denomina primera fase de Valle-Inclán —«decadentista»—, rechaza la interpretación de Fernández Almagro (inspirador de Agustín del Saz y García Pavón) como drama burgués y realista, puesto que la radical oposición temática amor-convenciones sociales hay que entroncarla con la dramaturgia romántica (19); sugiere, en fin, como posible fuente literaria la influencia de Maeterlinck, desde el subtítulo de *El yermo de las almas* (*Episodios de la vida íntima*) hasta la virtualidad sugeridora de las acotaciones escé-

nicas (aunque la raíz maeterlinckiana de estos elementos sólo es posible en *El yermo de las almas*, ya que en *Cenizas* cumplen una función radicalmente diversa). Ciriaco Morón Arroyo ha señalado el campo de fuerzas sobre el que se construye la tensión dramática de la pieza valleincliniana: «Al final, los representantes de las cuatro columnas de la vida: el padre Rojas, representante de la religión; la hija, representante de la ética natural; el marido, del contrato jurídico; y la madre, de las convenciones sociales, perdonan a Octavia y proclaman su admiración porque ha sido sincera con su pasión» (20).

Summer M. Greenfield, en su puesta en cuestión de las categorías apriorísticas con que cierta crítica valleincliniana pretendía fijar «obras que son estilísticamente difusas» (21), ha ofrecido una útil comparación entre las dos versiones teatrales —sobre la que volveremos más tarde—, al mismo tiempo que ha apuntado sutiles apreciaciones acerca del valor cinematográfico de las acotaciones (en *Yermo*) o de la teatralidad interior de algunos personajes (el padre Rojas, el doctor Olivares). Susan Kirkpatrick ha estudiado *Octavia Santino*, *Cenizas* y *El yermo de las almas* como tres escalones conducentes a la vía del esperpento. Señala como posible fuente del cuento a Barbey D'Aureville (*Les diaboliques*), Dumas (*La dame aux camélias*) y Poe (en la presencia inquietante del gato que ya había utilizado Valle en *La confesión*). Afirma que el *status* social de la protagonista de *Cenizas* convierte la obra en una pieza de tesis en la que están ausentes los dos elementos fundamentales del cuento: la intensidad del amor vivido entre los dos protagonistas y el clima mórbido de la inminente muerte que acecha a Octavia. Confirma, en fin, lo que ya había adelantado González López sobre la influencia de Maeterlinck en las acotaciones de la segunda versión teatral, aunque —en contra de lo sostenido por Greenfield— las interpreta como la inserción de secuencias narrativas en un contexto dramático (22).

(14) JULIO CASARES: *Crítica profana*. Madrid, Imprenta Colonial, 1916, 365 pp. (ver p. 24).

(15) Cf. M. D. RAMÍREZ: «Valle-Inclán Self-Plagiarism in Plot and Characterization», *Revista de Estudios Hispánicos (Alabama)*, VI (1972), pp. 71-84.

(16) AGUSTÍN DEL SAZ: *El teatro de Valle-Inclán*, Barcelona, 1950.

(17) JUAN GUERRERO ZAMORA: *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, 1961, vol. I.

(18) F. GARCÍA PAVÓN: «Cenizas: Primer drama de Valle-Inclán», *Insula*, XXI (1966), núms. 236-37, p. 10.

(19) E. GONZÁLEZ LÓPEZ: *El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*, New York, Las Americas Publishing Co., 1967, 167 pp. González López sintetiza: «El tema de *Cenizas* es la exaltación de la sensibilidad hasta la morbosidad, y del amor hasta el sacrificio, por encima de la moral religiosa y familiar» (p. 35).

(20) C. MORÓN ARROYO: «La lámpara maravillosa y la ecuación estética», pp. 443-59 de Ramón del Valle-Inclán. *An Appraisal...*

(21) SUMMER M. GREENFIELD: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, ed. Fundamentos, 1972, 300 pp.

(22) SUSAN KIRKPATRICK: «From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas*. Three Phases of Vallén-Inclán», *Revista Hispánica Moderna*, XXII (1972-3), pp. 56-72.

La revisión de «Cenizas»: «El yermo de las almas»

A mi entender *Cenizas* es una obra cuya significación cobra sentido si se sitúa en el momento exacto de la formación literaria de su autor. Fue el primer estreno de Valle; se representó en una función única que no pasó de ser un «sucés d'estíme»; la primera edición no debió de gozar tampoco de una acogida entusiasta (23). Por otra parte, hemos de tener en cuenta que la publicación de esta obra coincide cronológicamente con la de otros textos valleinclanescos escritos *pro pane lucrando* (24) y que, en fin, Valle probablemente quiso dar su última mano a la saga «Octavia-Pondal» en la reelaboración contenida en *El yermo de las almas*.

La comparación entre *Cenizas* y *El yermo de las almas* resulta sumamente pertinente no sólo desde el punto de vista evolutivo que ilumina los diversos escalones por los que asciende la evolución literaria del autor, sino también desde una perspectiva estrictamente arqueológica que hace posible el reconocimiento de las primitivas capas que forman el subsuelo de un estilo literario. Así pues, la finalidad de las siguientes páginas consiste en establecer un paralelo entre las dos versiones teatrales. Esta comparación tiene carácter sintético y en ella aludiré muy ligeramente a las numerosas modificaciones textuales que diferencian las dos versiones, variaciones cuyo establecimiento riguroso sólo encontraría un contexto adecuado en la edición crítica de ambas obras.

En la bibliografía que he sintetizado anteriormente la comparación entre *Cenizas* y *El yermo de las almas* no pasa del estadio de las generalizaciones; es opinión unánime la obvia ampliación que *El yermo* supone en relación a *Cenizas*. Summer Greenfield, el crítico que ha apurado el parangón más exigente entre ambas piezas (25), resume las variaciones estéticas de *El yermo* en la capacidad expresionista de las amplias acotaciones añadidas por Valle, «de modo que los innovadores elementos escénicos y evocativos, así como la morbosidad visual, las añadió Valle-Inclán al refundir la obra, unos ocho años después»; sostiene la filiación posromántica de *Cenizas* y concluye afirmando de ella que «al menos, tal como fue escrita originalmente, es una obra bastante convencional, o sea, una obra muy decimonónica».

Efectivamente, los añadidos más llamativos de *Yermo* en relación a *Cenizas* son las acotaciones escénicas, de hechura tan valleinclanésca —tal como han visto la mayor parte de los críticos— y el *Prólogo* introductorio a las tres unidades escénicas —«Actos» en *Cenizas*, «Episodios» en *Yermo*—. Ahora bien, el *Prólogo* de *Yermo*, aparte su elaboración estilística, contiene un significativo fondo de informaciones anecdóticas y caracteriológicas que sirven como calzadores de la peripecia dramática que sigue en los tres «Episodios». Por este *Prólogo*

# ✻✻✻✻✻ CENIZAS

drama en tres actos de RAMÓN DEL

VALLE-INCLAN . . . . .



◆◆ MADRID ◆◆ 1899 ◆◆ ADMINISTRACIÓN ◆◆  
Bernardo Rodríguez ◆ Palma alta, 55.

el lector tiene noticia no sólo del amor apasionado que ata a los protagonistas, sino también de los siguientes datos: la acción transcurre en Madrid («¡Este Madrid de las Españas es grande como medio mundo!»), Pedro Pondal frecuenta la casa del esposo de Octavia, éste es un ser cruel y rencoroso, Octavia es una mujer insegura que provoca a los demás para que decidan por ella. Aspecto este último que Valle sostuvo coherentemente en las dos versiones y que resulta patente en el comportamiento dubitativamente melodramático de la heroína y, sobre todo, en su confesión final: «Yo, al salir de aquí, renunciaba a su amor, es verdad; pero él debía buscarme, correr a mi lado y, si le cerrábais las puertas, echarlas abajo y no separarse de mí nunca, nunca...» (texto conservado intacto en las dos versiones).

La acumulación informativa concentrada en el *Prólogo* de *Yermo* puede responder a la labor de poda y selección que, quizá, había realizado previamente con el texto de los tres actos de *Cenizas*, porque las modificaciones sustantivas que se establecen entre una y otra versión obedecen a un principio de condensación en la trama y en el diseño de los caracteres.

(23) Tengo noticia sobre la existencia de ejemplares de esta edición en las siguientes bibliotecas: Pontevedra (Biblioteca de las Tas. Ulloa), Madrid (Nacional, Ateneo).

(24) Recuérdese la publicación de la novela folletinesca *La Cara de Dios*; cf. un análisis de esta obra en mi libro *La novela popular española del siglo XIX*, Fundación Juan March, Editorial Ariel, Barcelona, 1976, pp. 206-212.

(25) SUMMER M. GREENFIELD: ob. cit., pp. 39-40, nota 2.

El «Episodio» primero de *Yermo* incluye también varias situaciones que no aparecen en *Cenizas*: conversación entre Octavia y Pedro sobre la llamada al padre Rojas, intervención episódica de una hermana de la Caridad, primera conversación entre Pedro y el padre Rojas construida sobre los clichés suasorios del jesuitismo militante. En los textos de las dos versiones entre los que existe correspondencia —a partir de la primera aparición del doctor—, Valle ha eliminado sistemáticamente las acumulaciones anecdóticas, puestas casi siempre en BOCA DE LA CRIADA Sabel, y ha reducido de modo notable las intervenciones de este personaje. Dos ejemplos ilustradores:

— Caso de información redundante

*Cenizas*

«Sabel. —Fue ella, ella solamente. Serían así sobre las tres de la mañana cuando me llamó el señorito. —¡Sabel! ¡Sabel! —Mande usted, señorito. —No sé qué te quiere Octavia. La señorita me hizo seña para que me acercase. Me acerco, y voy y le digo, de esta misma manera: —¿No se encuentra mejor, señorita? ¿Deseaba alguna cosa? Entonces me cogió la mano y me dijo, dice: —¡Ay, Sabel de mi alma, yo me muero, habrá que avisar al padre Rojas! Antes del escandalazo se confesaba con ese señor y era de la Asociación de Socorristas y qué sé yo cuántas cosas; después, la pobre tuvo que dejarlo» (pp. 9-10).

*Yermo*

«El médico. —¿Y ha sido ella quien pidió que la confesasen o fue cosa de ustedes?

Sabel. —Fue ella, ella solamente. Antes del escandalazo se confesaba con ese señor. Después la pobre tuvo que dejarlo...» (pp. 3-9).

— Caso de simplificación de un comportamiento: En *Cenizas*, Sabel muestra sentida preocupación por el estado de salud de Pedro Pondal; insiste en varias ocasiones para que el doctor le procure algún remedio (escenas I y II) y llega hasta intervenir directamente con un gesto cuidadoso que implica a la vez el rendimiento de Octavia (escena IX, íntegramente suprimida en *Yermo*, que comienza con la intervención de la criada: «Dice la señorita que tome este caldo, que se lo deja ella»).

Los rasgos anecdóticos del acto segundo de *Cenizas* desaparecen también en *Yermo*: referencias a la vida mundana contenidas en la conversación de Octavia y María Antonia (26), redistribución de los diálogos sostenidos entre Soledad, Octavia y la hija de ésta (escenas V y VI), supresión de la presencia del doctor (escenas VII-IX) y supresión de nuevas intervenciones de la criada Sabel. Una muestra de la eliminación de intervenciones de este personaje secundario:

*Cenizas*

«La niña (entra por la izquierda corriendo). —Mamaíta, ¿qué tienes?

Octavia. —¡Hija de mi alma, ven!

Sabel. —¡Son ustedes peores que verdugos!

Octavia (abrazada a la niña). —¡A ver quién te arranca de mis brazos!» (acto 2.º, escena XIII; p. 72).

*Yermo*

«La niña. —¡Mamá! ¿Qué tienes?

Octavia. —¡Hija de mi alma, ven! ¡A ver quién te arranca de mis brazos!» (p. 98).

Por otra parte, las acotaciones explicativas de *Cenizas* que atribuyen a Pondal gestos y manifestaciones de oposición y desagrado respecto a la decisión expiatoria que Octavia parece haber tomado («Pedro hace un gesto negativo», p. 63; «Pedro, sin querer oír más, comienza a pasear», p.66; «mirando a Pedro, que durante toda la escena se ha estado paseando con visibles muestras de impaciencia», p. 67) desaparecen totalmente en *Yermo*, con lo que el autor abandona al protagonista masculino en una situación de pasividad inerte que dependerá exclusivamente de las contradictorias decisiones de

su amante. Puede observarse, en fin, cómo el texto de *Yermo* potencia la intensidad lírica del drama a base de evocaciones (la nostalgia de una aldea marinera que Octavia conoció en su infancia, pp. 66-67; el recuerdo de la fecha en que los dos amantes se habían conocido, pp. 70-71) o de la agudización de la percepción extrasensorial con que Octavia presiente la llegada de su madre y de su hija (pp. 72-73), acontecimiento que, en *Cenizas*, es simplemente anunciado por la criada Sabel.

El acto tercero de *Cenizas* sufre también modificaciones significativas en *Yermo*, que apuntan también a la supresión de elementos anecdóticos propios de las comedias de *boulevard* (la elección del vestuario que Octavia exhibirá el próximo verano, p. 79 de *Cenizas*), de intervenciones de Sabel (escena III) o a la atenuación del plan salvador de Octavia, urdido por su madre y el jesuita en *Cenizas* y confiado al azar de las llegadas fortuitas de ambos personajes en *Yermo*.

No considero necesario insistir en el tratamiento artístico de las extensas acotaciones añadidas en *Yermo*, ya que es el rasgo diferencial cuyo análisis han apurado los críticos de estas obras con interpretaciones en las que coincide mi análisis.

La simple enumeración de las principales variaciones existentes entre ambos textos teatrales hace evidente el trabajo de consideración y pulimiento a que Valle sometió la primera redacción de *Cenizas*: supresión de anécdotas irrelevantes caracterizadoras de las costumbres sociales propias de los personajes de la comedia burguesa, reducción del papel de dos personajes secundarios —Sabel, el doctor— con vistas a la intensificación del drama tendido entre los dos protagonistas. Llegamos, por tanto, al nudo de la peripecia que se mantiene íntegro en las dos versiones. De todas formas, la intensificación de los diálogos Pedro-Octavia en *Yermo* y el trabajo de condensación que el anterior análisis ha mostrado, fecundan mutuamente su valor simbólico con el título de la obra en cada una de las versiones. El obvio simbolismo que relaciona las *Cenizas* de la primera redacción con la escena final —cartas pertenecientes a Octavia que se consumen en el fuego al par que su vida se extingue— conviene mejor a una obra moteada de tópicos recursos teatrales propios de la comedia burguesa «fin de siglo». El título *El yermo de las almas* señala denotativamente hacia el aislamiento en que crepita la intimidad de sus protagonistas (*Episodios de la vida íntima*). Una soledad que el autor ha ido perfilando minuciosamente a base de eliminar las apoyaturas circunstanciales innecesarias e, incluso, de suprimir las más elementales sugerencias que pudieran despertar un asomo de reacción activa en los protagonistas.

Las variantes estilísticas son muy numerosas en los fragmentos que se han mantenido intactos

en la estructura dramática de la versión definitiva. Quede la ponderación exacta de todas las variantes textuales para una futura edición crítica. Solamente voy a recordar algunos casos de cambios de redacción que persiguen como objeto la elegancia depurada en la expresión lingüística.

«Pedro (con voz contenida y amenazadora). —Si Octavia se muere, si se agrava nada más, no sé lo que haré, no lo sé. De usted solamente será la culpa, de usted, que en vez de traerle consuelos le ha traído remordimientos. ¡Que no se agrave! ¡Que no se agrave!» (*Cenizas*, p. 20).

«Pedro. —Pobre Octavia, amor mío, en vez de consuelos te han traído remordimientos!» (*Yermo*, p. 45).

El anterior texto de *Cenizas* está construido sobre estructuras sintácticas bimembres, marcadas por fórmulas anafóricas —indicios evidentes de una voluntad de estilo— que se dirigen, a modo de imprecación violenta, a una tercera persona (el padre Rojas). En *Yermo* el autor ha rechazado el énfasis retórico de la intervención de Pondal —las fórmulas bimembres han disminuido— y, singularmente, ha variado la dirección del apóstrofe; Pondal sólo se preocupa ahora por la segunda persona —Octavia— que ocasiona sus desvelos.

Las expresiones, los adjetivos o los nombres de objetos que en *Cenizas* resultaban más propios de un nivel coloquial son eliminados o sustituidos por formas lingüísticas de capacidad evocadora:

*Cenizas*

«Doctor. —...Para mí el agua de Lourdes ha curado más tísicos que la de Panticosa. (Después de mirar el reloj) ¡Adiós! ¡Adiós! (Dirigiéndose a Pedro) Tener en casa una de aquellas famosas muelas de Santa Polonia era como tener un dentista americano» (p. 23).

«Octavia por el fondo, apoyada en María Antonia, que la conduce a la *chaise-longue*...» (p. 35).

«Doña Soledad. —¡Pero Octavia, hija mía, qué cosas tan impropias le preguntas a la niña!» (p. 35).

«De un *secretaire* saca un manojo de cartas, atadas con una cinta de seda» (p. 92).

*Yermo*

«El médico. —... Para mí las aguas de Lourdes han curado más tísicos que las de Panticosa. Los milagros son hechos indudables, aun cuando no sean milagros» (p. 47).

«Ahora reposa tendida en un diván y, a su lado, conversadora y risueña, está una dama que tiene esos movimientos vivos y gentiles de los pájaros...» (p. 59).

«Doña Soledad. —¡Pero Octavia, hija mía, qué cosas tan crueles le preguntas a la niña!» (p. 80).

«Se levanta y, de un cofre de plata cincelado y labrado como una joya, saca un manojo de cartas sujetas con una cinta de seda» (p. 122).

## ANOTACIONES FINALES

Las observaciones apuntadas nos permiten conciliar las posturas críticas que ven en *Cenizas* una obra encuadrable en los moldes del teatro finisecular con las opiniones que retrotraen la atmósfera de la pieza a la literatura romántica.

La estructura de las escenas y el trazado de la peripecia dramática, en sus líneas maestras, se repiten en las dos versiones. Las variaciones de *Yermo* —el añadido de las acotaciones, las nuevas distribuciones de los diálogos, la supresión de material secundario, las correcciones estilísticas— son los datos que permiten explicar el desplazamiento de una concepción teatral decimonónica por otra concepción mucho más moderna. *Cenizas*, drama del amor imposible, es un armónico de la hiperestesia romántica por los conflictos derivados de los «derechos del corazón». En lo que al tratamiento del tema se refiere, *El yermo de las almas* supone una acertada elaboración simbólica de la inoperante soledad en que se debaten dos seres que han desafiado los códigos morales establecidos. En una fórmula apresurada, puede sintetizarse este desplazamiento como la sustitución del documento sentimental por la elevación a símbolo de un entendimiento peculiar de la dialéctica individuo/sociedad.

En cuanto a la técnica teatral manejada en ambas piezas, es evidente la conciencia crítica con que Valle logró eliminar en la segunda versión todos los elementos adventicios propios del teatro melodramático «fin de siglo» y dar de ese modo un paso adelante en la evolución de su propio teatro. Todo lo cual sitúa al lector actual en el laboratorio inicial de un escritor que se exigió constantemente una autodisciplina de enriquecimiento y superación artísticas.