

Ramón del Valle-Inclán

Águila de Blasón

Comedia bárbara dividida
en cinco jornadas

Introducción y edición de Margarita Santos Zas



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Esta edición se inscribe en el Proyecto de Investigación del Grupo Valle-Inclán de la Universidad de Santiago, «La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: estudios y ediciones» (MINECO-Fondos Feder: FFI2015-70845-R) y, asimismo, en el «Programa do Plan Galego IDT» de la Xunta de Galicia para GPC (ED431B 2017/58).

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Javier Ayuso

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción y la edición: Margarita Santos Zas, 2019
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2019
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-493-1
Depósito legal: M. 3.828-2019
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, *Águila de Blasón* (1907-1922): el origen de la estirpe Montenegro, por Margarita Santos Zas
- 57 Bibliografía
- 63 Nota a esta edición

Águila de Blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas

- 73 Jornada Primera
- 73 Escena Primera
- 76 Escena Segunda
- 82 Escena Tercera
- 86 Escena Cuarta
- 92 Escena Quinta

- 97 Jornada Segunda
- 97 Escena Primera
- 99 Escena Segunda
- 106 Escena Tercera
- 114 Escena Cuarta
- 120 Escena Quinta
- 126 Escena Sexta
- 130 Escena Séptima

- 141 Jornada Tercera
- 141 Escena Primera

146	Escena Segunda
161	Escena Tercera
172	Escena Cuarta
181	Escena Quinta
186	Escena Sexta
195	Jornada Cuarta
195	Escena Primera
200	Escena Segunda
205	Escena Tercera
208	Escena Cuarta
215	Escena Quinta
221	Escena Sexta
226	Escena Séptima
235	Escena Octava
245	Jornada Quinta
245	Escena Primera
250	Escena Segunda
253	Escena Tercera
257	Escena Cuarta
259	Escena Quinta
265	Escena Última

Introducción

Águila de Blasón (1907-1922): el origen de la estirpe Montenegro

Bajo la denominación *Comedias bárbaras* se agrupan, por este orden de publicación, *Águila de Blasón* (1907), *Romance de Lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1923), las tres con precedentes en la prensa un año antes de su primera edición en librería. Estas piezas comparten, asimismo, el código genérico, repiten motivos temáticos, personajes, coordenadas espacio-temporales, episodios... con la particularidad de que la tercera obra del llamado «ciclo gallego» o «ciclo mítico» (Risco, 1977, 1990 y 1994) se antepone argumentalmente a *Águila de Blasón*, en tanto recrea los precedentes dramáticos de la muerte de Montenegro, que se produce en *Romance de Lobos*.

Con las *Comedias bárbaras* nace la estirpe de los Montenegro, encabezada por el patriarca de la familia:

Don Juan Manuel Montenegro: es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos, que se

conservan como retratos antiguos en las villas silenciosas y muertas, las villas que evocan con sus nombres feudales un herrumbroso son de armaduras [...] Desde larga distancia grita llamando a su barragana, y aquella voz de gran señor, engolada y magnífica, penetra hasta el fondo de la sala (I, 2)¹.

Esta primera descripción del señor del Pazo de Lantañón, protagonista de la trilogía, corresponde a *Águila de Blasón*, raíz de la progenie montenegrina y origen del conflicto que enfrenta a Don Juan Manuel con sus hijos. Esta pugna alcanza su momento de máxima virulencia con el brutal desenlace de *Romance de Lobos*, que va más allá de un enfrentamiento puramente familiar, ya que la muerte del Mayorazgo a manos de sus hijos simboliza el final de una época, de unas formas de vida que los Montenegro representan: las propias de una sociedad profundamente tradicional, como la gallega decimonónica, que se resquebraja ante el imparable ascenso de la nueva sociedad burguesa, cuyos efectos destructores hacen mella, sobre todo, en las generaciones más jóvenes que, perdidos sus privilegios y bienes patrimoniales, no tienen cabida en esa realidad social emergente. Esta concatenación de episodios no significa que exista contigüidad argumental entre las tres obras, sino que, aun manteniendo estrechos lazos entre sí, cada una propicia una lectura perfectamente autónoma.

1. En adelante las citas textuales, que corresponden a la edición de 1922, irán acompañadas simplemente de la mención a la jornada (en romanos) y escena (en arábigos) entre paréntesis.

Siendo esto así, no se puede soslayar la voluntad de unidad que su autor les imprimió al aplicarles la común etiqueta –*comedia bárbara*–, decisión que conlleva una lectura conjunta, que enriquece la de cada texto. No obstante, la unidad de la trilogía ha sido interpelada por parte de la crítica, junto con otras cuestiones de no menor interés, que han sido igualmente objeto de debate². Me refiero al proceso de construcción de estas obras, su código genérico, su naturaleza teatral, el rango de sus «atípicas» acotaciones escénicas; sin olvidar que desde el punto de vista estético las posturas críticas tampoco son unánimes y se ha señalado tanto su deuda con el simbolismo, como con el expresionismo –incluso con el «eserpento»–, al que suelen adscribirse³.

Pues bien, ya que las posibilidades analíticas e interpretativas de la trilogía resultan inabarcables en un estu-

2. Sobre la unidad de las *Comedias bárbaras* remito a lo expuesto en el estudio preliminar a la edición de *Cara de Plata*, en esta misma colección, donde se abordan otros asuntos que atañen tanto a la trilogía como de forma más específica a esa obra.

3. Sobre esta y otras cuestiones que plantea el análisis de la trilogía remito a los estudios de carácter general sobre el teatro valleinclaniano de González López (1967), Greenfield (1990), Lavaud (1992), Cabañas Vacas (1995), Jerez Farrán (1989), Míguez Vilas (2002), Lima (2003) o Cardona (2015), así como a las monografías que han afrontado específicamente la trilogía (Matilla Rivas, 1972; Canoa, 1977; Porrúa, 1983; o Torres Nebreira, 2002). A esta imprescindible bibliografía agregamos por su incidencia directa en el análisis de *Águila de Blasón* los artículos de Iglesias Feijoo (1988, 1991 y 1996) y Serrano Alonso (1990); así como las introducciones a las ediciones de Risco y Doménech. Finalmente, acudiré a trabajos propios en solitario (Santos Zas, 1993, 1995 y 2008), o con integrantes del Grupo de Investigación Valle-Inclán-USC (coord. Santos Zas, 2017), en los que se han abordado algunas cuestiones, que quieren ser complementarias de las tratadas en las ediciones de *Cara de Plata* y *Romance de Lobos*.

dio introductorio de estas características, mi propósito (tal como he procedido en la edición de *Cara de Plata* en esta misma colección) es seguir afrontando de forma selectiva y complementaria algunos de los asuntos antes enunciados, evitando en lo posible las redundancias. Es hora, pues, de acometer aquellas cuestiones que *Águila de Blasón* ilustra de forma ejemplar. Para ello, debo insistir en que esta obra es la primera de la trilogía que el escritor dio a la estampa, aunque en el desarrollo de la trama le corresponde el segundo lugar.

El carácter pionero de *Águila de Blasón* explica su complejo proceso de creación, disímil de las otras dos *Comedias bárbaras*. De forma que conviene comenzar por abordar su historia textual, que nos habla de la difícil puesta en marcha de la trilogía, a la par que del sistema de publicación del escritor. Por otra parte, la singularidad de esta pieza permite contemplarla en su doble dimensión, literaria y espectacular, ya que es la única de las *Comedias bárbaras* que se estrenó en vida del autor, circunstancia que pone de relieve su naturaleza dramática (Cabañas Vacas, 1995: 76-77), desmintiendo uno de los tópicos más dañinos a la hora de valorar el teatro Valle-Inclán. Empecemos, pues, por los orígenes.

Águila de Blasón: un parto difícil

En términos generales, si el proceso de escritura y publicación de las obras de Valle-Inclán es complejo, el caso de *Águila de Blasón* resulta uno de los ejemplos más elocuentes al respecto. Su larga y complicada génesis

(Serrano, 1990: 83-121; Lavaud, 1992: 191-269; Iglesias Feijoo, 1996: 43-57) es reveladora de los tanteos, dudas y vacilaciones que el propio Valle-Inclán declaró haber afrontado para darle forma a la obra inaugural de las *Comedias bárbaras*. Describir este proceso nos pone, asimismo, en el camino adecuado para abordar la cuestión de la naturaleza dramática de estas piezas, que enlaza, a su vez, con su estreno y recepción crítica.

Así, *Águila de Blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas* se publicó en librería por vez primera en 1907; a esta edición inicial le seguirían dos más (1915 y 1922), que con respecto a la *editio princeps* presentan significativas variantes, en las que no voy a detenerme (véase «Nota a esta edición»), porque mi propósito es mostrar qué ocurre antes de 1907, a fin de tratar de explicar la dificultad del *parto* de *Águila de Blasón*.

En efecto, la «comedia» que inicia la serie cuenta con una larga prehistoria, formada por una edición periodística, publicada en *España Nueva*, entre el 7 de septiembre y el 30 diciembre de 1906, con un sorprendente subtítulo: «Águila de blasón. Novela en cinco jornadas». Pero esta versión periodística va precedida, seguida y acompañada de una retahíla de textos breves de carácter narrativo o dramático, que Valle-Inclán había ido publicando en distintos periódicos a lo largo de 1906-1907, textos que, mediante un proceso de reelaboración, integraría tanto en la edición de *España Nueva* como en la de 1907. Ahora bien, lo más destacable de estos textos sueltos –contabilizamos al menos una docena de títulos autónomos, sin cuantificar sus sucesivas reediciones–, es que combinan la forma dialogada con la narrativo-descriptiva –con al-

guna excepción—, y esa peculiaridad implica que Valle-Inclán tuvo que adaptarlos al código dramático de esta *Comedia bárbara*, destino de todos ellos (véase el utilísimo esquema gráfico de ese complicado proceso de integración en Serrano Alonso, 1990: 98).

Lo más curioso es que los dos primeros «pretextos» de *Águila de Blasón*, publicados ambos en *El Imparcial*, proporcionaban ya en 1906 los paratextos de esta pieza: «Águila de blasón» (28 de mayo), que sería su título definitivo; y su subtítulo, «Comedia bárbara» (18 de junio). Antes y después, como he dicho, en distintos rotativos aparecieron nuevos textos (cfr. la lista completa en «Bibliografía primaria»), que adelantan motivos temáticos, episodios y personajes, que tienen su desarrollo en *Águila de Blasón*.

Se trata, pues, del proceso creativo más prolongado y completo de la trilogía (ofrece un pormenorizado estudio Lavaud, 1992: 191-269), del que se infieren conclusiones importantes.

Primero, un número no pequeño de los pretextos editados en la prensa se integraron en el primer acto del folletín, «Águila de blasón. Novela en cinco jornadas» (1906), y posteriormente fueron reincorporados con cambios notables a la edición de la librería (1907). Lo que significa que Valle-Inclán ensayó distintos desarrollos y desenlaces para ese primer acto, cuya lectura muestra variaciones en el nombre del protagonista (como Miguel Bendaña aparece en el breve texto de 18 de junio, «Comedia bárbara»; y como «Don Juan Manuel Montenegro» en los restantes pretextos) hasta un posible final que contemplaba la muerte del protagonista («Águila de blasón», *El Imparcial*, 28-05-1906), pasando por la figu-

ra de Sabelita, que en 1907 es la joven e inocente amante del protagonista, mientras que en el folletín de *España Nueva* es presentada como una mujer casada y madre de una hija, atenazada por el sentimiento de culpa.

En segundo lugar, teniendo en cuenta que el pretexto inicial —«Águila de blasón»— consagra ya el título de la pieza, y el segundo proporciona el subtítulo genérico, «Comedia bárbara», ante estos anticipos cabe preguntarse, si Valle-Inclán tenía *in mente* la serie protagonizada por Montenegro o esta se va perfilando a base de sucesivos tanteos, que parecen indicativos de que luchó a brazo partido para darle forma a la obra que iba a inaugurar la serie dramática, que además constituye un hito en su trayectoria teatral, pues inicia realmente el proceso de renovación dramatúrgica que culminaría en los años veinte con la creación del esperpento.

Por último, en los diversos pretextos aparecidos en la prensa y en el folletín de *España Nueva* hallamos formas claramente narrativas y otras teatrales, además de textos que presentan formas híbridas, a caballo de la ficción novelesca y de la teatral, que nos llevan de la mano a plantear a continuación la segunda de las cuestiones que quería abordar.

Las *Comedias bárbaras*, entre narrativa y teatro. El caso de *Águila de Blasón*

¿Novelas dialogadas? ¿Género dramático? ¿Teatro para leer? Son preguntas reiteradamente formuladas por la crítica al hablar de la trilogía bárbara, que resulta ineludible afrontar, aunque solo sea a modo de una síntesis de

pareceres críticos y documentos, que inclinan la balanza con meridiana claridad en contra del tópico que niega su naturaleza teatral.

Ya Matilla Rivas recomendaba hace años a quienes «piensan todavía que la trilogía tiene forma novelística», que la comparasen con otra trilogía: la formada por las novelas de *La Guerra Carlista*, con las que comparte –añado por mi parte– motivos temáticos, personajes o las coordenadas crono-espaciales:

En las *Comedias* lo narrado se refiere a la acción como algo presente, algo que va a desenvolverse ante los ojos de un espectador; tiene función expositiva, de introducción –este es, en esencia, el papel de la acotación–; los detalles están referidos al problema y personajes centrales; el diálogo predomina sobre la prosa narrativa (acotación); la multiplicidad de escenas se da en cuadros sucesivos, es decir, en núcleos independientes, pero en sucesión, dirigidos a un centro dramático. Por último, la figura del mayorazgo es el eje absoluto de la acción (Matilla Rivas, 1972: 13-14).

Sin embargo, el interrogante no es gratuito. Al repasar los textos que conforman la génesis de *Águila de Blasón*, hemos topado formas claramente narrativas –relatos como «Un bautizo» o «Lis de Plata»– y otras teatrales –microdramas, como el titulado «Comedia bárbara», que presenta una división en cuatro actos, con un prólogo y un epílogo–; pero también se observan textos que oscilan entre narrativa de ficción y teatro, en cuyos límites Valle-Inclán se mueve como pez en el agua (Iglesias Feijoo, 1988: 65-79; Oliva, 1999: 185-204).

Es revelador de lo dicho, sin ir más lejos, la mencionada edición periodística de *Águila de Blasón*, que en la versión de *España Nueva* se enuncia como «Águila de Blasón. Novela en cinco jornadas», una designación que atribuye morfología teatral («jornadas») a una «novela», atribución que no parece en principio compatible; mientras que en el paso de la prensa al libro se transforma en *Comedia bárbara dividida en cinco jornadas*. Y no es este el único caso, como diré en breve.

Volviendo a la edición periodística de «Águila de Blasón», debemos destacar que contiene la relación de *dramatis personae* y un breve prólogo, de carácter oral, que pone el «relato» en boca de una narradora, que invita, exhorta más bien al virtual auditorio –utiliza el imperativo *Oíd*– a escuchar esa historia:

Noche de luna. Una vieja está sentada al pie de la fuente en el jardín del palacio abandonado. Tiene los cabellos de plata, y los ojos verdes, del verde misterioso de la fuente. La vieja habla con un murmullo parecido al de las hojas secas en el bosque de las leyendas, y un sapo la mira y la escucha. La vieja evoca el recuerdo del último dueño del palacio, un caballero enamorado y valeroso como un paladín. La voz de la vieja, a través del claro de la luna, se responde con otras voces lejanas. Son las voces de las abuelas que adormecen a sus nietos con cantares que aún tienen el perfume de la Gesta.

¡Oíd!

Este prologuillo, que ya aparecía en términos bastante similares en el pretexto titulado «Comedia bárbara», preside también la edición de 1907, pero se suprime en

las posteriores. Por otra parte, el inventario de personajes, que aparece en el folletín⁴, se omite en 1907, pero se recupera con leves modificaciones en las ediciones posteriores. Por último, a partir de la *editio princeps* se sustituye el término «novela» por «comedia» y así se restablece la coherencia respecto de su división en jornadas; es decir, desde 1907 pasa a subtitularse: *Comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, un subtítulo cuyo código genérico requiere también una explicación (véase Cabañas Vacas, 1995: 46-54; Santos Zas, 2017: XI-LXXIII), que trataré de abordar al analizar *Romance de Lobos*.

Las vacilaciones antes observadas ponen de manifiesto la tendencia del escritor a moverse en terrenos fronterizos, a indagar en los límites de la interdiscursividad (Míguez Vilas, 2002). Esta tendencia, que atañe asimismo al concepto genérico de la obra, se aprecia de forma inequívoca en las acotaciones dramáticas. De ambos problemas me ocuparé, asimismo, en la edición de *Romance de Lobos*.

4. Esta es su relación completa, en la que figuran algunos personajes que desaparecen posteriormente (marcados en negrita), ordenada y categorizada tal como se consigna en el texto original: «Don Juan Manuel Montenegro (Caballero Mayorazgo).—Doña María de la Soledad (Esposa del Caballero).—Sabelita **Castro** (Barragana).—Don Pedrito (primogénito). Don Rosendo, don Gonzalito, Cara de Plata, don Mauro, Farruquiño (segundones).—Pedro Rey, Liberata la Blanca (favoritos).—Don Galán, Micaela la Roja, Juana la Manchada, Bieito, Rosalva (criados).—El Capitán de los ladrones.—El Enmascarado.—**El Marido de Sabelita**.—Fray Jerónimo Argensola.—Doña Rosita.—Rosita María.—La Pichona.—El Capellán.—Una Curandera.—El Escribano Malvido.—Un Alguacil.—Un Borracho.—El Señor Gintero.—El Deán.—El Chantre.—Dos Señoras.—**Dos Beatas**.—La Preñada.—El Marido.—La Suegra.—El Abuelo.—El Rapaz.—Un Vecino.—Un Monago.—Viejos y viejas. Mozos y mozas.—Ladrones y criados.»

En suma, el caso de las *Comedias bárbaras* es un buen ejemplo de esa tendencia a experimentar. Valle-Inclán vacila en los pasos previos que cristalizan en *Águila de Blasón* y ofrece en la trilogía una síntesis entre narrativa (novela y cuento) y teatro. Visto así, ya no resulta incongruente que al publicarla en *España Nueva* la subtitule «Novela en cinco jornadas». Tampoco sorprende que, en 1909, en una carta escrita a Pérez de Ayala, le diga que *Águila de Blasón* es «la novela donde dejo el párrafo de orfebrería por el diálogo» y en la misma carta se refiera a *Romance de Lobos* como una obra «fuera de la manera novelesca usual» (cfr. Hormigón, 2006: 180).

Desde esta óptica, adquieren interés otros datos que aislados resultan anecdóticos, como indica Iglesias Feijoo (1988: 73). Veamos algunos ejemplos, que no soy la primera en señalar: al publicar el folletín de *El Embruja-do* en *El Mundo* (1912), es denominado *nueva novela* del autor; en 1919 se anuncia *Divinas Palabras* en el *Sol* como *novela*. Por su parte, *La Rosa de Papel* y *La Cabeza del Bautista* fueron publicadas juntas en 1924 con el subtítulo de *Novelas macabras* en la colección *La Novela Semanal*; y cambiaron esa designación por la de *Melodrama para marionetas*, al ser reeditadas con otras tres piezas en *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte* (1927); *El Terno del Difunto* (1926), primera versión de *Las Galas del Difunto*, también se designó como *Novela* en su cubierta, al igual que *La Hija del Capitán*, y ambas se editaron en la colección *La Novela Mundial*. Por último, *Cara de Plata* se publicó en 1934 en la colección popular *Novelas y Cuentos*, con el subtítulo de *Novela satírica*.

No estamos –como bien observa Iglesias Feijoo (1988: 74)– ante una suma de equivocaciones, sino ante un conjunto de datos que resultan indicativos de la voluntad del escritor de romper límites y barreras convencionales, jugando con los códigos genéricos y las formas tradicionales para situar la obra dramática en un terreno nuevo. Acaso por eso estaba convencido de que su teatro excedía el *teatro para representar*. No se trata de que sus obras no sean teatrales, ni de que se puedan encasillar en el llamado «teatro para leer», negándole su naturaleza escénica o espectacular. Sus textos son otra cosa: son literatura dramática que, además de leída, podía ser representada (Iglesias Feijoo, 1988: 72). Dicho esto, no resulta extraño que precisamente cuando Valle-Inclán prescinde de la posibilidad de estrenar, a raíz de sus enfrentamientos con las compañías y empresas teatrales más importantes del país (1912-1913), se sienta libre de ataduras y escriba su mejor teatro. En este marco tiene pleno sentido la siguiente declaración, fechada en 1928:

[...] nos falta el diálogo, que es el alma, que es el sentido medular; en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro, *que no necesita de la representación escénica para ser teatro*. Yo escribo todas mis obras en diálogo, porque así salen de mi alma y porque mi sentido de la vida así me lo ordena (en Dougherty, 1983: 168. Cursivas mías).

Y en esta línea, dos años más tarde Valle-Inclán confesaba que veía el mundo en gesto y voz para captarlo así a través del lenguaje:

Otra de las dificultades con que tropiezo es mi afición a dramatizarlo todo. Hay escritores que van detrás de los personajes y les siguen la pista y cuentan todo lo que hacen. Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírlos y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos (en Dougherty, 1983: 196).

Este comentario confirma la extremada teatralidad que Valle-Inclán imprimió a cuanto escribió, pero no quiso constreñirlo al estrecho marco que el teatro de su tiempo le ofrecía.

La première de Águila de Blasón

De la trilogía solamente se estrenó en vida de su autor *Águila de Blasón*, representada en el teatro Eldorado de Barcelona, el 2 de marzo de 1907⁵. La noticia, cuya primicia dio el profesor Cardona en un congreso compostelano en 1986, la confirmaba dos años más tarde Iglesias Feijoo (1988: 67) y la documentaba en 1991. Fue la compañía de García Ortega la encargada de su puesta en escena y la *première* contó con la presencia de Valle-Inclán en el teatro. El 1 de marzo de 1907, el *Diario de Barcelona de Avisos y Noticias* anunciaba el estreno en estos términos:

5. No me ocupo en este apartado de los estrenos *post mortem* del conjunto de la trilogía ni de cada una de las obras que la integran, pues de ambas formas se han escenificado. Véase al respecto la edición de Doménech (2007: 12-15); y los estudios, entre otros, de Cardona (1988 y 2015) y César Oliva (2000).

Mañana, sábado, celebrará su beneficio el primer actor del teatro Eldorado, D. Francisco García Ortega, con el estreno de la *Comedia dramática en cuatro actos y un epílogo, Águila de Blasón*, original de Don Ramón del Valle-Inclán, quien asistirá a la representación. En obsequio del beneficiado, la aplaudida actriz Josefina Blanco tomará parte en la obra (en Iglesias Feijoo, 1991: 461).

Josefina Blanco, con quien Valle-Inclán contrajo matrimonio unos meses después de este estreno⁶, intervino con un papel breve, pero los comentarios críticos aparecidos en la prensa subrayaron su convincente interpretación de una mujer ciega «Liberata la Magnífica». No era la primera vez que intervenía en una obra de Valle-Inclán, lo había hecho en la puesta en escena de *El Marqués de Bradomín* y volvería a hacerlo en obras posteriores del escritor.

Cabe preguntarse: ¿qué vieron los espectadores de Barcelona en marzo de 1907? Pues por lo que sabemos del montaje a través de la prensa –sigo de cerca la documentación proporcionada en primicia por Iglesias Feijoo (1991: 459-471)–, la obra se anunció como «Comedia dramática», de este modo se subrayaba su talante no humorístico y se añadía que constaba de cuatro actos y un epílogo, frente a las cinco jornadas que tiene la edición de 1907. Es decir, se aprecian estos y otros cambios,

6. La «partida de matrimonio» indica la fecha de 28 de agosto de 1907 (Hormigón, 2006: 281). Sobre la relación de Valle-Inclán y Josefina y el importante papel que esta desempeñó en las tareas literarias del escritor, véase la documentada monografía de Rubio Jiménez y Deaño Gamallo (2011).

que diré más adelante, indicativos de se trata de una versión para la escena.

Lo primero que llama la atención es la sustitución de la jornada quinta por un «Epílogo», que se presume más breve, un cambio no tan raro como cabría pensar en un primer momento, si tenemos en cuenta, primero, que la edición en *España Nueva* está incompleta, de forma que no sabemos cómo habría terminado. Sabemos, en cambio, que esta versión periodística es distinta de la librerca y dos de sus últimas escenas no se incorporan a la edición de 1907. En segundo lugar, hay que recordar que el pretexto «Comedia bárbara», ya incluía un «epílogo», lo cual induce a pensar que la idea de cerrar la pieza de este modo rondó a Valle-Inclán desde muy pronto. En tercer lugar, las críticas del estreno mencionan el «Epílogo» y de sus comentarios se deduce que su contenido concuerda *grosso modo* con la última jornada del libro, ya que se alude «al golpe de efecto» final y a la intervención de Josefina Blanco en el papel de ciega. Estas notas se refieren con toda probabilidad al intento de suicidio de Sabelita, el encuentro de Doña María con la ciega, Liberata la Magnífica, y el retorno circunstancial de la ahijada al Pazo.

De todo ello se desprende que la versión para las tablas es un paso más de la complicada gestación de *Águila de Blasón*, pues su estreno permitió al dramaturgo nuevas matizaciones, que justificarían la presencia de ese «Epílogo» en lugar de la jornada quinta (Iglesias Feijoo 1991: 465). Esta versión, pues, con la serie de pretextos, el folletín inconcluso y con interrupciones largas en las entreugas, los cambios argumentales que se aprecian entre el

folletín y el libro son manifestaciones indicativas de las vacilaciones del autor, propias también del comienzo de un proyecto de más envergadura: su trilogía. Un proceso lento en el que Valle-Inclán aprovecha materiales anteriores y pule sus textos hasta encontrar la fórmula que busca.

Por lo que respecta a su puesta en escena, la prensa destacó, a propósito de los tres días que se mantuvo en cartel, la reticencia de crítica y público: se aplaudieron algunos finales de acto y terminó la obra con el público dividido entre aplausos de cortesía y manifestaciones de disgusto. El autor no salió a saludar.

Algunos comentarios de la prensa barcelonesa resultan reveladores de ese fracaso, que es manifiesta incompreensión hacia un teatro que no respondía a las expectativas de la época ni entonces ni en lo sucesivo. Sintetizo algunas de las censuras, que documenta Iglesias Feijoo (1991: 463), que, casi como *leitmotiven* se van a repetir de forma machacona hasta hace no tantos años:

- La carencia de dotes teatrales del escritor, considerado más como buen novelista que como dramaturgo.
- La estructura endeble, fragmentaria de la pieza: «drama de cuadros sueltos» sin conexión entre sí.
- La inmoralidad de la obra («cuadros de costumbres de bien malas costumbres»). En este punto, cabe señalar que para el público de 1907 no era fácil «digerir» escenas como las de la brutal violación de Liberata la Blanca, el bautismo nocturno de un nonato en el que Sabelita oficia de madrina, o las escenas en las que al tiempo que se produce el acto sexual entre Cara de Plata y la Pichona, Don Farruquino en la

misma habitación «cuece» un cadáver cuyo esqueleto pretende vender.

- Mala imitación de obras extranjeras.

Fueron estas algunas de las objeciones que se hicieron al estreno, pero no todas fueron críticas negativas. Una reseña aparecida en *El Liberal* arremetía contra «los imbéciles que no supieron ver ni sentir las múltiples bellezas que existen en la comedia» (en Iglesias Feijoo, 1991: 463). El crítico calificaba *Águila de Blasón* de «hermosa, sugestiva y trascendente» y la comparaba con las creaciones clásicas de la antigua Grecia.

Dos posiciones encontradas que remiten a un problema de fondo: el talante renovador del teatro de Valle-Inclán en el panorama teatral contemporáneo, con un público poco dispuesto a las innovaciones, que prefería las fórmulas establecidas, que daban primacía a la acción, la intriga-emoción y el estudio psicológico de personajes, un teatro realista, con el que choca el carácter antimimético del teatro del autor gallego. Ante una propuesta diferente la reacción fue negarle al autor las dotes o facultades teatrales, como acabo de decir. Pero el fracaso de la obra tuvo consecuencias mayores, pues disuadió a Valle-Inclán de intentar su estreno en Madrid, aunque se ha dicho que se representó en 1910 en Buenos Aires con la compañía de Francisco Fuentes (Doménech, 2007: 21).

Desde la perspectiva actual, el estreno de *Águila de Blasón* desmiente, por una parte, la idea generalizada de que Valle-Inclán cuando escribió las *Comedias bárbaras*, en particular esta primera pieza, no pensaba en su representación, porque eran obras concebidas como teatro