

Ramón del Valle-Inclán

# Cara de Plata

Comedia bárbara dividida  
en tres 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](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9181-495-5  
Depósito legal: M. 3.830-2019  
Printed in Spain

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

# Índice

- 9 Introducción, *Cara de Plata* y el ciclo de las *Comedias bárbaras* (1907-1923): tradición e innovación, por Margarita Santos Zas
- 41 Bibliografía
- 47 Nota a esta edición

## Cara de Plata. Comedia bárbara dividida en tres jornadas

- 55 Jornada Primera
  - 55 Escena Primera
  - 63 Escena Segunda
  - 75 Escena Tercera
  - 82 Escena Cuarta
  - 89 Escena Quinta
- 105 Jornada Segunda
  - 105 Escena Primera
  - 114 Escena Segunda
  - 120 Escena Tercera
  - 129 Escena Cuarta
  - 136 Escena Quinta
  - 148 Escena Sexta
  - 155 Escena Séptima
- 163 Jornada Tercera
  - 163 Escena Primera

172	Escena Segunda
178	Escena Tercera
191	Escena Cuarta
200	Escena Última

## Introducción

# *Cara de Plata* y el ciclo de las *Comedias bárbaras* (1907-1923): tradición e innovación

La trilogía que conforma las *Comedias bárbaras* es, desde el punto de vista literario y escénico, una de las obras más complejas de la producción teatral valleinclaniana. Y lo es tanto por su proceso de creación y su atípica adscripción genérica (*comedia bárbara*), como por su estructura y morfología dramáticas: pensemos en la singularidad de sus acotaciones escénicas, el uso que el autor hace de la extensa lista de *dramatis personae*, la presencia y función de los colectivos, el dinamismo de la acción, la multiplicación de escenas, el tiempo reducido y la simultaneidad de acciones o el tratamiento del espacio. Por si fueran pocas estas notas, hay que añadir la red de relaciones que estos tres textos entablan entre sí y con obras anteriores y posteriores del escritor, una red que propicia un fecundo diálogo intertextual que tiene como eje el mundo gallego; o el carácter interdiscursivo de estos textos que ha favorecido la impugnación crítica de su naturaleza teatral: ¿teatro para leer o para escenificar? Es igualmente signi-

ficativa, por último, su dimensión estético-estilística, en la que se ha reconocido tanto su deuda con el simbolismo, como su proximidad al expresionismo (González López, 1967), que muchos identifican con el esperpento.

Abruma la simple enumeración de estas cuestiones, que han sido objeto de atención y debate por parte de la crítica,<sup>1</sup> y cuyo análisis desborda la finalidad y espacio propios de una introducción. De manera que, en lo sucesivo, me ceñiré selectivamente a algunos de los asuntos enunciados, distribuidos entre las tres obras que conforman la trilogía, editadas sucesivamente, a fin de guiar su lectura, no sin antes trazar un breve panorama de la trayectoria dramática de Valle-Inclán, que nos ayude a situar las *Comedias bárbaras* en su contexto.

## La crisis teatral: renovarse o morir

Es sobradamente conocida la actitud crítica de Valle-Inclán ante el teatro de su tiempo: actores y actrices, direc-

1. Los estudios que se han ocupado del teatro de Valle-Inclán (entre otros, González López, 1967; Lyon, 1983; Esturo Velarde, 1986; Jerez Farrán, 1989; Greenfield, 1990; Lavaud, 1992; Cabañas Vacas, 1995; Míguez Vilas, 2002; Lima, 2003; o Cardona, 2015), así como las monografías que de manera más específica han afrontado la trilogía bárbara (Matilla Rivas, 1972; Canoa Galiana, 1977; Porrúa, 1983; o Torres Nebrera, 2002) no han podido sustraerse a dar respuesta a estas preguntas. Ellos serán nuestros guías aquí. A esta imprescindible bibliografía agregamos artículos que se han ocupado en particular de *Cara de Plata*; así como los estudios preliminares a las ediciones de cada obra de la trilogía (Risco o Doménech) y, finalmente, acudiré a trabajos propios en los que en solitario (Santos Zas, 2008: 125-153) o con integrantes del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la USC (Santos Zas, 2017), abordamos algunos de los problemas aquí examinados.

tores, empresarios o público no se salvaron de sus ácidos comentarios, que se resumen en la reflexión que recoge «El Caballero Audaz» en una entrevista publicada en *La Esfera* (06-03-1915):

Mire usted: Si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista. ¡Habría que oír al *Fénix* cuando los empresarios le hablasen de las conveniencias de escribir manso y pacato para no asustar a las niñas del abono...! El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y esa es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida. Vea usted el público de la Princesa (en Dougherty, 1983: 72),.

Tampoco se privó don Ramón de hacer otras declaraciones, enfatizando su falta de interés, incluso su desdén por el teatro desde su perspectiva de autor dramático, a tal punto que llegó a afirmar: «¿Para el teatro? No. Yo no he escrito, escribo ni escribiré nunca para el teatro» (entrevista con Luis Calvo para *ABC*, 23-06-1927; en Dougherty, 1983: 164, nn. 203 y 204). Y volvemos a observar esa belicosa actitud en esta otra declaración, realizada a Federico Navas en 1928:

Yo no soy autor, abastecedor de esos teatros; que usted dice existen: yo no soy empresario; yo no soy actor ni espectador. De modo y manera... ¿qué podrá decirle a usted sobre esa

crisis del Teatro...? ¡Ah! Sí. Ahora recuerdo que en ya muy lejanos días estrené. (Dougherty, 1983: 167)

Pero ninguna de estas afirmaciones oculta la pasión del escritor por el teatro, porque Valle-Inclán fue ante todo un hombre de teatro (actor, director, asesor de varias compañías teatrales, impulsor de grupos experimentales y creador), condición que Pérez de Ayala captó con perspicacia cuando dijo que don Ramón enfocaba toda su literatura *sub specie theatri*. Es decir, veía el mundo en gesto y voz, de ahí la plasticidad que caracteriza al conjunto de sus obras.

Así, esas declaraciones que, como quijotescos mandobles lanzaba Valle-Inclán a diestro y siniestro, revelan una doble insatisfacción que tiene una misma raíz: en primer lugar, recordemos, que si Valle-Inclán hasta 1914 llegó a estrenar la mayor parte de sus obras dramáticas, lo hizo con fortuna muy desigual (éxitos reconocidos, los menos, y rotundos fracasos); por otra parte, a partir de 1919-1920, la situación es peor, ya que solo cuatro de sus once nuevas piezas subieron a un escenario comercial y con resultados dispares. En otras palabras, Valle nunca despreció el teatro, sino el teatro de su tiempo –empresarios, cómicos y público–, que no supo entender su renovador lenguaje dramático, lo que acabó por convertirse en un enfrentamiento, y consiguiente ruptura, con las más importantes empresas y compañías teatrales del momento, lo que supuso su marginación de los circuitos comerciales a partir de 1912-1913. Estamos hablando de la llamada «crisis teatral» de Valle-Inclán que desembocó en un silencio, que no rompería hasta 1919.



Todo ello tiene una misma raíz: una concepción del espectáculo teatral y unos principios estéticos disidentes de los entonces dominantes. De hecho, la actividad del escritor y su trayectoria revelan su irrenunciable y temprana vocación teatral, al tiempo que constituyen el mejor exponente del espinoso camino que tuvo que recorrer su voluntad renovadora, enfrentada a la realidad del teatro español contemporáneo, que obedecía a una concepción de corte realista-naturalista, en la que dominaba el principio de verosimilitud, la trama ordenada y el tiempo lineal, así como la atención preferente a los conflictos sentimentales, la creación de caracteres con un declarado interés por la indagación psicológica, el lenguaje cotidiano y coloquial, que respondía al decoro del personaje, y la ilusión escénica, que implicaba la escenografía mimética. Estos son, entre otros, los signos distintivos de la escena teatral española cuando Ramón del Valle-Inclán inicia su trayectoria como dramaturgo (Iglesias Feijoo, 1991: 30), que se va perfilando diametralmente opuesta a la dominante, lo que explica su alejamiento de la escena comercial española en las fechas indicadas.

Pero no nos confunda esa marginación, que no significa aislamiento ni pasividad. Al contrario: algunas de sus piezas se estrenaron en teatros de cámara o independientes («Teatro de Arte», de Martínez Sierra; el «Teatro de la Escuela Nueva», de Rivas Cherif; «El Mirlo Blanco», de los Baroja; o «El Cántaro Roto», dirigido por el propio Valle-Inclán), en el marco de iniciativas, inscritas en el llamado proceso de «reteatralización» —así bautizado por Pérez de Ayala en 1915—, que impulsaron dramaturgos, directores y cuantos se implicaron en un amplio mo-

vimiento de regeneración teatral, que se desarrollaba en paralelo en otros países europeos y significaba distanciarse radicalmente del realismo escénico para potenciar el teatro como espectáculo, la plasticidad y el dinamismo. En este contexto, Valle-Inclán fue considerado en su tiempo la punta de lanza, la figura clave en ese proceso innovador, pero no la única, pues otras voces, fuera y dentro de España, reclamaban ese cambio; circunstancia que, lejos de restarle originalidad a la postura del escritor gallego, le confiere un valor más universal. Valle aboga por un tipo de espectáculo, ensayado por renovadores directores y autores europeos contemporáneos, como Cocteau, Gordon Craig, Appia, Meyerhold, Reinhardt, que acaso conociese directamente y/o por medio de intelectuales y artistas españoles con los que compartía amistad, revistas y tertulias, y, sobre todo, la necesidad de indagar y experimentar. No podemos perder de vista para entender este proceso, la transformación artística que aportó el cine y el arte vanguardista en este primer tercio del siglo XX, ni tampoco soslayar la importancia de la danza, la recuperación de las formas primitivas del teatro, el cultivo sistemático del grotesco, el uso de las marionetas... (Alerm, 1997: 33-35; Kunicka, 2008: 25-35), cuyo potencial el escritor gallego supo ver e integrar en un proyecto propio y original.

Sumemos a todo ello, las repercusiones del contexto histórico-político europeo sobre el hispánico, es decir, la incidencia que las convulsiones vividas a nivel mundial tuvieron en la época y en el pensamiento estético del escritor...

En este orden de cosas, conviene precisar que don Ramón durante unos años, en su refugio gallego (se trasla-

dó a Galicia con su familia a partir de 1912, donde vivió hasta 1925, pero con intermitentes, aunque largas estancias en Madrid), no dio muestras de escribir sobre teatro, si bien en ese tiempo de silencio, de apartamiento de las tablas, se fue gestando una revolución dramática –también novelesca y poética– que daría sus mejores frutos a partir de 1919/1920, en que cuajan una serie de proyectos que se suceden y solapan: autos para siluetas, melodramas para marionetas, farsas, tragicomedia, esperpentos... Se diría que, al apartarse del teatro comercial, Valle-Inclán se sintió libre para crear y experimentar tanto literariamente como desde el punto de vista dramático, sin las cortapisas y los condicionantes derivados de un público conservador artísticamente y un tipo de teatro al que llamaba de «mesa camilla», por su falta de riesgo y su convencionalismo. Nacen entonces los proyectos más osados del escritor, que culminan con la creación del esperpento. Estos proyectos mantienen entre sí un intenso diálogo y responden a una concepción del teatro antimimético, un teatro de marcada plasticidad y dinamismo, que debe mucho al cine. Pero este teatro no nace solamente de esa prolongada reflexión y retiro, sino que tiene su anclaje antes de la crisis de 1912, concretamente, como ha señalado un sector crítico, arranca de las fechas de escritura de las dos primeras *Comedias bárbaras*, que constituyen el punto de partida del modelo dramático que culminaría en *Divinas Palabras* (Iglesias Feijoo, 1991; Míguez Vilas, 2002: 277).

Acaso, al escribir y publicar en 1922/1923 *Cara de Plata*, su autor está lanzando un cabo hacia atrás, al retomar sus dos primeras *Comedias bárbaras*, uniendo así

un presente innovador con su propio y reciente pasado teatral, y de ese modo nos está señalando el camino seguido, un camino en el que cada paso dado va trazando un itinerario marcado por la constante indagación, experimentación y, en definitiva, por la búsqueda de una voz propia.

*Cara de Plata*, «los últimos serán los primeros»

En 1907 Valle-Inclán publica el texto que inaugura la trilogía de las *Comedias bárbaras*: *Águila de Blasón*. Con esta obra hace su aparición la saga de los Montenegro, encabezada por el patriarca, Don Juan Manuel, un viejo hidalgo de noble pazo gallego, que contempla con impotencia y nostalgia cómo su mundo —la arcaica sociedad que representa la Galicia decimonónica, la misma que don Ramón vivió de niño—, se desmorona ante el embate de la nueva y pujante sociedad burguesa. En estos términos lo afirmaba, con no poca nostalgia, el propio Valle-Inclán en declaraciones hechas a Rivas Cherif:

He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor —con todos sus vicios— eran los hidalgos, lo desaparecido (Rivas Cherif, «La comedia bárbara de Valle-Inclán», *España*, 409, 16-02-1924; en Dougherty, 1983: 147-148).

Entre ambas realidades sociales en pugna se hallan las generaciones más jóvenes, que en las *Comedias bárbaras* están representadas por los seis hijos de Montenegro, Don Pedrito, Don Mauro, Don Gonzalito, Don Rosendo, Don Farruquiño y, el menor, Miguel Montenegro, apodado «Cara de Plata» (el único que no lleva el tratamiento de respeto). Individuos desarraigados al haber perdido el lugar que por su origen les correspondía en una sociedad tradicional en sus usos y formas de vida, en sus sistemas de producción y relaciones sociales, tal como era la gallega del último tercio del siglo XIX. Desubicados, desposeídos de sus privilegios y bienes, los Montenegro acaban por convertirse –con la excepción del menor de los hermanos– en ladrones del patrimonio familiar y, finalmente, en parricidas.

Este es el tema principal, que actúa como telón de fondo de los conflictos y episodios que se desarrollan en las tres piezas que conforman la trilogía bárbara: la citada *Águila de Blasón* (1907), a la que siguen *Romance de Lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1923), las tres con precedentes en la prensa un año antes de su aparición en librería y las dos primeras «comedias» con ediciones sucesivas en vida del autor.

Ahora bien, es necesario precisar que *Cara de Plata* es, en efecto, la tercera en el orden de publicación –se editó en librería quince años después de *Águila de Blasón*–, sin embargo, desde el punto de vista argumental es la primera del ciclo. Dicho de otro modo: *Águila de Blasón* y *Romance de Lobos* dramatizan episodios de la saga Montenegro que concluyen con la muerte del protagonista, Don Juan Manuel, a manos de uno de sus hijos en *Ro-*

*mance de Lobos*. Semejante desenlace impedía continuar la serie en esa dirección y Valle-Inclán, cuando decide retomarla, opta por recrear en *Cara de Plata* los antecedentes lejanos de ese dramático final. En segundo lugar, los quince años que median entre la publicación de esta tercera *Comedia bárbara* y las restantes obras de la trilogía, no han pasado en balde. Valle a la altura de 1922 (edición de *Cara de Plata* en la prensa) había definido ya el «esperpento» (*Luces de Bohemia* vio la luz en la revista *España* en 1920), cuya influencia estética se hace visible en *Cara de Plata*, a pesar del esfuerzo del autor por acoplarla al tono y carácter de la trilogía. Esta particularidad conduce al discutido asunto de la unidad de las *Comedias bárbaras*, como parte del muestrario, enumerado al inicio de estas páginas, que quiere aproximarse a la problemática que presenta el análisis de estas obras del escritor.

### *Cara de Plata: la unidad de las Comedias bárbaras*

La designación común de *Comedia bárbara*, que ostenta *Cara de Plata* con las obras de 1907 y 1908, no es fortuita, porque Valle-Inclán, según diversos testimonios –cartas y declaraciones públicas lo confirman– así las concibió. Pero si la obra acusa respecto de *Águila de Blasón* y *Romance de Lobos* diferencias desde el punto de vista estético, no es extraño, pues su fecha de publicación (1922/1923), la inscribe en la estela del esperpento. Siendo esto así, no es menos cierto que su incorporación, como arranque argumental de la trilogía, implica una vo-

luntad de unidad que no es posible ignorar. Esta unidad descansaría sobre dos pilares: un modelo estructural común y un rico diálogo intertextual a tres bandas, características que confieren a las tres obras sus principales señas de identidad.

No es tan sencillo elucidar el caso, objeto de discusión y discrepancia por parte de la crítica, que se ha pronunciado sobre la unidad de las *Comedias bárbaras* –obras autónomas y dependientes al tiempo–, en unos casos para mostrar sus diferencias, fundadas básicamente en criterios estéticos, que aproximan la tercera de la serie, *Cara de Plata*, al esperpento valleincliniano; mientras que *Águila* y *Romance* son consideradas obras de transición entre el simbolismo-modernismo y el expresionismo (Alberich, 1968; Matilla Rivas, 1972; Esturo Velarde, 1986: 93-129), lo que convierte a su autor, a tenor de las fechas (1907-1908), en «verdadero precursor de esta modalidad en el teatro europeo» (Cardona, 2015: 27). Por otra parte, quienes refuerzan sus vínculos, lo hacen a partir de la temática y argumento compartidos, los personajes recurrentes, los ambientes y espacios comunes de la Galicia rural decimonónica (Porrúa, 1983: 43-49).

Ambas posturas tienen su razón de ser, pero hay una tercera propuesta que, sin desdeñar las observaciones anteriores, apuesta por una lectura global y formula «una interpretación esclarecedora de la morfología y el sentido profundo de la acción dramática de las *Comedias bárbaras*, como obras que por encima de las diferencias apreciables entre ellas –consecuencia lógica de los años que median entre la escritura de las dos primeras y *Cara de Plata*– mantienen una clara unidad estructural como

trilogía», que presupone no cuestionar «la plena naturaleza dramática» de estas obras (Cabañas Vacas, 1995: 76-77). En este sentido, dicha propuesta interpreta cada una de las tres obras como un acto con su correspondiente división en escenas, de manera que *Cara de Plata* sería el acto I, con tres escenas-secuencias (sus jornadas originales), equivalente al planteamiento de la acción dramática; *Águila de Blasón*, el acto II con cinco escenas-secuencias, correspondería al nudo de dicha acción; y finalmente, *Romance de Lobos*, el acto III con tres escenas-secuencias, representaría su desenlace. En otras palabras, Valle-Inclán habría querido completar en 1922/1923 la trilogía dotándola de antecedentes en un «primer acto», introductor de tema y personajes, que redondease y diese cohesión a su universo dramático. El propio don Ramón, como advertía líneas arriba, lo sugirió en carta a Rivas Cherif, al referirse a una obra única, que integraría tres piezas, mencionadas por orden argumental, en estos términos: «En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de Plata*, *Águila de Blasón* y *Romance de Lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio» (*España*, 16-02-1924; en Dougherty, 1983: 147)<sup>2</sup>.

Visto así, *Cara de Plata* retoma en 1922 el mundo gallego de *Águila de Blasón* y de *Romance de Lobos*, y al hacerlo no solo pone el broche a la trilogía bárbara, sino

2. No puedo menos de recordar en este punto el montaje unitario de las tres *Comedias bárbaras*, realizado en 1991 en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de José Carlos Plaza; y nuevamente lo hizo Bigas Luna, en 2003, con un montaje de difícil parangón (Oliva, 2004: 235-240).



que cierra el denominado «ciclo mítico», cuyo eje fundamental es Galicia (Risco, 1977: 137-202, y 1992: 13-24; y Porrúa, 1983). En este ciclo temático se han incluido asimismo *El Marqués de Bradomín* (1907), *El Embrujado* (1913) y *Divinas Palabra* (1919/1920). Otras piezas tienen también el espacio gallego como escenario, aunque en estos casos su función es la de un simple telón de fondo, tal sucede en *La Rosa de Papel*, *La Cabeza del Bautista* y *Ligazón*. Este escenario común conlleva otras notas compartidas, como la presencia de creencias y supersticiones populares o las huellas de una lengua propia que se manifiesta en la sintaxis, el ritmo y el abundante uso de galleguismos.

### *Cara de Plata*, el origen de los conflictos

*Cara de Plata* apareció por vez primera en la revista *La Pluma*, en entregas mensuales –se editaba la revista a modo de fascículos– y escalonadas a lo largo de seis meses, de julio a diciembre de 1922. Esta revista, que en 1923 dedicó un número homenaje al escritor, ya había acogido previamente en sus páginas otros títulos de don Ramón, como *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* (1920) o *Los Cuernos de Don Friolera* (1921). No sorprende este interés por la obra valleincliniana, si se tiene en cuenta que eran responsables de *La Pluma* Rivas Cherif y Manuel Azaña, y que la revista se creó con el fin impulsar el proceso de «reteatralización» antes citado. Siendo Rivas Cherif un rendido admirador de la obra de Valle-Inclán, a quien consideraba el autor capaz de conseguir el de-

seado cambio de paradigma teatral en España, alejado del modelo dramatúrgico al uso, brindó la revista al escritor gallego como plataforma de difusión de sus obras.

Un año después de su aparición en *La Pluma, Cara de Plata. Comedia bárbara* se dio a la estampa como volumen XIII de la *Opera Omnia* de Valle-Inclán, que el escritor había iniciado diez años antes. Una tercera edición vería la luz el 8 de abril de 1934 en la colección popular «Novelas y Cuentos».

Valle-Inclán plantea en esta *Comedia bárbara* un doble conflicto, que tiene como figuras centrales, respectivamente, al señor del Pazo de Lantañón, Don Juan Manuel Montenegro, y a su hijo Miguel, apodado por su belleza Cara de Plata. El primero, de carácter social, está basado en lo que se denomina en derecho civil *servidumbre de paso*<sup>3</sup>, que enfrenta a los Montenegro con quienes reclaman su derecho de paso por unas tierras, que el Mayorazgo deniega. El segundo, es un triángulo amoroso, cuyo vértice ocupa la inocente Sabelita, sobrina del Abad y ahijada y amante de Don Juan Manuel, por una parte; y, por otra, Cara de Plata, enamorado de la joven, que se debate, a su vez, entre ambos «rivales».

La primera disputa concluye con la rebeldía de la «tropa de chalanés», que exige su ancestral derecho, apoya-

3. En el actual Derecho Civil la «servidumbre» de paso es un derecho que limita la propiedad de una finca (rústica o urbana) al obligarla a dar camino y paso de entrada o salida a favor de otra. En otros términos, es una norma que regula el derecho del propietario/-a de una finca, enclavada entre otras ajenas, que carece de salida a camino público, al paso por las fincas vecinas, previa indemnización ([www.civil-mercantil.com/codigo-civil-libro-ii-titulo-vii-servidumbres.html](http://www.civil-mercantil.com/codigo-civil-libro-ii-titulo-vii-servidumbres.html)).

dos por el Abad de Lantaño, movido por razones de otra índole, y quien se lo niega, el patriarca de los Montenegro con el respaldo de sus hijos. La segunda pugna de índole sentimental se resuelve, finalmente, con la retirada-huida de Miguel Montenegro, que renuncia a Sabelita, evitando de este modo el enfrentamiento frontal con su padre. El primero es un conflicto que se inicia y tiene su propio desenlace en esta pieza; frente al segundo que tiene «continuidad» en *Águila de Blasón* y allí encuentra su propio final: la huida de Sabelita y su intento de suicidio, atenazada por la culpa; la incorporación de Cara de Plata a las filas carlistas, y la soledad de Don Juan Manuel, tras el intento de robo de la casona, capitaneado por uno de sus hijos, preludio del expolio de la casa materna, al morir Doña María, y del parricidio que cierra *Romance de Lobos*. Hablamos de líneas argumentales generadoras de ese diálogo intertextual, que cohesiona las piezas de esta trilogía, así concebida por Valle-Inclán, aunque nunca publicó estos textos conjuntamente.

La acción dramática en *Cara de Plata* se distribuye en tres actos numerados, que se segmentan en escenas: cinco, siete y cinco, respectivamente; una distribución que evidencia la tendencia del escritor a la simetría constructiva, que volveremos a encontrar en *Romance de Lobos*.

Desde la escena inicial (I, 1)<sup>4</sup> se plantea el conflicto dramático y sus raíces: un grupo de cinco chalanes, Pedro Abuín, Ramiro de Bealo, Manuel Tovío, Manuel

4. En adelante para las citas textuales remitiré al número de acto y escena, indicados entre paréntesis con romanos y arábigos, respectivamente.

Fonseca y Sebastián de Xogas –que volveremos a encontrar en las otras dos piezas de la trilogía– hacen un alto con sus ganados en las «Arcas de Bradomín» al pie de los montes de Lantaño (Smither, 1986), y discuten la prohibición del derecho de paso de sus ganados por tierras que son propiedad de Montenegro y cuya negativa se funda en el fallo, favorable al viejo hidalgo, de un pleito local:

PEDRO ABUÍN

Ganados de Lantaño, siempre tuvieron paso por Lantañón.

RAMIRO DE BEALO

Hoy se lo niegan. Perdieron el pleito los alcaldes y no vale contraponerse.

PEDRO ABUÍN

Eso aún hemos de ventilarlo.

RAMIRO DE BEALO.

No te metas a pleito con hombre de almenas (I, 1).

Se invoca el derecho de paso como una costumbre ancestral, que convierte en ley el derecho consuetudinario, situación que revela el tipo de sociedad tradicional que enmarca el conflicto, una sociedad estamental que no da cabida a la rebeldía, que se atisba en los comentarios de los chalanés y, por ende, también presupone la imposibilidad de ganar un pleito contra «hombre de almenas».

Un intento de conciliación sin éxito se produce entre el «Viejo de Cures» y Miguel Montenegro, portavoz de su padre:

EL VIEJO DE CURES

¡Galán Vinculero! ¿Es verdad que al presente está privado el tránsito?

CARA DE PLATA

Es verdad.

EL VIEJO DE CURES

¿Y hemos de llevar el ganado por la vuelta del río, y pasar la barca, al ir y al volver de esta gran feria de Viana?

CARA DE PLATA

Así es la sentencia.

EL VIEJO DE CURES

A duras leyes, jueces clementes, dice el saber de los antiguos.

CARA DE PLATA

Mi padre se cansó de ser clemente.

EL VIEJO DE CURES

¡A lo menos fuéranos permitido el tránsito para estas ferias anuales del Corpus! ¡A lo menos fuéranos eso concedido, que según luces de curiales, es lo que vinieron gozando los pasados!