

Université de Montréal

Lectura feminista de las *Comedias bárbaras* de Ramón del Valle-Inclán:
Lilith y las mujeres en la decadencia del patriarcado

Par Anaïs Gagnon

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en études hispaniques

Août 2015

© Anaïs Gagnon

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:
Lectura feminista de las *Comedias bárbaras* de Ramón del Valle-Inclán:
Lilith y las mujeres en la decadencia del patriarcado

Présenté par:
Anaïs Gagnon

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

James Cisneros, président-rapporteur
Javier Rubiera, directeur de recherche
Catherine Poupeney-Hart, membre du jury

Résumé

Ce mémoire traite des *Comedias bárbaras* (« Águila de blasón », « Romance de lobos » et « Cara de plata », 1907-1908-1922) de Ramón María del Valle-Inclán (Espagne, 1866-1936), et en fait une interprétation novatrice, différente de la réception dominante. Inspiré par les études sur le genre, ce travail revisite la trilogie en mettant l'emphase sur la perspective des personnages féminins qui contraste avec la figure prépondérante du mythe de Lilith (ou l'idée de la responsabilité légendaire du péché qui repose sur la femme, démoniaque). L'analyse des relations de genre présentes dans l'œuvre apparaît primordiale étant donné que le personnage de Don Juan Manuel Montenegro est aussi une version de la légende de don Juan. De plus, en recensant les différents discours sur celui-ci ainsi que les éléments grotesques des récits, on perçoit dans le traitement du personnage principal une critique qui va au-delà de la société de l'époque, et qui révèle une critique universelle des logiques mêmes qui régissent le système patriarcal, en passant par une réflexion sur la légitimité du pouvoir. Toutes ces considérations permettent d'apprécier l'ensemble de la trilogie dans les aspects qui la rapproche de l'esthétique postérieure de l'*esperpento*. Cette interprétation contemporaine entre en dialogue avec les aspects centraux des différents débats qu'auront suscités ces œuvres depuis leur parution (représentabilité, genre littéraire, unité ou non de la trilogie, classification) et revitalise sa réception dans le XXI^e siècle, révélant la fascinante actualité du théâtre de l'auteur.

Mots clés :

Valle-Inclán, Ramón; études sur le genre; Lilith; féminisme; *esperpento*; Don Juan; personnage dramatique.

Abstract

This study presents an innovative interpretation of the *Comedias bárbaras* (« Águila de blasón », « Romance de lobos » and « Cara de plata », 1907-1908-1922) by Ramón María del Valle-Inclán (Spain, 1866-1936) that differs from the dominant reception. Inspired by gender studies, this work revisits the trilogy by focussing on the feminine characters' perspectives in contrast to the omnipresence of the myth of Lilith (or the legendary idea of sin being originated by a demon woman). Analyzing gender relations in the plot appears essential since the character of Don Juan Manuel Montenegro is also a version of the legendary Don Juan. Moreover, by giving a special attention to the distinct discourses about him and the grotesque elements, we perceive in the character's treatment a criticism that goes beyond the historical context, revealing a much more universal dimension that points out the very logics of the patriarchal system and the legitimacy of power. All of these considerations allow us to better appreciate those aspects of the trilogy that brings it closer to the further aesthetic of the *esperpento*. This contemporary interpretation establishes a dialogue with some of the central debates around the work since its first publication (representability, literary genre, unity of the trilogy, classification) and revitalizes its reception in the XXI century, showing the fascinating contemporary relevance of the autor's theater.

Keywords :

Valle-Inclán, Ramón; gender studies; Lilith, feminism; *esperpento*; Don Juan; dramatic character.

Resumen

Este trabajo de memoria se presenta como una interpretación novedosa de las *Comedias bárbaras* de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), trilogía compuesta por *Águila de Blasón* (1907), *Romance de Lobos* (1908), y *Cara de Plata* (1922), que difiere de la recepción dominante. Inspirado por los estudios de género, revisita la trilogía poniendo énfasis en las perspectivas de los personajes femeninos que contrastan con la figura preponderante de Lilith (o la idea de la legendaria responsabilidad del pecado asociado a la mujer demoniaca). El análisis de las relaciones de género presentes en la obra aparece fundamental siendo el personaje de Don Juan Manuel Montenegro también una versión de la leyenda de Don Juan. Además, sopesando los diferentes discursos acerca de él y la suma de elementos grotescos, percibimos un tratamiento del personaje principal que sugiere una crítica que va más allá de la sociedad de la época y revela una crítica más universal de las lógicas propias del patriarcado, pasando también por una reflexión sobre la legitimidad del poder. Todas estas consideraciones permiten apreciar el conjunto de la trilogía en aquellos aspectos que la acercan a la estética del esperpento. Esta interpretación contemporánea entra también en diálogo con los aspectos centrales de los diferentes debates que hubo en torno a la obra desde su primera publicación (representabilidad, género literario, unidad o no de la obra, clasificación) y revitaliza su recepción en el siglo XXI, revelando la fascinante actualidad del teatro del autor.

Palabras claves :

Valle-Inclán, Ramón; estudios de género; Lilith; feminismo; esperpento; Don Juan; personaje dramático.

Remerciements

À ma mère pour son soutien moral quotidien et surtout pour m’avoir inculqué par l’exemple la conviction que je pouvais réussir une maîtrise.

À mes deux garçons d’être ma source de motivation.

À mon directeur de recherche, Javier Rubiera, pour m’avoir transmis sa passion pour le théâtre, enseigné la rigueur en recherche et aussi pour tout le travail d’accompagnement.

À tous les professeurs du département d’Études hispaniques qui m’auront de près ou de loin guidé dans cette aventure : Catherine Poupény-Hart, Enrique Pato Maldonado, Ana Belén Martín Sevillano, Juan Carlos Goddenzi et James Cisneros ainsi qu’au personnel de soutien.

À Margarita Santos Zas, directrice de la *Cátedra « Valle-Inclán »* de l’Universidad de Santiago de Compostela, pour m’avoir fait parvenir son article ‘De Raquel a la Niña Chole’.

Índice

Introducción.....	11
1. Valle-Inclán y su obra.....	14
1.1. Breve apunte biográfico.....	15
1.2 Las "Comedias bárbaras" en la obra de Valle.....	18
2. La perspectiva de género.....	22
Capítulo 1.....	26
En busca de los motivos del conflicto padre/hijos.....	26
1.1. Resumen de las obras con enfoque sobre las relaciones padre/hijos.....	26
1.1.1. <i>Águila de Blasón</i>	27
1.1.2. <i>Romance de Lobos</i>	31
1.1.3. <i>Cara de Plata</i>	34
1.2. Los motivos del conflicto padre/hijos: el estado de la cuestión.....	39
1.3. Explicación mítica en la obra: Lilith.....	44
Capítulo 2.....	48
El mito de Lilith.....	48
2.1. Orígenes del mito.....	48
2.2. Contexto histórico-artístico.....	50
2.3. Lilith en Valle.....	53
2.4. Presencia textual del mito de Lilith en la obra.....	54
2.5. Interpretación del mito y función en la obra.....	57
2.6. Teoría de la recepción – mujer lectora.....	60
Capítulo 3.....	64
Los motivos reales del conflicto: las relaciones de género de DJMM.....	64
3.1. Estudios sobre los personajes femeninos en la obra de Valle.....	64
3.2. Análisis de las relaciones de género.....	68
3.2.1. Doña María: ¿santa o rebelde?.....	68
3.2.2. Sabelita: ¿barragana o víctima?.....	71
3.2.3. Liberata y el resto de mujeres: los derechos de pernada y los hijos bastardos.....	77
3.3. Recapitulación.....	79
Capítulo 4.....	82
El personaje de Don Juan.....	82

4.1. Balance crítico del personaje de DJMM	83
4.1.1. Momento de ruptura	86
4.1.2. Perspectiva de los otros personajes	88
4.1.3. Otros elementos que causan distanciamiento	91
4.1.4. Tratamiento de los personajes en las acotaciones	93
Capítulo 5	98
Intenciones de Valle y clasificación de la obra	98
5.1. Versiones anteriores del personaje: antecedentes de DJMM	101
5.2. ¿Un don Juan esperpentizado?	102
5.3. Clasificación de la obra : ¿comedia, tragedia o esperpento?	104
5.3.1. Título: el sintagma <i>Comedia bárbara</i>	105
5.3.1.1. Comedia	106
5.3.1.2. El término “bárbaro”	107
Conclusión	110
Bibliografía	116

Toda expresión suprema de arte se resume en una palpación cordial que engendra infinitos círculos

(Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*)

Introducción

Al terminar la lectura de las tres *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán¹, lo más probable es que cualquier lector se quede perplejo, con preguntas en la mente como: ¿qué habrá querido decir Valle con esta historia familiar? ¿qué significación tendrá el que la vida del patriarca termine en un enfrentamiento con sus hijos y que muera bajo el puño de uno de ellos?

A modo de deducción lógica pudiéramos suponer que si la ‘conclusión’ es que un hombre es matado por uno de sus hijos, probablemente la obra responderá a la ‘pregunta’ de ¿cómo pueden unos hijos llegar a querer matar a su padre? ¿qué ha ocurrido en esa relación para llegar a tal desenlace? Sin embargo, en este caso Valle-Inclán teje el motivo del conflicto con una obra fragmentada, a modo de cuadros, llena de blancos y de silencios, y cuando inicia el relato en *Cara de Plata* (la última obra publicada de la trilogía, pero la primera en el relato cronológico de los acontecimientos), padre e hijos ya se odian, es decir, que no nos muestra explícitamente cómo llegaron a tal estado las

¹ Este trabajo es el resultado de una reflexión iniciada en el marco del seminario “En el nombre del padre. Leer el teatro español”, que desarrollaba el tema de los conflictos padre/hijos en la literatura española, impartido por el profesor Javier Rubiera en la Universidad de Montreal en la sesión de otoño de 2012.

relaciones entre padre e hijos. Hay una parte de su historia que simplemente no es contada y el autor deja al receptor deducir lo que puede haber sido la causa real del conflicto.

El conflicto padre/hijo(s) es un tópico de los más clásicos, muy presente en la mitología, en la literatura y, particularmente, en el teatro. En el caso de las *Comedias bárbaras* degenera trágicamente en parricidio, y la perplejidad del lector, por lo infrecuente del caso, es razonable, ya que según el *Diccionario de motivos de la literatura universal*,

en cualquier caso la lucha del uno contra el otro o la anulación del uno por el otro no es ninguna ley natural. Al contrario, en casi todas las naciones civilizadas de carácter patriarcal se considera natural la amable asistencia en el uno y la respetuosa obediencia en el otro. ‘Padre’ es el calificativo más frecuente para divinidades y jefes de Estado; la lucha entre padre e hijo parece anómala y como indicio de circunstancias anómalas. Interesante es también la observación de que sólo el padre que goza de su autoridad sin perjuicio provoca la enemistad del hijo, mientras que los padres humillados en su honor, perseguidos, despreciados, muertos o que viven lejos del hijo, suscitan la amante veneración del hijo. (Frenzel, 58)

Efectivamente nos va a interesar saber qué tipo de ‘padre’ habrá sido Don Juan Manuel de Montenegro para provocar tal enemistad en sus hijos o, al menos, buscar cómo se explica en la obra el que sus hijos hayan podido llegar a querer su muerte. Como el desenlace de este conflicto termina en un parricidio, pensamos que los motivos de los hijos son sumamente importantes para que tome sentido la obra. En un primer acercamiento, encontramos ahí una reflexión posible sobre la legitimidad del poder y de la autoridad, con un retrato exagerado de los problemas de herencia nobiliaria que vivió

una estirpe feudal, en el marco rural gallego, después de la abolición del sistema de mayorazgo (1820), proyectándolo en una familia que cuenta con seis varones.

Como hemos avanzado, la primera deducción lógica nos ha hecho tomar como presupuesto el que unos hijos no pueden odiar a su padre sin motivo y que su perspectiva tenía que ser elocuente sobre el significado global de la obra. Ahora bien, por la relación particular que DJMM² mantiene con las mujeres, en tanto que lectora, de entrada nos resultó imposible tener simpatía por un hombre como él y, por ende, entrar en proceso de identificación con este personaje en su ‘trágico’ final. De hecho, comenzando la lectura con *Águila de blasón*, nos hemos llegado a identificar mucho más con el personaje de la joven Sabelita que con cualquier otro en la obra y, siendo así, consideramos que el final de *Romance de lobos* provoca perplejidad, pero también reviste toques de liberación. De ahí que nos resulte, en un primer tiempo, hasta problemático el que se clasifique la obra como una simple tragedia. Así, el ‘problema’ que encontramos fue sobre todo al hacer la revisión crítica, porque observamos una tendencia a analizar la obra tomando la explicación de Fuso Negro en la cueva al pie de la letra, considerando que los hijos son una versión degenerada del padre porque son demonios, resultados de los pecados carnales de DJMM, y en suma, a ponerle demasiado énfasis a la perspectiva del padre. Desde nuestro punto de vista, se nos hace difícil aceptar que Valle haya querido explicar que los hijos de Montenegro puedan ser hijos de demonios por la obra de los súcubos y pensamos que más bien apunta a que la actitud despótica y donjuanesca de DJMM es lo que lo ha llevado a su propia perdición. En todo caso, planteamos que también apunta a que el papel de las mujeres en este conflicto padre-hijos tiene una relevancia importante.

² Para aligerar el texto, así vamos a referirnos a Don Juan Manuel de Montenegro a lo largo de la memoria.

1. Valle-Inclán y su obra

En cuanto a la obra de Valle en su conjunto, este comentario de Huerta Calvo y Peral Vega podría ser representativo de un cierto consenso entre los académicos que más recientemente se han ocupado de ella:

Al igual que el resto de su producción, no creemos que sea pertinente hablar de etapas en el teatro valleincliniano. Como mucho, tal vez pueda contraponerse la fase inicial, de inspiración claramente simbolista, a la última de la madurez esperpéntica, pero en una y otra asoman rasgos que nos permiten hablar con justeza de una obra concebida como una totalidad, para la que – como hemos dicho- Valle pensó incluso en un título unitario: *Tramoya Romántica*. (2319)

Así no se pueden aislar completamente a las *Comedias* de otras obras, como lo subrayó a su vez Dru Dougherty, al hablar de las dos primeras *Comedias*, citando a Margarita Santos Zas, y luego comentando:

“[Las Comedias] retoman personajes, situaciones, ambientes y temas de obras anteriores que [el autor] presenta ahora con un desarrollo más amplio y, al mismo tiempo, genera otros que, a su vez, pasarán a las posteriores. De esta forma la obra de Valle crea un entramado de relaciones dinámicas que se amplifican y transforman de unas a otras”. Si el escritor trabajaba así, las *Comedias Bárbaras* no podrán separarse nítidamente del resto de la obra de Valle. No podremos trazar una línea clara entre *Romance de lobos* y *El embrujado*, ni entre *Águila de Blasón* y el cuento del mismo título que Valle publicó en mayo de 1906, porque entre una y otra, se establecían en la mente del creador enlaces dinámicos. (9)

Entendemos así que para lograr comprender realmente el discurso de Valle y todos los matices que edifica con sutileza en sus personajes, será necesario salirnos del marco estricto de las *Comedias* para seguir los pasos de ciertos personajes en otras obras: tendremos que considerar indicios que se nos revelan en el ciclo de la guerra carlista, en *Los cruzados de la causa*, donde obtendremos informaciones importantes en relación con Sabelita, y también considerar cómo venía perfilado el personaje de DJMM desde *Sonata*

de otoño (1902), y hasta desde *Rosarito* (1892). Sin embargo, antes de atacar el meollo de esta investigación, vamos a comenzar por hablar un poco de nuestro autor, de su vida y de su obra, para poder apreciar las *Comedias* dentro de su conjunto y contexto.

1.1. Breve apunte biográfico³

Valle nació en 1866 bajo el nombre de Ramón José Simón Valle y Peña, hijo del escritor y periodista Ramón del Valle-Inclán Bermúdez y de doña Dolores Peña, en Villanueva de Arosa. Un apellido, Valle-Inclán, que luego usó por las evocaciones de su pasado de hidalguía (aunque en 1915 se le negará su petición a un título nobiliario.)

Con la muerte de su padre en 1890, abandona la carrera de Leyes en la Universidad de Santiago y se marcha a Madrid, con la ambición de una vida literaria. Comienza por escribir artículos periodísticos, cuentos y traducciones de obras francesas y portuguesas, y, después de volver de su primer viaje a México, en 1895, publica su primer libro: *Femeninas*. Sin embargo, decidido a llegar a ser escritor y a vivir de ello, se instala en Madrid, y llega a ser conocido por las calles, en las tertulias y los cafés, con una vida que se aparenta a la de un bohemio o de un dandy. De hecho, Valle-Inclán no solo ha creado personajes sino que es conocido por haber sido él mismo un personaje: llevando la barba y el manto largos, sombrero y quevedos, su vida fue tan anecdótica que se ha mantenido un sinnúmero de chismes sobre ciertas de sus andanzas, desde su lugar de nacimiento hasta cómo llegó a perder su mano izquierda. Llegó a ser muy conocido, no solo por su obra escrita sino por su elocuencia verbal, como un eminente tertuliano, polémico,

³ Para trazar este breve apunte he seguido principalmente las informaciones biográficas recogidas en la obra más reciente sobre la vida de Valle (Alberca, 2015). Trato de referirme únicamente a datos e informaciones relevantes para la interpretación de las *Comedias* que se lleva a cabo en este trabajo.

inconformista, y excéntrico, iniciando su más famosa tertulia en 1903 en el Nuevo Café Levante, hasta 1916.

En 1907, se estrena *Águila de blasón* en Barcelona, y fue según Manuel Alberca “sin duda su obra más ambiciosa, la más arriesgada y atrevida” (219). En 1908, año de publicación de la segunda *Comedia*, publica también la primera de las novelas de la trilogía de *La guerra carlista*, y con éstas últimas, que fueron también su primer éxito comercial, estalla el primer debate acerca de Valle-Inclán, en cuanto a su carlismo. Así por 1907-1908, años de la época en que Valle escribió las Comedias, “se presenta abiertamente como defensor de las ideas tradicionalistas y un convencido antiliberal” (237-238). Hablando de la recepción de *Los cruzados de la causa*, Manuel Alberca explica que “A pesar del inequívoco posicionamiento político’ (233), en un primer tiempo, por una parte los carlistas tomaron esta ‘posición’ con sorpresa porque lo conocían como “en las avanzadas de la izquierda” del “ala anarquista” (235), y por otra, los incondicionales de su etapa anterior “no dieron crédito a la militancia carlista del escritor” (234). Efectivamente, se llegó a proclamar francamente absolutista, apuntando entre otras cosas “la nefasta acción de las leyes liberales, que entre otros errores han abolido los mayorazgos y han sustituido la preponderancia del grupo por un individualismo enfermizo y raquítrico” (237) ⁴.

Sin embargo, mientras con el ciclo de la guerra carlista queda asociado al tradicionalismo y a la militancia del bando carlista, más adelante, con el contexto de la polarización

⁴ Acerca del mayorazgo y del foro, dice Manuel Alberca : “con el contrato de aforamiento (foro) se defendía el más débil que, aunque no disponía de la propiedad de la tierra, poseía el usufructo en unas condiciones ventajosas, en comparación con las normas e impuestos capitalistas que la desamortización traerá consigo. El nuevo sistema liberal-burgués castigaba a los campesinos a condiciones e impuestos mucho más duros, lejos de los hábitos paternalistas que los señores y la Iglesia utilizaban, y que Valle idealiza consecuentemente” (244).

acerca de la primera guerra mundial, Valle se va a proclamar aliadófilo, hecho que rompe su ‘asociación’ con la postura de los carlistas, que se posicionan más del lado de los germanófilos⁵. A partir de 1925, con la publicación de *Tirano Banderas* en *El Estudiante*, se destaca como uno de los protagonistas en la lucha contra el dictador Primo de Rivera por lo que será hasta encarcelado durante dos semanas.

Finalmente Valle logró vivir de su literatura, fue un pensador crítico de su tiempo, crítico también de pintura, activo tanto en las tertulias como en artículos de prensa, aunque su relación con la Academia nunca pudo pasar de la amistad. En 1933 fue designado director de la Academia de España en Roma, aunque tiene que volver a Santiago por su mala salud. Muere el 5 de enero de 1936, pocos meses antes de que estalle la guerra civil. Entre sus obras más famosas quedan *Luces de bohemia*, *Divinas palabras*, *Martes de carnaval* o *Tirano Banderas*, obras que fueron reconocidas, en mayor o menor medida, como creadoras de la estética del esperpento.

Valle fue conocido al final como un autor comprometido en su arte, “bolchevique”⁶, antifascista, anarquista, defensor de los ideales republicanos, escritor del poema al indio mexicano *¡Nos vemos!*, aunque anteriormente también había sido reconocido como carlista, tradicionalista, y en su primera etapa como un simbolista decadentista. Por eso podemos encontrar quienes han afirmado, queriendo hacer una correspondencia entre la

⁵ En su biografía Manuel Alberca presenta un retrato muy claro que explica convincentemente todas estas etapas de aparente contradicción y transformaciones en Valle, un hombre en constante evolución que gustaba de la paradoja y de la provocación. Es relevante mencionar que Alberca comienza su ‘presentación’ de Valle relatando la anécdota siguiente: “Casi al final de sus días, en 1934, un redactor del diario madrileño *La Voz* se acercó a su casa de la plaza de Progreso en Madrid con la idea de hacerle una entrevista sobre lo que Valle-Inclán había dicho cuando tenía veinte años. Al requerimiento del periodista, contestó tajante: “Yo no recuerdo nada de mis veinte años...” (15).

⁶ En palabras de su amigo Rivas Cherif.

conducta política de don Ramón y su ‘evolución literaria’: “El viejo don Ramón, un día enamorado de la monarquía absoluta y de las castas feudales, se ha revelado estos últimos años como uno de los más irreductibles enemigos de la dictadura y de la monarquía”. (J.G. Gorkin citado por Dougherty).

1.2 Las *Comedias bárbaras*⁷ en la obra de Valle

La primera particularidad notable de las *Comedias* consiste en su fragmentación. Más allá de que el drama se presente a modo de cuadros a veces desarticulados, nos referimos a que las dos primeras comedias, *Águila de blasón*, publicada en 1907, y *Romance de lobos*, publicada en 1908, consisten en el núcleo y desenlace del relato, respectivamente, mientras que el inicio de los acontecimientos narrativos (según el tiempo cronológico del relato) se recoge en *Cara de Plata*, que fue publicada mucho después, en 1922.

Águila de blasón cuenta con 5 jornadas de 5, 7, 6, 8 y 6 escenas respectivamente con un total de 32 escenas. *Romance de lobos* se compone de 3 jornadas de seis escenas cada una, con un total de 18 escenas. *Cara de Plata* está formada por tres jornadas de 5, 7 y 6 escenas (18 escenas también). En su conjunto, la trilogía bárbara cuenta con un total 68 escenas.

La escritura de las *Comedias bárbaras*, en diferentes momentos de la creación de Valle, y la pre-publicación de sus partes en la prensa periódica resulta un proceso muy complejo, en el que además aparecen personajes presentes en otras obras anteriores suyas. Este proceso, con distintas obras y publicaciones que culminaron en la trilogía de las

⁷ Las citas de las *Comedias bárbaras* procederán de las siguientes ediciones recogidas en nuestra Bibliografía: la edición de Ricardo Doménech para *Romance de lobos* y las de Antón Risco para *Águila de blasón* y *Cara de plata*.

Comedias bárbaras como la conocemos hoy, ha sido ampliamente estudiado por autores como Hormigón, Risco, Serrano Alonso y Torres Nebrera, para nombrar solo algunos. Es sin duda este complejo juego de ediciones uno de los aspectos que más complican su interpretación, sobre todo existiendo la posibilidad de un cambio de sentido operado por el autor (entre los dos ciclos de edición, de 1907-08 y de 1922).

Sobre el conjunto de las *Comedias*, en el libro dedicado a su estudio, Lourdes Ramos-Kuethe señala que:

estilísticamente, y por las distintas épocas de publicación, las *Comedias* se convierten en un problema de características intrigantes. Si *Águila* y *Romance* manifiestan una inequívoca y marcada intención social, aparentemente ausente en su producción anterior, *Cara de Plata* la reafirma enfáticamente, y manifiesta, a su vez, la intención deformadora de la época posterior de Valle. De esta situación se deriva uno de los aspectos más interesantes de las *Comedias*: la disparidad de las opiniones críticas. [...] Algunos críticos ven en ellas rasgos míticos o épicos; otros ven rasgos burlescos o melodramáticos. (10-11)

Efectivamente las interpretaciones son múltiples, aunque se suele clasificar a las *Comedias*, a pesar de su título, en el grupo de las tragedias. Igualmente se suelen ubicar, dadas sus fechas de publicación de las dos primeras (1907 y 1908, respectivamente), en lo que la crítica ha dado en llamar la primera época valleinclaniana, mientras que estilísticamente se sitúan entre la fase simbolista y la etapa de los esperpentos. En el último capítulo de nuestro trabajo, como consecuencia de lo que iremos viendo en los anteriores, volveremos sobre este importante aspecto de la clasificación de la obra.

Encontramos importante subrayar el hecho de que quizás las *Comedias bárbaras* sean de las obras de Valle que más han ocasionado largos debates entre los críticos.

Destacaríamos, entre otros, tres puntos principales de debate: el género y la representabilidad, la unidad o no de la trilogía y su clasificación entre las etapas de Valle.

Para empezar se encuentra la cuestión del género literario, discutiéndose si era teatro o novela dialogada. Como lo explica Ricardo Doménech en su introducción de *Cara de Plata*:

La presunta falta de teatralidad, grave anatema del que fue víctima todo el teatro valleinclaniano, cayó con especial virulencia sobre las *Comedias Bárbaras*. Tan es así que, con excepción de un estreno aislado de *Águila de Blasón* en Barcelona, en 1907, no subieron a un escenario hasta mediada la década de 1960. A la vez, catalogadas como novelas dialogadas, fueron estimadas en tanto que tales. (10)

De hecho, incluso siendo considerado teatro, se continuó el debate sobre si era teatro para leer o si era representable. Muchos argumentaron basándose en palabras del propio Valle, quien dijo una vez que le importaba poco que se representasen o no sus obras. Sin embargo, dada su personalidad, quizá no haya que tomar siempre todo lo que dijo Valle al pie de la letra y haya que comprender la ironía o el despecho o desdén en sus palabras.

Si, tras su muerte y durante todo el siglo XX, las numerosas puestas en escena de sus obras han cerrado el debate sobre la representabilidad,⁸ sucede lo mismo en cuanto a la intención de don Ramón de que se representasen, gracias a los trabajos de Margarita Santos Zas y César Oliva. En el artículo “*Romance de lobos*, un proyecto dramático inédito de Valle-Inclán”, presentan el estudio de la *editio princeps* de *Romance de lobos*, un manuscrito entregado por los herederos del propio Valle, que detalla los cambios hechos por nuestro autor con el fin de facilitar la representación. Así, se cierra

⁸ Para una información completa sobre las representaciones de obras de Valle, véase el imprescindible trabajo de José María Paz Gago (*La revolución espectacular: el teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*).

definitivamente el debate acerca de si Valle realmente escribía con la intención de que fuesen representadas sus obras, al menos en el caso de *Romance de lobos*.

Otro debate ha sido el de la unidad (o no) de la obra. Por una parte, Alfredo Matilla considera las *Comedias* “una sola obra dramática” en la que *Cara de Plata* es el primer acto, *Águila* el segundo y *Romance* el tercero y último. Por otra parte, José Alberich en “Cara de Plata, fuera de serie”, afirma que

Cara de Plata desvirtúa la inspiración primitiva de la serie, que no forma un todo homogéneo con *Águila* y *Romance*, y que debe ser juzgada, pues, como obra independiente, aunque él mismo admite que la mayor parte de los críticos han seguido considerándola homogénea con aquellas y parte inseparable de la trilogía. (178)

Nosotros pensamos que quizá las dos primeras *Comedias* redactadas efectivamente llegaron a formar una obra ‘completa’ mientras no existió *Cara de Plata*. Sin embargo, desde 1922, es imposible no considerar este inicio a la hora de interpretarlas, y eso porque así lo quiso Valle. Entre los debates en torno a las *Comedias*, si los de la teatralidad y representabilidad ya no son tan vigentes, se mantiene el de la clasificación, y lugar entre las etapas, en el que este trabajo se inscribe.

Para nuestra lectura vamos a dejar de lado este asunto, porque no podemos saber cuáles fueron las intenciones de Valle entonces, es decir, si ya tenía en mente o no la tercera; lo que sí sabemos es que en 1922 decidió contarnos un momento previo a la ya conocida historia de los Montenegro.

2. La perspectiva de género

Acerca de la *Comedias bárbaras* hemos visto que por mucho tiempo se ha debatido sobre la cuestión del género literario. Sin embargo, como señala Pilar Cabañas, “la [otra] categoría de género apenas ha sido aplicada al estudio de la obra de Valle-Inclán” (2000: 414). En este sentido abundan también John P. Gabriele en su “Breve trazado de la historia crítica valleinclanesca” y Carol Maier y Roberta L. Salper en la introducción de su libro *Ramón del Valle-Inclán: Questions of Gender* (13-14), quienes también explican la relevancia de hacer una lectura basada en las teorías de género no solo en Valle sino en todos los autores de la España modernista (32-33).

En el libro de Maier y Salper sobre las “cuestiones de género”, Michael Predmore, en su artículo “The Central Role of Sabelita in *Águila de Blasón*”, como su título lo dice, afirma que el papel de Sabelita es central en la primera comedia bárbara, y hablando de DJMM afirma: “to concentrate exclusively on him, therefore, is to miss the significance of the drama in the lives of other people” (181). Predmore en este artículo solo considera el personaje de Sabelita en *Águila* sin profundizar en lo que posibilita el análisis al considerar el personaje en el conjunto de la obra, ni tampoco analiza los demás personajes femeninos con extensión.

Por lo tanto, pensamos que sigue haciendo falta analizar más esta red de relaciones para comprender el origen real del odio de los hijos, seguir la línea de Predmore, y analizar la perspectiva de los personajes femeninos principales en la trilogía completa, pues la interpretación tradicional ha adoptado un punto de vista androcéntrico que sitúa a DJMM como sujeto en torno al cual gira todo el mundo de las *Comedias bárbaras*, confiriendo

un rol demasiado marginal a los personajes femeninos. Podría verse de esta manera cómo los personajes de Sabelita y de Doña María representan una verdadera oposición para DJMM, el patriarca, y cómo en la relación con Liberata se representa a las demás mujeres con quien DJMM afrentó su mujer y tuvo hijos bastardos, cuya consecuencia directa veremos será también el conflicto con los hijos. Al subrayar que DJMM es el patriarca, proponemos que éste, además de ser un vinculero de la pequeña nobleza feudal gallega, es también, de un modo más general, representante del patriarcado como sistema social⁹.

En este sentido, la oposición al ‘patriarcado’ como orden social o ‘feminismo’ se ha consolidado en lo que Alda Facio y Lorena Fries consideran como el ‘movimiento más importante del siglo XX’ (4) y que, citando a Carmen Castells, nos describen como

lo relativo a todas aquellas personas y grupos, reflexiones y actuaciones orientadas a acabar con la subordinación, desigualdad y opresión de las mujeres y lograr, por tanto, su emancipación y la construcción de una sociedad en la que ya no tengan cabidas las discriminaciones por razón de sexo y género.(5)

Por lo tanto, consideramos que al darle una atención especial al estudio de los personajes femeninos y de las relaciones de género en la obra, inscribimos este trabajo en la línea de la crítica literaria feminista¹⁰, a la vez que aportamos una interpretación nueva, que añade una dimensión diferente a la lectura de las *Comedias bárbaras*, reavivando su posible

⁹ Por “patriarcado” comprendemos el término como lo describe Gerda Lerner: “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general”. Marta Fontenla lo define así en el *Diccionario de estudios de género y feminismos* de Susana B. Gamba: “En su sentido literal significa gobierno de los padres. Históricamente el término ha sido utilizado para designar un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia, dueño del patrimonio, del que formaban parte los hijos, la esposa, los esclavos y los bienes”.

¹⁰ Como lo explica Pilar Cabañas, “el concepto de género es uno de los pilares epistemológicos de la teoría y la crítica literaria feministas” (2000: 414).

actualidad. Sobre este punto, y en particular sobre la teoría de la recepción y el rol de la mujer lectora, volveremos explícitamente al final del capítulo segundo.

Este trabajo se estructura en cinco capítulos. En el primero, en busca de los motivos del conflicto entre Don Juan Manuel Montenegro y sus hijos, comenzaremos por hacer un resumen de las tres obras haciendo un enfoque sobre la perspectiva de los hijos en las relaciones paterno-filiales. Veremos cómo la crítica ha interpretado dicho conflicto, para terminar subrayando la explicación mítico-fantástica dada en *Romance de lobos* por el personaje de Fuso Negro, que alude a la intervención del diablo encarnado en mujer en la caída en pecado de DJMM, explicación legendaria que propondremos hace referencia al mito de Lilith, y que sugiere que los hijos son una degeneración del padre porque son demonios.

En el segundo capítulo, vamos a detenernos para presentar el mito de Lilith, su origen, simbolismo y el contexto de su importante presencia en el arte decimonónico. Después observaremos la presencia textual del mito en las *Comedias*, así como su presencia en el resto de la obra valleinclaniana. Terminaremos discuriendo sobre la doble significación del mito, diferenciando la ‘lectura tradicional’ hecha por el patriarcado de una lectura feminista, sopesando rápidamente el asunto del género en la lectura y apuntando la posible función del mito en la obra.

En el tercer capítulo volveremos a nuestro conflicto padre-hijo haciéndolo desde la perspectiva que nos dan las relaciones de género sobre DJMM. Consideraremos los distintos trabajos críticos que hacen un análisis de los personajes femeninos tanto en las

Comedias como en toda la obra de Valle. Propondremos nuestro análisis de la red de relaciones de género tomando como eje las tres mujeres que tienen una relación carnal con DJMM (como esposa y como concubinas): Doña María, Sabelita y Liberata, llegando a la conclusión de que el papel que juegan las mujeres es decisivo en la caída de legitimidad de la autoridad y del poder de DJMM.

En el cuarto capítulo, con esta nueva perspectiva sobre la obra, nos detendremos sobre el personaje de DJMM, comenzando por hacer un balance crítico del personaje, para después subrayar todos los elementos que desde nuestra lectura provocan distanciamiento con el personaje de DJMM, apreciando la suma de discursos que hay en la obra y otros detalles que le quitan credibilidad al arrepentimiento del personaje, y dándole una atención especial a las acotaciones.

En el quinto y último capítulo consideraremos las afirmaciones de Valle sobre su propia obra y estética. Volveremos al tema de la clasificación de la obra, esta vez analizando el título, teniendo en cuenta las significaciones del uso de ‘comedia’ y de ‘bárbara’. Al señalar que DJMM se quiere una versión de Don Juan, presentado como representante del poder, nos vamos a preguntar si desde nuestra lectura feminista no podríamos interpretar esa versión como un esperpento.

En conclusión, en busca del motivo del conflicto padre/hijos, nos detendremos en analizar el rol de las mujeres en la trilogía de las *Comedias bárbaras* y llegaremos a reconsiderar la clasificación genérica de la obra, pero también a comprobar toda su actualidad desde una perspectiva feminista.

Capítulo 1

En busca de los motivos del conflicto padre/hijos

Para poder investigar los motivos del conflicto padre-hijos en la *Comedias bárbaras*, presentaremos en primer lugar un resumen de las tres obras rastreando, en una lectura detenida, todos los elementos que nos puedan ayudar a responder a estos interrogantes: ¿cómo DJMM pudo llegar a perder la estima de sus hijos y a provocar tanta hostilidad en ellos? ¿cómo los seis hijos pudieron llegar a querer matar a su padre? Veremos la interpretación que la crítica ha hecho del conflicto con el fin de advertir cómo parece tomar en serio la explicación mítico-fantástica, a la que nos referiremos con detalle, que insinúa que los hijos son resultado de la intervención del diablo.

Comenzamos por subrayar que en todo conflicto cada parte involucrada tiene su perspectiva propia y sus motivos, por lo que trataremos de tener en cuenta tanto el punto de vista de DJMM como el de sus hijos. Por consiguiente, destacaremos la presencia en escena de DJMM y de sus seis hijos: Don Pedrito, Don Miguel (Cara de Plata), Don Farruquiño, Don Rosendo, Don Gonzalito y Don Mauro; nos fijaremos en los pocos encuentros que tienen lugar entre ellos, en sus acciones, en lo que hacen y dicen, y en lo que se dice sobre ellos tanto en los diálogos como en las acotaciones.

1.1. Resumen de las obras con enfoque sobre las relaciones padre/hijos

Para empezar, es interesante abordar el relato tal como ha decidido el autor presentarlo, es decir, comenzando por los hechos de *Águila de Blasón* (1907), siguiendo con los de *Romance de Lobos* (1908) y terminando con los de *Cara de Plata* (1922), para no perder de vista la perspectiva que da el orden con que el lector se va enterando de los sucesos de la historia. Además, dado el hecho muy peculiar de un inicio de los acontecimientos

contado después del final, trataremos de distinguir si *Cara de Plata* viene a cambiar el sentido del resto de la obra. La acción de la trilogía se sitúa en la Galicia rural del siglo XIX.

1.1.1. *Águila de Blasón*

Don Juan Manuel de Montenegro (DJMM) vive con Sabelita, su joven barragana (y ahijada). A su casona hidalga llega una pandilla de siete ladrones a robarle y en el asalto DJMM se defiende y hiere a uno que piensa reconocer como su primogénito, don Pedrito. Entre sus criados corre el chisme de que efectivamente los ladrones eran sus hijos. El Molinero, Pedro Rey, visita a DJMM, interesado en conseguir algún favor de su amo, dado que DJMM tiene la vista puesta sobre su esposa Liberata. Mientras tanto, Don Pedrito visita a Liberata, amenaza quitarle el molino a la pareja y viola a Liberata, mostrando cómo puede imponer su voluntad. Cara de Plata es incapaz de enfrentarse a su padre porque, aunque no todos los hijos fueron implicados en el robo, DJMM los tiene a todos por igual de responsables. Por eso Cara de Plata solo se despide de su madre antes de ir a la guerra carlista. Doña María, que vive ya separada de DJMM, al enterarse del suceso, visita a su marido para interceder en favor de sus hijos pidiéndole el permiso de repartir sus bienes entre ellos antes de entrar al convento, aunque ante la ira del marido, no se atreverá a proseguir con sus pedidos. Pedro Rey vuelve con Liberata a quejarse con DJMM y termina dejando a su mujer bajo su protección a cambio de un año de renta del molino. En su estancia, Doña María se encuentra con Sabelita arrepentida y decide perdonarle, aunque, aún así, Sabelita huye de casa. Enseguida DJMM reclama a Liberata, para reemplazar a Sabelita en su cama. Tras la aparición del niño Jesús en un sueño, Doña María decide ir en busca de Sabelita, con la ayuda de Don Galán. Él la encuentra,

trata de convencerla para que vuelva y ella se niega. Después la van a encontrar en un río, en un intento de suicidio. En la escena final, Doña María vuelve a casa, interrumpe a DJMM cenando, él esconde a Liberata bajo la mesa haciéndola pasar por un perro y Doña María le explica que viene con Sabelita casi muerta, y lo echa de casa mientras ellas se quedan allí. La obra se cierra con la imagen de DJMM que se marcha con Liberata y su criado, Don Galán, diciéndole: “Tú eres una estrella porque eres un alma de Dios... Pero esa mujer es una zorra y yo soy un lobo salido, un lobo salido, un lobo salido...” (180-182).

Considerando el conflicto padre-hijos, lo primero que vamos a saber sobre ellos es dicho por Doña Rosita, una de las dos beatas que acompañan a Sabelita: “Por cierto que son la deshonra de su sangre esos bigardos. Sólo han heredado de su padre el despotismo, pero qué lejos están de su nobleza. Don Juan Manuel lleva un rey adentro”. En eso, Sabelita defiende a Cara de Plata diciendo que “no es como los otros”. En la misma charla, don Pedrito es descrito como un bandolero, y cuentan que los hijos tienen despojada a su madre, “vendiendo el trigo todavía en el campo” (73-74). Por otra parte, DJMM es descrito como despótico y mujeriego, no solo en acotaciones¹¹ sino también en palabras de Sabelita que dice que la “ofende con cuantas mujeres ve”. En la escena séptima de la jornada segunda nos enteramos de que Don Pedrito ha sido el del robo con la banda de Juan Quinto, mientras que todos los demás hermanos se negaron a robar en la casa del padre, y Cara de Plata hasta entró en un pleito con ellos por querer prevenirlo. A pesar de eso, DJMM se muestra implacable con ellos, dice que desea ahorcarlos, y tal como se lo

¹¹ Me refiero a la famosa descripción de DJMM en las acotaciones de la escena segunda de la Jornada Primera: “DJMM es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos, que se conservan como retratos antiguos en las villas silenciosas...”.

recrimina La Roja, sabiendo que es uno, los tiene a todos por igual de responsables. Cara de Plata no puede ya enfrentarse a su padre sin decirle la verdad pero están todos amenazados por la madre con el aviso de que quien delate al hermano será desheredado. Por eso Cara de Plata se despide solo de su madre antes de ir con las tropas carlistas, y no vuelve a aparecer en toda la obra, ni en *Romance de lobos*.

Lo que se destaca es que en *Águila*, en ningún momento se van a encontrar juntos padre e hijos¹². Se suceden en escena sin nunca cruzarse y su relación se va revelando a través de otros personajes. Así, a Don Mauro, Don Gonzalito y Don Rosendo se les ve en una sola escena de las 34 que forman la obra. Don Pedrito aparece en la escena donde viola a Liberata y a Don Farruquiño solo se le ve un poco más con Cara de Plata por las famosas escenas del robo del esqueleto en el cementerio. En contraste, varios personajes (las beatas, la familia de los molineros y algunos criados) van a hablar mal de ellos, y describirlos como la desgracia de su sangre, insinuando que DJMM es más digno de respeto y que ellos son la versión degenerada de su padre. Sin embargo, lo que queda sin explicar es por qué llegaron a perderle el respeto así a su padre y a estar tan poco a su altura. A menos que esa ‘altura’ sea solo una perspectiva sin ser la realidad, por lo que más adelante trataremos de analizar quiénes son los que hablan mal de ellos, y en contraparte también cómo se habla realmente de Don Juan Manuel Montenegro.

Cuando Doña María quiere hablarle de sus hijos a DJMM, en la escena segunda de la Jornada Tercera, el Capellán dice “¡Acabóse nuestra raza!” y DJMM le responde “¡Así se

¹² Considerando que en las primeras escenas con los ladrones, todavía no se sabe que Don Pedrito es uno de ellos.

hubiese acabado!... Pero es lo peor que degenera. ¡Yo engendré seis hijos que son seis ladrones!” (188) Y sigue:

EL CABALLERO: El día en que los arrojé de esta casa, los arrojé para siempre de mi corazón. Cuando vivían bajo mi techo yo cerraba los ojos, y aparentaba no advertir cómo se llevaban el trigo y el maíz de mis tierras. ¡Alguna vez no tuve para mantener a mis criados! Harto de tolerar aquel saqueo, les ofrecí alimentos fuera de mi casa, y la puerta que les cerré, han querido forzarla como ladrones. Si has venido enviada por ellos, vuelve adonde los dejastes y diles que los maldigo. (AB: 190)

Esta es la mera explicación que tenemos por parte del padre acerca del conflicto: los considera holgazanes y abusadores, aunque vemos que Doña María no está de acuerdo, y dice que no ha llevado monstruos en sus entrañas (189).

Si pensamos que Doña María visita a su marido por haberse enterado de que fue herido en un asalto, y dice “defender” a sus hijos y quiere repartirles sus bienes antes de entrar al convento, da a pensar que ella encuentra una relación entre el robo y el modo de sustentarse de los hijos. No habría que olvidar igualmente lo significativo y revelador que resulta considerar que aquel de los hijos que fue a robar a casa de su padre -Don Pedro, el primogénito- en tiempos de Mayorazgo habría sido el heredero. Así, desde el inicio del relato en 1907, se augura un conflicto generacional que tiene algo que ver con la sucesión de bienes en el contexto que siguió a la abolición de los Mayorazgos.

Sin embargo, si observamos bien, la obra abre poniendo el foco sobre Sabelita que se desmaya en la iglesia. Considerando el número de sus apariciones en escena (aparece en catorce escenas mientras que DJMM solo en doce) y el alto grado en que motiva las acciones del drama, bien pudiera considerarse protagonista de *Águila*. Así existe la

posibilidad de hacer una lectura en la que el eje central sería la pobre condición de barragana de Sabelita, aunque trataremos en detalle este asunto en el tercer capítulo.

1.1.2. *Romance de Lobos*

DJMM, volviendo de la feria ebrio sobre su caballo, se topa con la Santa Compañía. Llega a su casa donde ya vive solo, con unos pocos criados. Le vienen a anunciar que Doña María está moribunda en Flavia Longa y con esa noticia comienza a llenarse de remordimiento. Por querer ver a su esposa antes de que muera, reta a unos marineros a enfrentar a la tormenta para intentar llegar a tiempo. Dejan a DJMM en una playa y por la tormenta mueren todos los marineros. Muere también Doña María, y a pocas horas de su muerte, sus hijos ya se pelean por una plata desaparecida. DJMM, camino a Flavia Longa, se junta con un grupo de mendigos y toma la decisión de vivir como ellos, despojado, y esa vez será él quien tomará la decisión de dejar su herencia en vida a sus hijos. Acabando la misa del entierro, Don Pedrito y Don Farruquiño saquean la capilla de la tumba de su madre. Don Pedrito sale de casa, dejando a Don Farruquiño encerrado en la capilla, y en camino se encuentra con su padre. Ambos reniegan uno del otro. DJMM llega con los mendigos a la casa de su esposa en Flavia Longa y comprueba que ya no hay pan, ni harina, ni trigo que moler. DJMM le insiste al Capellán para abrir la tumba de su esposa, después se confiesa con el Capellán y con Don Farruquiño delante de todos por haber sido “el verdugo de su esposa”, encerrándose en la alcoba para esperar la muerte. Don Rosendo, Don Mauro y Don Gonzalito en su huída se enfrentan con siete hombres, unos hijos bastardos de DJMM, y los vencen. La Roja le pide a Sabelita que vaya a ver a DJMM que se deja morir de hambre. Mientras, allá en la casa, como no lo

dejan morir en paz, DJMM se enoja, les grita a todos amenazándolos, y se va. En su camino se encuentra con Sabelita, la rechaza y la maldice. Se va hacia el mar y se esconde en una cueva. Ahí se encuentra con Fuso Negro que le explica cómo, con sus pecados de vino y mujeres, cayó en la trampa del demonio mayor, quien aprovechó para hacerle demonios como hijos. DJMM vuelve a casa seguido de una hueste de mendigos, para encontrar a sus criados afuera, corridos por los hijos. Se enfrenta con ellos y muere tras un puñetazo de Don Mauro.

En cuanto al eje padre/hijos, de entrada los hijos saquean a sus padres, son ingratos, hasta con la madre, aunque hacia ella muestran cierta consideración. Por ejemplo, Don Pedro en un momento dice: “¡Pobre madre!... Entre todos la hemos enterrado” o, en otra escena, Don Gonzalito dice: “¡Pobre madre! Ella acudía a todos, y teníamos un amparo...Pero ahora, ¿qué será de nosotros!...Hemos amargado sus últimos momentos con nuestras disputas. ¡Somos como fieras!”. A eso Don Mauro le responde “Lo hicimos de obligados. Si no lo hacemos, los otros bandidos nos dejan sin una hilacha” (100). Es decir, que se justifican con el argumento de que si no fueran ellos, serían otros los que se aprovecharían. En la cuestión de la herencia o ‘repartición’ de los bienes de su madre, son movidos por esa lógica de apañarse lo más posible, desprovistos de solidaridad o de fraternidad.

Por su parte, así se lo explica DJMM: “¡Tengo hijos en todas esas aldeas a quienes no he podido dar mi nombre! [...] ¡Yo mismo no puedo contarlos! [...] Y los otros bandidos, temerosos de verse sin herencia por mi amor a los bastardos, han tratado de robarme, de matarme [...]” (38).

Claramente DJMM no muestra remordimiento ni responsabilidad por la degradación de la relación con sus hijos, ni rastro de empatía por su modo de ver las cosas, ni tampoco la capacidad de perdonarles nada. Los hijos salen en 7 de las 18 escenas, y a parte de las escenas donde aparecen solos Don Pedrito y Don Farruquiño, en la mayoría de las escenas (4) aparecen en grupo de más de 3, como para hacer resaltar cómo son indiferenciados por parte del padre también. De las 18 escenas, la obra gira esa vez realmente en torno a DJMM quien aparece en 12 de ellas y, como lo hemos mencionado anteriormente, Cara de Plata ya no aparece porque salió del ciclo de las *Comedias* para convertirse en protagonista de las novelas de la serie de *La guerra carlista*.

Considerando hasta ahí el argumento de las dos primeras *Comedias*, son pocos los indicios que tenemos acerca de cómo llegaron a odiarse de esa manera padre e hijos. Se nos relata de forma descriptiva la decadencia de una familia que acaba en un parricidio, pero una parte de su historia no es contada; no conocemos la perspectiva de unos y otros sobre cómo era su relación cuando vivían todos juntos, ni tampoco por qué o cómo llegó Sabelita a ser barragana del Mayorazgo. Sabemos que los hijos temen verse frente a frente con su padre por miedo, pero que no le tienen respeto, excepción hecha de Cara de Plata. Antes de la escena final, DJMM solo se encuentra en dos momentos con uno de sus hijos: primero cuando se cruza con Don Pedrito en la escena segunda de la jornada segunda, él le dice “yo no soy su hijo”, mostrando que DJMM ha perdido completamente la consideración de su primogénito, y que este reniega de él (79); después cuando se encuentra con Don Farruquiño en la capilla, cuando éste lo ayuda a abrir la tumba de Doña María. En la escena final, DJMM también reniega de sus vástagos y les dice: “Llego para hacer una gran justicia, porque vosotros no sois mis hijos! ¡Sois hijos de Satanás!”, a

lo cual Don Farruquiño le responde: “Entonces somos bien hijos de Don Juan Manuel Montenegro”(130). Es decir, que finalmente se acusan de lo mismo.

Hasta ahí parece evidenciarse el conflicto de herencia, ilustrando el panorama que dejaba la abolición del sistema feudal de sucesión nobiliaria que era el Mayorazgo, en una situación donde hay seis herederos varones¹³. Recordemos que la abolición del sistema de Mayorazgo¹⁴ se hizo por el decreto real de 1820 mientras que los sucesos en la trilogía tendrían una fecha aproximada de 1876. Sin embargo, notemos también que en el arrepentir de DJMM, ante la muerte, lo que él reconoce como pecado no parece tener que ver con los hijos, sino con su esposa, por sus relaciones con las mujeres.

1.1.3. Cara de Plata

Comienza con un ambiente de descontento popular, con la presencia en escena de una tropa de chalanés a quienes DJMM, por un pleito de fuero ganado, impide el paso por sus tierras de Lantañón. En la escena siguiente, Cara de Plata le pide ayuda a Sabelita para sanar la herida de un perro, cuando de pronto llega DJMM e interrumpe el cortejo de su hijo con Sabelita para encargarle el cuidado del paso. Al irse Cara de Plata, DJMM se muestra celoso y le impide a Sabelita hacerle caso a uno de sus hijos. Cara de Plata hace respetar la ley de su padre, y le impide el paso hasta al Abad. El Abad furioso se ingenia quitarle Sabelita (su sobrina) a DJMM para chantajearlo, pero él no cede al chantaje. Así Sabelita vuelve a la casa de sus tíos¹⁵, el Abad y su hermana. Más adelante, cuando los hijos juegan a las cartas en una taberna con el Abad, él le gana a Cara de Plata treinta

¹³ Y veremos más adelante que aparentemente hasta 100 ‘ahijados’.

¹⁴ Institución del derecho civil que, por las leyes desvinculadoras del siglo XIX, quedó circunscrita en España a los títulos nobiliarios, y que tiene por objeto perpetuar en la familia la propiedad de ciertos bienes o derechos con arreglo a las condiciones que se dicten al establecerla o, a falta de ellas, a las prescritas por la ley. <http://dle.rae.es/?w=mayorazgo&o=h>

¹⁵ DJMM es su padrino.

portuguesas -de las que viene presumiendo-, pero Don Pedro se enoja, acusa el Abad de hacer trampa, estalla un pleito entre todos, y al fin Cara de Plata se queda con el dinero. Cara de Plata va a casa del Abad para devolverle las treinta portuguesas, con el interés de ganarse a cambio, su bendición con Sabelita. El Abad se niega. Enseguida sale hacia al presbiterio para ver a Sabelita, intenta convencerla, pero ella se muestra molesta y lo rechaza. Yéndose Cara de Plata, llega Fuso Negro, la ataca y la empieza a violar. DJMM llega a caballo, la salva y se la lleva raptada en su montura. Cara de Plata se va a emborrachar y acaba juntándose con Pichona la Bisbisera, una prostituta enamorada de él. Sabelita, de vuelta a casa de DJMM, vive un dilema; quiere irse pero teme que la vuelva a atacar Fuso Negro; quiere irse pero se enfrenta con el capricho de DJMM por tenerla. Temerosa y sumisa, se queda. El Abad por su parte le pide a su capellán que finja estarse muriendo para intentar exigir el permiso del paso. Estando Cara de Plata con Pichona en la cama, llega Fuso Negro y, por él se entera de que DJMM es quien raptó a Sabelita. Furioso, coge un hacha para ir a matarlo. En un enfrentamiento final, se encuentra con su padre, y en eso llega también el Abad con la procesión. DJMM termina diciendo que teme ser el diablo, imponiendo su voluntad tanto sobre el Abad como sobre su hijo.

En cuanto a las relaciones padre/hijos, en realidad los primeros de la familia Montenegro que el autor nos presenta son a Cara de Plata y a Sabelita, desde la jornada primera en la escena segunda, dejando la impresión de que forman la pareja principal; él la anda pretendiendo en un diálogo que tiene un toque de comedia de enredo y ella se muestra juguetona, aunque le diga que no lo quiere “a su modo”. Sabelita es descrita como “risueña”, que se dirige a él con el apodo cariñoso de ‘Carita de Plata’ y le termina

diciendo “si me quieres, quíereme honesta” (55). Pero no tardamos en comprender que Sabelita es también capricho de DJMM, y toda la obra tratará de la lucha que se hará entre DJMM, Cara de Plata y el Abad (el tío de Sabelita) por tenerla. Aunque en el caso del Abad, Sabelita sirve más como carnada para chantajear a DJMM. Extrañamente, por ese deseo, DJMM se lleva en contra al único de sus hijos que aún tiene su estima y confianza. Se revela que la lucha de poder que se hará por el objeto de deseo ‘Sabelita’ es el eje central de esta obra, y cómo el patriarcado asienta su poder de hombre sobre su posesión de la mujer a modo de territorio, o de propiedad.

Además, no se puede dejar de considerar que al llegar después en escena, y teniendo en cuenta la edad avanzada de DJMM y el aspecto muy juvenil de Sabelita, lo más probable es que el receptor simpatice por ver a Cara de Plata terminar con ella, y por su interrupción DJMM puede resultar hasta antipático al espectador.

Acerca de la edad de DJMM, por su parte, Jacinto Soriano, en *Comedias bárbaras: diccionario de personajes*, dice:

En las *Comedias*, la edad del héroe es factor dramático fundamental. En oposición al “héroe clásico” dotado de la juventud y de la belleza que facilitan la posición identificadora del espectador, en la dramaturgia “bárbara” vejez y juventud participan de la ambivalencia radical que funda el héroe y su mundo. (14)

¿Qué significación tiene el que DJMM sea un héroe bárbaro? Es más, ¿será cierto que es DJMM el protagonista o héroe en *Cara de Plata*? En *Águila* hemos visto que Sabelita tiene más aparición y quizá pudiera ser considerada como protagonista. Esta vez no solo la obra lleva el nombre de otro personaje, sino que también Cara de Plata aparece el doble de veces que DJMM en escena; 10 contra 5 escenas del total de 18. Aquí

planteamos que si la búsqueda del amor con Sabelita para Cara de Plata es el eje central, esto convierte a DJMM en un antagonista. En la trilogía completa, de las 68 escenas, DJMM es quien tiene más aparición en escena con 29, contra 19 para Sabelita y 15 para Cara de Plata. Sin embargo, incluso siendo DJMM el protagonista de la trilogía, esto no le impide ser antagonista en ésta obra por separado, y esto nos debería quizás alumbrar sobre cómo interpretar el conjunto.

En cuanto a los demás hermanos, son descritos de entrada por el padre como “perversos [...] caídos en picardías de chalanés” (58) y realmente el único de los seis que tiene presencia en escena con el padre es Cara de Plata, evidenciando que la relación con los demás es más distante. Además, esta vuelta al pasado en la familia Montenegro comienza mostrando toda la “crueldad” de DJMM desde la primera escena, dándole voz al descontento de los chalanés. Los otros hijos aparecen en las dos primeras escenas de la jornada segunda, Don Pedro es descrito en acotaciones como “soberbio” (111), pero no vuelven a aparecer en toda la obra. Parece obvio que Cara de Plata es caso aparte de los demás, cuando en el pleito de barajas con el Abad él pierde a propósito (interesado en ganarse los favores del Abad, porque quiere a Sabelita) mientras que los demás hijos¹⁶ acusan al Abad de hacer trampa e intentan apañarse el dinero. Cara de Plata quiere quedar bien con el Abad por su ahijada Sabelita, porque ella ha vuelto a su casa. Pero no lo conseguirá porque su padre la va a raptar y se la va a quedar de barragana, como ya lo sabemos desde *Águila de Blasón*.

¹⁶ En esta escena en realidad los que se muestran como tramposos son Don Pedro y Don Mauro mientras que textualmente nada indica que los demás hagan algo preciso.

Es decir que después de verlo arrepentirse en *Romance de Lobos*, ahora en *Cara de Plata* vemos que DJMM fue cruel tanto con el pueblo, como con su hijo, con su esposa, y hasta con su ahijada, y hasta se cierra la obra sobre él, diciendo que tiene “miedo de ser el diablo”. En la relación con los hijos, por el momento queda claro que entre todos al menos Cara de Plata tiene motivos legítimos para guardarle un rencor muy fuerte a su padre y por eso en *Águila* dice que no la culpa (a Sabelita) porque conoce el diablo.

Sin embargo, en el relato como un conjunto, hijos y padre apenas van a coincidir en escena, y a parte de su desfachatez en mostrar puro interés económico a pocas horas de la muerte de su madre, y a parte de don Pedrito -quien roba y viola-, y don Mauro -que se muestra pérfido y sabemos es quien da el puñetazo mortal a DJJM-, los demás hermanos no hacen mucho. Es cierto que don Farruquiño es mujeriego, lo que choca con su condición de religioso, y que lo vemos profanar una tumba, pero ni don Rosendo ni don Gonzalito muestran grandes señales de maldad. Lo que nos hace decir que son ‘malos’ es más bien el discurso que ciertos personajes tienen sobre ellos, comenzando por las dos beatas de la primera escena de *Águila*, luego la familia de los pastores y sobre todo por los representantes de la iglesia como el Abad y el Capellán y, como lo veremos, la constante alusión a que fueron engendrados como resultado de pecados, por la intervención del diablo.

Considerando la historia completa, poco sabemos sobre la perspectiva de los hijos, si no es que, como ya hemos dicho, temen a su padre, pero no lo respetan, y acerca de su propia ingratitud se defienden diciendo que si no se lo apañan ellos, lo harán otros. Seguimos buscando qué pueden ser los motivos de los hijos para que tome sentido el que termine su historia en parricidio, o por qué habrían salido todos tan viles, y sobre todo

qué significado tiene todo ello. Lo que importa destacar es que iniciando *Cara de Plata*, el padre ya tiene muy mala opinión de sus hijos, aunque ellos apenas aparecen todos en dos escenas, y lo único que nos consta es que juegan a cartas y que son peleoneros cuando se trata de dinero.

Sin embargo, nada sabemos de su niñez, de su relación padre-hijo anterior o cómo era antes que DJMM los arroje de su casa. Según las palabras de DJMM, el problema era que le robaban. De este modo podemos concluir, como el padre, que son holgazanes y consentidos, o quizá podríamos preguntarnos qué otra opción les quedaba a los seis hijos de DJMM para sustentarse. A nuestro modo de ver, ya en *Águila de blasón* Cara de Plata, en la despedida de su madre, presenta una perspectiva iluminadora:

Xavier Bradomín me ha convencido de que los hombres como yo sólo tenemos ese camino en la vida. El día que no podamos alzar partidas por un rey, tendremos que alzarlas por nosotros y robar en los montes. Ese será el final de mis hermanos. (AB: 248)

1.2. Los motivos del conflicto padre/hijos: el estado de la cuestión

Entre la muy voluminosa cantidad de trabajos críticos sobre la obra de Valle¹⁷, para la interpretación del conflicto padre/hijos hemos intentado tener en cuenta los estudios que más han desarrollado este tema preciso.

Para empezar, María del Carmen Porrúa, en su libro *La Galicia decimonónica en las Comedias Bárbaras de Valle-Inclán*, hace una lectura sociocrítica y concluye sobre el punto de vista del autor que:

¹⁷ Hasta la fecha, son cinco los libros que se consagran íntegramente al estudio de las *Comedias bárbaras*: los de Matilla Rivas (1972), Joaquina Canoa (1977), María del Carmen Porrúa (1983), Lourdes Ramos-Kuethé (1985) y Gregorio Torres Nebrera (2002) y a eso se agregan obviamente numerosos artículos y capítulos de libros, que recogemos en la bibliografía final.

Valle-Inclán ve la decadencia en el encanallamiento de esa aristocracia rural y lo ve como un fenómeno que va a acabar de alguna forma violenta sin posibilidades de justicia. Valle Inclán defiende las estructuras del pasado. No ve, en ese momento, los posibles cambios del futuro. Solo ve la decadencia y el emerger de una burguesía cuyos valores le resultan despreciables. (36-37)

En esta interpretación, no queda claro si los hijos representan a la aristocracia rural ‘encanallada’ o la ‘despreciable’ burguesía emergente, pero lo que sí es claro para esta autora es que Valle-Inclán defiende las estructuras del pasado.

Por su parte, Clara Luisa Barbeito, en su libro *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, propone una lectura estructuralista:

Los personajes que integran la estructura de las *Comedias Bárbaras* son cada uno expresiones representativas de un personaje colectivo. Por eso consideramos a Sabelita como el pueblo: gallego, español o europeo; a doña María como el símbolo plural del bien, de la fe, de la caridad que integraban el ideal religioso y a la vez de la iglesia cristiana medieval en la cual se apoyaba el feudalismo. A los hijos de don Juan Manuel como personajes representativos de la clase media nacidos de la evolución histórica que culmina en el poder de la burguesía capitalista, la cual elimina al feudalismo. El carácter plural del símbolo de la burguesía se debe a que los hermanos representan distintos aspectos de la sociedad- alusión también al sistema republicano- en la Edad Moderna entre los que se distinguen con rasgos especiales don Farruquiño, Cara de Plata y don Mauro. (172)

En la lectura de Barbeito, los personajes representan una simbólica de dimensión colectiva dentro de este conflicto familiar, que a su vez ilustra la lucha de clases que ocurrió entre el paso de una hidalguía feudal a una burguesía liberal capitalista. Esta vez los hijos son la clase media “que culmina en el poder de la burguesía capitalista”, y se insinúa que ya no forman parte del mismo grupo social que el padre.

Parecida es la lectura que se induce desde las ediciones de las obras hechas por Antón Risco, cuando en la introducción de su edición de *Cara de Plata* explica:

Mas en la generación que le sigue, todo lo positivo que exalta al tipo se deteriora casi por entero, convirtiéndose al fin en plebeya codicia, en concupiscencia grosera, en criminalidad vulgar, aunque en esta comedia concretamente, a excepción del propio Cara de Plata, los hijos desempeñan papeles muy episódicos. (21)

Efectivamente, en la obra encontramos diferentes momentos en los que se hace mención de “cómo se acaban las noblezas”, y hemos visto al propio DJMM decir de su propia ‘raza’ que degenera, aunque esto no tendría por qué significar que sea ese el discurso apoyado por el autor.

En cuanto a Margarita Santos Zas, la actual directora de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela, en su libro *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán*, abunda en el sentido de la nostalgia de Valle por el pasado afirmando que

la aristocracia en la sociedad tradicional es el elemento básico del orden social, por ello Valle desde su tradicionalismo y su aristocrática valoración de los elementos sociales, la presenta como símbolo y síntesis de los valores y virtudes (superioridad, dignidad, sentido del honor, nobleza, generosidad...) antagónicos a los contravalores que imputa a la burguesía. (1993: 161)

También desarrolla la cuestión de cómo vienen los hijos a ser una degeneración del linaje:

Este personaje es presentado como el último eslabón de una larga cadena en proceso de desintegración, tal como la revela su descendencia, los hijos del Mayorazgo: individuos movidos por pasiones violentas (odio, lujuria, envidia, ambición...), desprovistos ya de las virtudes que secularmente se le ha atribuido a su grupo social – excepción hecha de MM- y en conflicto creciente con su progenitor, hasta convertirse en ladrones del patrimonio familiar y desembocar, finalmente, en el parricidio. (160)

Aquí, claramente se destaca que DJMM es considerado como el último ‘valioso’ de su linaje, mientras que los hijos – excepción hecha de MM- ya ni forman parte, y de tanta degradación quedan excluidos, como si la sangre se fuera diluyendo.

Insistiendo sobre la importancia de la simbología animal en la interpretación de las *Comedias*, Lourdes Bueno Pérez hace un análisis de “la conexión que existe entre determinados animales simbólicos (concretamente: el caballo, el águila y la dicotomía lobo-perro) con los personajes de Montenegro y sus hijos” (46). Según ella:

Valle-Inclán no se detiene en el simple retrato de la decadencia que sufre el sistema feudal; su objetivo se centra en el desdoblamiento de una de las figuras representativas de tal sistema: el señor feudal. Dicha figura posee unos valores morales positivos que el autor estima e idealiza, por lo cual intenta separarlos de forma nítida de aquellos rasgos negativos que también se identifican con la imagen del Caballero. (...) Así, Don Juan Manuel Montenegro y su hijo Cara de Plata encarnarán los rasgos positivos más sobresalientes de esta figura medieval (nobleza, valor, hidalguía) mientras que, en el lado opuesto, los cinco hijos restantes de Montenegro se verán identificados con la parte negativa (“crueldad, violencia y tiranía”, en palabras de Ruiz-Ramón). (45-46).

Efectivamente es relevante el análisis sobre la simbología animal, con todos los matices que aporta a la interpretación de los personajes, evidenciando cómo los retratos pintados por el autor tienen tanto de claro como de oscuro, aunque trataremos de mostrar que quizá hace falta sopesar más el discurso sobre DJMM, porque pensamos que justo no encarna solo rasgos positivos. Hasta ponemos en duda el que Valle buscara que el lector simpatizara tanto con él. Tal como venimos preguntándonos, ¿quién es el verdadero protagonista? Todo parece apuntar a que en esa obra no hay personaje malo o bueno por completo, solo hay antagonismos entre personajes.

Entre los más recientes trabajos que especialmente se dedican a las *Comedias*, Gregorio Torres Nebrera (2002) sostiene la interpretación que se ha venido haciendo con más frecuencia:

Esta perspectiva que está en la génesis de la escritura de las *Comedias Bárbaras*, lamentando la desaparición de una clase nobiliaria, se ha puesto en relación con la ideología carlista, con la que el Valle de los primeros años de siglo se sentía nostálgica y estéticamente identificado. Es claro que don Ramón aplicó a este

ciclo algunos aspectos fundamentales del pensamiento tradicionalista, como la de suponer que la nobleza –que representa el Mayorazgo- es la piedra angular de una sociedad fuertemente estamental y paternalista. Por lo que el periplo global de los Montenegro, su desaparición como estirpe, se hace coincidir con la derrota de la causa carlista por la ideología y las fuerzas liberales. (45-46)

Observamos que, de nuevo, de la interpretación de la obra se llega a una deducción sobre la postura política del autor. Así Torres Nebrera plantea que Valle ‘aplicó’ su pensamiento tradicionalista e hizo coincidir la saga de los Montenegro con la derrota de la causa carlista y de la hidalguía feudal. Sin embargo, trataremos más adelante de demostrar cómo también apunta quizá hacia la derrota de esa razón paternalista, o patriarcal¹⁸. Ahora, si queda claro que DJMM representa una elite feudal y paternalista que es derrotada por las fuerzas liberales, lo que aún queda por elucidarse es ¿qué ha llevado a esa elite a ser derrotada? O ¿cuáles han sido sus flaquezas?

Esencialmente, tomando como un hecho el que los hijos sean la generación decadente, la crítica muchas veces ha visto en ello la nostalgia de Valle por el pasado, asociando esa obra con la etapa de su apoyo a la causa carlista, sin tratar de cuestionar más allá de ello. Sin embargo, al identificar a los hijos con la burguesía, y considerando el conocido desprecio de Valle por ella, quizá se comete el error de querer interpretar a los hijos solamente en función del padre, como si ellos no pudieran representar individuos movidos por su propio destino. Se cae en la trampa de pensar que son individuos ‘degradados’ moralmente, como si no pudiera ser de alguna forma algo ‘justo’, lógico o consecuente el que le pierdan el respeto y la consideración a su ‘linaje’. Esa postura igualmente presupone que DJMM realmente valga más que sus hijos y, por lo tanto, que sea merecedor de nuestra empatía. ¿Qué cambiaría si decidiéramos poner énfasis en la

¹⁸ Estamos de acuerdo con Vicente Molina Fox cuando afirma que de entre los muchos conflictos dramáticos planteados en las *Comedias* destaca “la desaparición de un orden aristocrático y una razón patriarcal a los que el autor, pesimista y mordaz, no ve ni sucesión posible ni remedio” (9).

lectura que considera que todo este conflicto tiene su base en el trío amoroso que forman DJMM, Sabelita y Cara de Plata, como nos lo revela la obra de 1922? Por lo pronto, recordemos que estamos también ante un personaje que no lleva el nombre de Don Juan por casualidad sino que, como lo veremos en el capítulo cuatro, se quiere una versión de la leyenda, y por lo tanto, sus relaciones con las mujeres tendrán que recobrar una relevancia particular.

1.3. Explicación mítica en la obra: Lilith

De hecho, otra razón posible por la que casi siempre se consideran a los hijos como una generación decadente de la estirpe familiar (aparte del desprecio conocido de Valle por la burguesía) es que a lo largo de la obra se insinúa que son demonios, resultado de los pecados carnales de DJMM. La explicitación sobre la intervención del demonio se encuentra en una de las últimas escenas de *Romance de Lobos*, cuando el personaje de Fuso Negro le explica a DJMM, desde la cueva en que se esconden los dos, el mecanismo por el cual el diablo se aprovechó de su gusto por las mujeres para engendrarle demonios como hijos:

FUSO NEGRO- Los cinco mancebos son hijos del Demonio Mayor. A cada uno los hizo un sábado, filo de medianoche [...] va por los tejados quebrando las tejas, y métese por las chimeneas abajo para montar a las mujeres y empreñarlas con una trampa que sabe... Sin esa trampa, que el loco también sabe, no puede tener hijos[...] El gran ladrón se hace moza para que le demos nuestra sangre encendida de lujuria, y luego, dejándonos dormidos, vuela por los aires... Con la misma apariencia del marido se presenta a la mujer y se acuesta con ella. [...] Al Señor Mayorazgo gustábanle las mozas, y por aquel gusto el Diablo hacíale cabrón y se acostaba con Doña María. (121-122)

Reconocida y ya bien documentada es la tendencia de Valle a recurrir al mundo de las supersticiones y leyendas gallegas. Al respecto del fragmento citado, Emma Susana

Speratti-Piñero en su libro *El ocultismo en Valle-Inclán* lo asocia a los ícubos y súcubos que son las formas femeninas y masculinas con las que se aparece el diablo (63), y que, como lo trataremos de demostrar en el siguiente capítulo, aluden al mito de Lilith. Es decir que los hijos son demonios, una decadencia del padre, y son el resultado de la debilidad de DJMM ante el vino y las mujeres¹⁹.

Resulta interesante considerar el que esa explicación se dé en una cueva, porque podría representar una alusión a la cueva de Platón, poniendo de relieve el que esa explicación es la excusa de ‘apariencia’ que el hombre se da a sí mismo mientras no decide ver la realidad y reconocer su responsabilidad. Así, mientras DJMM se explica a sí mismo que por sus pecados tuvo demonios como hijos, en realidad veremos que simplemente terminó teniendo hijos a su altura, tan pecadores como él.

Además del elemento ‘cueva’, esa explicación mítico-fantástica viene presentada por un personaje también casi fantástico, Fuso Negro, que según Jacinto Soriano, “responde a la imagen teatral que la tradición ha fijado de la imagen grotesca de la locura” o se emparenta también con la figura del bufón.

Valle-Inclán hace de Fuso Negro una figura de locura satánica. El personaje es una de las encarnaciones dramáticas del Diablo, y esto, en el sentido de una caracterización “bárbara”. La locura de Fuso Negro no es otra que la manifestación de un poder y un saber satánicos. (123)

Así Fuso Negro viene a personificar el diablo, y desde nuestro punto de vista se aparenta al Rumpelstilzchen de los hermanos Grimm, publicado en 1812, al menos en su

¹⁹ Si aplicáramos los conceptos de Anne Ubersfeld (1996: 43-48), en un esquema actancial en el que DJMM es el protagonista (sujeto), Lilith vendría a ser como un actante (destinador) que influye sobre el personaje, haciéndolo caer en una trampa por la tentación.

aparición, con su vestimenta desgarrada y su bailar, “trenzando las piernas”. Ahora bien, ¿cómo se debe valorar una explicación dada por un personaje tachado de “locura satánica”? ¿Será que hay que tomar como explicación concreta el que los hijos son demonios? ¿Será que realmente podemos pensar que Valle quiso presentar que unos hijos pueden llegar a odiar a su padre a punto de matarlo solo porque son malos, todos manzanas podridas? ¿Será que Valle quiso simplemente describirnos así el estado decadente de la nueva generación de su tiempo, y así expresarnos su nostalgia por el pasado? ¿Qué habrá pretendido representar con ese conflicto generacional, entonces?

En respuesta a la revisión crítica, si efectivamente es distinguible el conflicto de clase entre la aristocracia y la burguesía ascendente, quizá no se deba caer en la trampa de pensar que Valle ofrecía una sola perspectiva sobre el asunto. Es seguir una lógica falsa pensar que, como los valores de la burguesía le resultaban despreciables, no podía presentar una mirada crítica hacia la hidalguía feudal o la aristocracia. Al contrario, pensamos que Valle presenta el conflicto a través de múltiples perspectivas, y no todo es negro o blanco, sino que apunta hacia algo más en este conflicto. Es decir, que la ‘tragedia’ que presenta en el desenlace quizá lo es para todos los personajes y no solo es la tragedia de DJMM, como una tragedia social, aparentándose a la realidad española pasada por el callejón del gato.

Acerca de la ‘lucha de clases’, si queda explícito el que DJMM es un hidalgo feudal, hemos visto que no hay consenso en cuanto a los hijos legítimos, a saber si ellos representan la hidalguía encanallada, la burguesía ascendente, o la clase media que culmina en la burguesía capitalista (Carmen Porrúa/Barbeito). Pensamos que si se evoca la burguesía ascendente, quizá ésta sea más bien representada por los hijos bastardos, los

que se han ganado el ‘amor’ de DJMM, así como la monarquía española poco a poco fue ‘aceptando’ las ideas propuestas por la burguesía liberal, haciendo que DJMM efectivamente represente el máximo patriarca, el Rey, a la vez que contiene rasgos de diablo.

En la historia de DJMM se dice concretamente que vino tomando una forma femenina. De hecho, como el diablo femenino no es nombrado en la obra, planteamos que no importa tanto si representa a Lilith o a otra forma femenina (Pandora, Hécate, Salomé etc.), porque lo importante es que, como lo veremos en el capítulo siguiente, hacen referencia a una misma idea, las muchas versiones que se asocian a ella, es decir, el mal causado por las mujeres, el demonio en ellas, asociada también luego a la *femme fatale*, porque estamos en la presencia de un mito arquetípico.

Capítulo 2

El mito de Lilith

En este capítulo dejaremos de lado deliberadamente el conflicto paterno-filial para ver qué nos sugiere esa alusión al demonio femenino Lilith. Veremos el origen del mito y su simbolismo, el contexto de su abundante presencia entre los artistas de fin de siglo, así como otras alusiones a ella en el resto de la obra valleincliniana. Observaremos la presencia textual del mito en la trilogía para terminar discuriendo sobre su posible doble interpretación, diferenciando una tradicional de otra feminista. Terminaremos cuestionándonos sobre la lectura feminista y la mujer como lectora, y sobre la función del mito en la obra.

2.1. Orígenes del mito

Lilith es una figura²⁰ que viene de la mitología y del folclore judío, mencionada en el *Génesis*, y tendría como origen toda una serie de cuentos de demonios femeninos mesopotámicos. La primera mención textual a ella se hizo en un midrás, es decir, una interpretación rabínica del *Génesis*, como primera esposa de Adán. De este modo es uno de los mitos fundadores de la cultura indoeuropea, de las naciones judeocristianas, como un arquetipo de ‘mujer’.

Acerca de la creación del ser humano, en la Biblia aparecen dos versiones: una primera donde dice “Dios los creó varón y hembra”, y más adelante la conocida creación de Eva a partir de una costilla de Adán. Así lo cuenta Primo Levi:

²⁰ Sobre la figura de Lilith me he valido principalmente de las monografías de Manuel-Antonio Marcos Casquero y de Erica Bornay.

La primera historia es que el Señor no sólo los hizo iguales, sino que con la arcilla hizo además una forma única; mejor dicho, un Golem, una forma sin forma. Era una figura con dos espaldas; es decir, el hombre y la mujer ya juntos. Luego los separó de un tajo. Pero ellos ansiaban volver a juntarse, y en seguida Adán quiso que Lilít se acostase en el suelo. Lilít no estaba de acuerdo. ¿Por qué yo debajo? ¿Es que no somos iguales, dos mitades de una misma pasta? Adán intentó forzarla; pero eran iguales también en cuanto a la fuerza, y no lo consiguió y entonces pidió ayuda a Dios. Él era también varón, y seguro que le daría la razón. Así ocurrió, en efecto, pero Lilít se rebeló: o derechos iguales o nada. Y como los dos varones insistían, ella blasfemó contra el Señor, se convirtió en diablesa, salió volando como una flecha y fue a establecerse en el fondo del mar. (31)

También explica que, como esta historia se ha ido contando oralmente a lo largo de generaciones, existen muchas versiones. Por ejemplo, se ha dicho de Lilith que por gustarle mucho el semen del hombre, anda recogiendo todo semen desperdiciado (en sueños, por masturbación o por cualquier relación fuera de la unión sagrada del matrimonio).

Por eso está siempre preñada y no hace más que parir. Al ser una diablesa, pare diablos, [...] espiritejos malignos, sin cuerpo, [que] son también hijos del hombre, de cada hombre: hijos ilegítimos; lo que no les impide, a la muerte de su padre, asistir al funeral junto a los hijos legítimos. (32)

También se dijo de Lilith que era un demonio que atacaba a los recién nacidos y seducía a los hombres tomando la forma de súcubos. Así en la demonología, los súcubos e íncubos se han asociado a la figura de Lilith de la cual descenderían, y ambas formas serían lo mismo, aunque cambiarían de aspecto según su víctima.

En cuanto a su asociación con los súcubos, Manuel-Antonio Marcos Casquero en su libro *Lilith: evolución histórica de un arquetipo femenino*, explica que:

Cuando se rastrea por los textos bíblicos, el nombre de Lilith solo se constata en una ocasión, y ello en un controvertido pasaje de Isaías (34,14-15), datable por los siglos X-IX a.C. [...] La siguiente vez [...] será en una obra datable casi veinte siglos después, [...] un midrás cuya composición se fija entre el VIII y el X p.C. siendo quizá la última fecha la más probable. (11)

La segunda ocasión es la que presentamos por Levi. Y lo interesante es que explica que entre las dos sale en cuatro otras citas en que “se alude a nuestro personaje como a un demonio femenino de la noche, considerándola una sucuba’, (12) es decir, antes de ser relacionada con Adán.

Como símbolo, nos dice la *Encyclopédie des symboles* que Lilith es :

celle qui dit non, elle précède Adam au jardin d’Éden et y apparaît comme le serpent de l’arbre des tentations qui fascine et éveille le désir de la connaissance qui rendrait égal à Dieu. Lilith est la rebelle, elle est cette première femme qui précède celle qui assumera le rôle d’épouse conçue à partir d’Adam et donc son inférieure, plus apte ainsi à se conformer à la loi conjugale tandis que Lilith qui refuse cette loi, qui ne veut pas ‘être parée pour les noces’, qui revendique la plénitude du désir, Lilith mérite châtement. (363)

Ahí aparece cómo en su simbología fue asociada también a la serpiente y cómo se ha ido destacando la idea de que su conducta ‘rebelde’ merece castigo.

2.2. Contexto histórico-artístico

Erica Bornay, en su libro *Las hijas de Lilith*, se refiere a las circunstancias que favorecieron la progresiva aparición de una abundante imaginería literaria y visual del tema de la *femme fatale* en el arte decimonónico, diciendo de Lilith en ese contexto que

esta figura nos permite enlazar con los orígenes de la sexofobia y la misoginia, elementos que, a través de los siglos, actúan a modo de hilo conductor que, enlazando con las nuevas circunstancias sociales y políticas de la segunda mitad del siglo XIX, explica la inseguridad y el temor que aparecen en la sociedad masculina ante la Mujer Nueva, en rebelión contra el viejo orden y su tradicional distribución de papeles. (21)

En relación con el tema de nuestro trabajo, consideramos que el viejo orden es ese patriarcado, que siguió vigente tanto para la burguesía como para la hidalguía. Si

sabemos que Valle se quiso un poco historiador de su tiempo, hoy podríamos decir que su obra ofrecía también una reflexión sociológica.

Acerca del panorama más amplio de la “Tipología femenina *fin-de-siècle* en las *Sonatas* de Valle-Inclán”, Daniella Gambini habla de los personajes de las *Sonatas*, pero pensamos que su comentario se aplica igualmente para los de las *Comedias*:

El universo de mitos y figuras del fin de siglo, bien en la literatura, bien en las artes figurativas, contempla dos destacadas imágenes ‘arquetipo’: una, es la *mujer fatal*, belleza diabólica, imperiosa y cínica; el otro tipo, antagónico pero igualmente frecuente, es el de la mujer frágil que, puesto en boga por la pintura prerrafaelita. (599-600)

El final de la cita se refiere a la *donna angelicata*, que también Santos Zas describe como “la mujer frágil, virginal, candorosa, envuelta en un halo místico” (2008: 92). Sin embargo, el artículo de Santos Zas trata más bien de la otra, la *femme fatale*, y dice que “estas mujeres participan de los rasgos de belleza y capacidad de seducción, mujeres que ejercen una diabólica fascinación sobre los hombres y que bajo su ‘infernál’ dominio acaban por perderse.” (95)

Es interesante esta dicotomía entre la *femme fatale* y la *donna angelicata* porque avanzaremos que mientras Sabelita es culpada de ser la ‘lujuria’ y el ‘remordimiento’ de DJMM (RL: 115), haciendo referencia al lado *femme fatale*, es descrita como *donna angelicata*, con su hábito nazareno y su tez blanca. (“hábito nazareno”-“¡Blancura de aquellas manos!” (CP: 48-169)

Sobre la equivalencia de las diferentes versiones del mito de una mujer transgresora y el contexto del ascenso de su presencia en el arte del XIX, Eetessam Párraga en “Lilith en el arte decimonónico” explica que

desde que Pandora abrió la caja, Lilith se negó a yacer bajo Adán y Eva desafió a Dios probando el fruto del Árbol de la Ciencia, la imagen de la mujer pecadora y culpable de abocar al desastre a toda la humanidad ha sido un tema recurrente en el arte. (...) En este momento, entre la represión de la moral victoriana y el decadentismo *fin de siècle*, cuando la imagen de la mujer como instigadora del pecado renace con fuerza y ocupa la mayor parte de la imaginería de los hombres del arte. (230)

E. Párraga también desarrolla su comentario sobre el arquetipo y su presencia en la pintura:

Esta simbiosis entre las diferentes características del mito de la mujer como pervertidora de la humanidad se dará también más tarde en obras como *Eva Pandora*, de Gustave Adolphe Mossa (1907), donde la figura femenina aparece sosteniendo a un tiempo la manzana del pecado y la mítica caja abierta, mientras la serpiente bíblica se enrosca en torno a su hombro derecho. (232)

Para eso Valle era claramente un autor de su tiempo, y no es sorprendente que haya sido también crítico de pintura²¹. Así mismo lo destaca Santos Zas:

En Valle-Inclán no son disociables estos prototipos literarios, que hallamos en sus primeras obras, de su interés por la pintura, interés que rebasa la mera contemplación, para formar parte integrante de su *modo de ver la realidad* y de proyectarse sobre su propia obra [...] (2008, 92)

No olvidemos mencionar igualmente la influencia del contexto literario más amplio, pensando en las obras de importantes autores del siglo XIX: en *Faust* (1808) de Goethe, en *La fin de Satan* (1886) de Victor Hugo, *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire o *Les cent contes drôlatiques* (1832-37) de Honoré de Balzac, que son solo algunas de las obras en las que se hace una referencia textual y directa a Lilith.

²¹ También Carlos Reyero considera “la mujer como uno de los grandes temas literarios y plásticos del fin de siglo, especialmente importante en Romero de Torres, un pintor clave para comprender la estética de Valle-Inclán.”(4)

2.3. Lilith en Valle

Con la trilogía de las *Comedias bárbaras* no es la primera vez que Valle se inspira del mito de Lilith o de sus equivalentes. En su artículo “Perversión y maldad en algunas protagonistas valleinclinianas”, Gloria Baamonde observa que:

Es una constante del escritor gallego el interés por la figura de la mujer transgresora de las convenciones sociales- adúlteras, amantes, prostitutas-, a las que, en ocasiones, se añaden otros atributos que la aproximan al prototipo de *femme fatale*, tal como la representó el arte decimonónico de fin de siglo: mujer provocadora del mal, dotada de un gran atractivo físico y sexual con el que tienta al hombre a vivir una relación erótica cargada de connotaciones diabólicas y pecaminosas. (33)

Y aunque menciona las *Sonatas*, nos recuerda que “esta figura con su influencia maléfica constituye un prototipo habitual del imaginario colectivo del pueblo gallego y resulta perfectamente acorde con la Galicia mágica.” (42)

Para atestiguar el conocimiento específico que Valle tenía del mito de Lilith, Baamonde Traveso plantea que en la serie de las *Sonatas*, el personaje de

la Niña Chole es una más de las descendientes de Lilit, esa especie de Eva perversa, génesis del prototipo de mujer fatal. Y así lo sugiere el narrador al comienzo de la novela al compararla con una antigua amante, igualmente perversa, llamada Lili, que el Marqués había conocido en un viaje a Tierra Santa. (36)

Hablando también de la Niña Chole, Santos Zas subraya algo de mucho interés:

Pero la historia textual del relato “La Niña Chole” es más larga y compleja, de hecho hay que relacionarla con dos cuentos, antetextos igualmente a la *Sonata* de 1903, protagonizados en ambos casos por una mujer de nombre bien significativo: Lili. Me refiero a “La Feria de Sancti Spiritus”, publicado en *Apuntes* (1897), a “Lili (Fragmentos de Tierra Caliente)”, aparecido en *La Nación* (1899), y a su posterior versión, “Tierra Caliente (Lili)”, en *La Correspondencia de España* (1901). (2008: 93)

Así resulta, a nuestro parecer, incontestable el interés de Valle por el mito de Lilith, y de hecho, pensando solo en el título de su primera obra publicada, *Femeninas*, es notable desde el inicio de su carrera literaria la importancia dada a las mujeres como protagonistas. Además al analizar el personaje de DJMM más en detalle en el cuarto capítulo, veremos que aparece por primera vez justo en la obra “Rosarito”, que se encuentra en la edición de *Femeninas*.

2.4. Presencia textual del mito de Lilith en la obra

En las *Comedias bárbaras* pueden señalarse numerosas citas y alusiones con las que se podría ir componiendo un telón de fondo en el que quedaría dibujada con bastante claridad la figura de Lilith y su mundo. Concretamente se plantea la idea de una fuerza que opera sobre el Caballero para hacerlo caer en la trampa de la tentación desde las dos primeras comedias publicadas. Notemos el ambiente con el que abre *Águila*, desde la primera escena, con el sermón del Fray Jerónimo Argensola, cuando “lanza anatemas desde el púlpito”:

¡El pecado vive con vosotros, y no pensáis que la muerte puede sorprendernos!
Todas las noches vuestra carne se enciende con el fuego de la impureza, y el cortejo que recibís en vuestro lecho, [...] es la sierpe del pecado que toma formas tentadoras... (63)

Como lo hemos visto, Lilith se ha llegado a aparentar a la serpiente que tentó a Eva y en este pasaje podemos reconocer también la misma idea de los súcubos e incubos, que toman formas tentadoras. Después de que Sabelita se desmaya, dice el fraile: “Sobre vuestras cabezas, [...] vuela el cuervo de alas negras, donde se encarna el espíritu de

Satanás”, dando a pensar que sobre la cabeza de Sabelita manda el ‘cuervo’ (águila), refiriéndose a don Juan Manuel de Montenegro. Aunque en este caso Fray Jerónimo parece insinuar que el diablo está más en la persona de DJMM que de Sabelita, sabemos que en la moral victoriana, o judeocristiana, la mujer siempre es considerada como responsable de conservar la moral y la dignidad. La oposición entre el hombre y la mujer en la ‘supuesta’ virtud innata es elocuente en palabras de DJMM cuando en *Romance* se arrepiente y dice “La afición a las mujeres y al vino, y al juego, eso nace con el hombre...” (99).

Otra referencia a ella viene en la penúltima escena de la última jornada de *Águila*, cuando La Vieja, Liberata la magnífica, madre de Liberata la blanca, exclama:

¡Maldito había (de) estar el vientre de las mujeres como el vientre de las mulas!
Los hijos sólo sirven para nos condenar, porque cada hijo es un pecador que damos al mundo. El fuego de la mocedad nos lleva a cometer esa culpa de darle ejércitos al gran Satanás. (329)

Ahí vemos el discurso de una mujer que plantea su propia culpabilidad en causar el mal, aunque sigue siendo la misma idea de la mujer/madre-demonio-Lilith que (por el fuego de la juventud) hace caer al hombre en pecado, del cual resultan hijos que son del gran Satanás.

En *Romance de lobos*, desde la primera escena, entre las voces de la Santa Compañía, una le dice “¡A todos nos dio la leche de sus tetas peludas la Madre Diablesa!”. Y si la referencia a ‘tetas peludas’ puede representar una variante gallega del mito, sigue siendo una referencia directa a la idea de una madre-demonio. Más adelante en la escena donde DJMM abre la tumba de su esposa muerta, le dice “¡Rusa, pide por mí y por esos ladrones que bebieron la leche de tus pechos!”, pasando de tetas a pechos. Con esta dos

referencia a la lactancia, se evoca la relación aunque contradictoria del que de una mujer ‘santa’ puedan salir hijos diabólicos. Ahí se vislumbra también cómo en el fondo, ante su esposa, él reconoce ser tan malo como ellos.

Más adelante en la jornada tercera, buscando donde encontrar la muerte, DJMM se pregunta lo mismo cuando dice “¡Engendré monstruos y estoy maldito! ¿Por qué de aquel vientre de mujer santa salieron demonios en vez de ángeles con alas? ¡Estaba maldito el sembrador! ¡Estaba maldita la simiente!” (114)

Diciendo eso, evoca otra vez los mecanismos de súcubos e ícubos, asociados a la demoniaca Lilith, y otra vez, por parte del mismo DJMM, es un reconocimiento de que si los hijos son demonios, es porque son hijos de su padre, a su altura y a su imagen .

En la escena final de *Romance*, le vemos explicarse su final:

¡Ay, yo he sido un gran pecador, y mi vida una noche negra de rayos y de truenos!...¡Por eso a mi vejez me veo tan castigado!...¡Dios, para humillar mi soberbia, quiso que en aquel vientre de mujer santa engendrarse monstruos Satanás!...Siento que mis horas están contadas; pero aún tendré tiempo para hacer una gran justicia. ¡Vuelvo aquí para despojaros, como a ladrones, de los bienes que disfrutáis por mí! ¡Dios me alarga la vida para que pueda arrancarlos de vuestras manos infames y repartirlos entre mis verdaderos hijos! ¡Salid de esta casa, hijos de Satanás!’(130-131)

De esta manera ofrece su versión de la explicación ofrecida por Fuso Negro, y vemos que se enfatiza en el final de la obra sobre él, que acusa a sus hijos de ser demonios, pero su soberbia no le permite salir de la cueva y admitir su responsabilidad.

Lo mismo hace ante Sabelita cuando le dice: “¡El Demonio no te llama Isabel!...¡El Demonio te llama voz de mentira, cuervo de ingratitud, sierpe de hipocresía, brasa de

lujuria! ¡Sólo la santa de quien fuimos verdugos te llama Isabel!” (115). Con eso vemos que DJMM acusa a Sabelita de haber sido su ‘Lilith’.

Sin embargo, en *Cara de Plata* ya no se hacen referencias ni a Lilith ni a las mujeres como causantes del mal. Al contrario, como lo señala Gregorio Torres Nebrera, “...*Cara de Plata* viene a potenciar el satanismo y donjuanismo del caballero Montenegro” (51). Es decir, que ya en 1922 Valle quiere subrayar el aspecto maligno y nefasto (diabólico) de su personaje principal en vez de mostrarlo como un pobre pecador, merecedor de nuestra empatía, como si no hubiese quedado bien comprendido y necesitara subrayarse su lado negativo. Por ende, considerando el relato así fragmentado, *Cara de Plata* presentado después viene a aclararnos quién es DJMM, enfatizando sobre la mirada crítica, sugiriendo una ruptura en la identificación con él.

2.5. Interpretación del mito y función en la obra

En la doctrina judeocristiana, Lilith y Eva, las mujeres originales, vinieron a solucionar la duda que podía persistir a quien se preguntara cómo puede existir el mal siendo Dios todopoderoso: el mal es algo merecido, por culpa de la ‘actitud’ desafiante de la mujer.

Como lo explica Párraga, Lilith es

un personaje cuya imagen ha sido utilizada siempre a tenor de las necesidades de la élite patriarcal: como advertencia del peligro para las desobedientes jóvenes hebreas, como sentimiento de la antimujer, la antimadre, la esencia pecadora para el puritanismo europeo de los siglos XVIII y XIX y, actualmente, como bandera del feminismo que ha tomado de ella la rebeldía y la ruptura con el orden establecido. (247)

En su aplicación, este mito vino a advertir que una mujer igual al hombre y soberana de sí misma no debía tener lugar en el Edén, siendo el Edén una metáfora de la civilización por

venir, es decir, el patriarcado judeocristiano. Así, cualquier mujer ‘rebelde’ al orden patriarcal debía ser asociada a la idea del pecado y del demonio, sin que tengamos que volver sobre el episodio de la inquisición medieval de quema de brujas. Aunque si Lilith ya fuera del Edén se ‘convirtió’ en una diablesa, devorando recién nacidos y aprovechándose del semen de los hombres, otra lectura del mito quizá debiera haber sido que de una injusticia o desigualdad entre los sexos/géneros podían resultar todos los males sobre la tierra, es decir, que desde el inicio se pudiera haber tomado la lección o moral de decirle a los hombres que nunca intenten imponerse a la fuerza sobre las mujeres porque de esto resultarían todos los males sobre la tierra.

De hecho, podemos considerar que desde el *Génesis*, el mito de Lilith representa la primera lucha de poder que ocurrió entre los humanos: la lucha entre los sexos-géneros. Porque esencialmente Lilith se rebeló después de vivir, según ella, una situación injusta, tomando la posición del acto sexual como metáfora. Aunque no hace falta demostrar que la mayoría de la escritura e interpretación de toda la literatura (incluyendo los mitos y las escrituras ‘sagradas’) ha sido hecha e interpretada por hombres hasta el siglo XX, y hasta la fecha las autoras femeninas siguen siendo minoritarias.

En contrapartida, esa otra lectura que venimos presentando resulta ser la que proponen las feministas radicales o anarquistas, y Lilith para ellas representa justo esa rebeldía y lucha contra el patriarcado. En la obra, los personajes femeninos reales también pudieran ser asociados con ese lado rebelde de Lilith porque las dos se van a cansar de sus maltratos y van a abandonar a DJMM.

Veremos que mientras Lilith está presente en la obra en su simbolismo tradicional, como ‘actante’ que influye sobre el Caballero, pudiéramos considerar que está presente también de forma concreta en Doña María y en Sabelita, porque ambas se van a rebelar y se van a ir, como Lilith.

Si el mismo DJMM reconoce que su único pecado es haber sido el verdugo de su esposa siendo débil ante el vino y las mujeres, y considerando la explicación de Fuso Negro que alude al mito de Lilith, que a su vez insinúa una culpabilidad inherente al género femenino, pensamos que un análisis más agudo de las relaciones de género nos puede aclarar otra perspectiva sobre el conflicto.

Partimos de la idea simple de que estamos ante un patriarca que representa la cima de una pirámide social; la figura del poder y de la autoridad en una sociedad jerarquizada. Desde una perspectiva socio-histórica, DJMM ES un mayorazgo de la pequeña aristocracia gallega, pero desde nuestro punto de vista actual, bien puede representar tanto el rey, cualquier jefe de estado o cualquier padre de familia, es decir que su simbolismo puede ser reducido a su más simple expresión, proporcionando a la obra un sentido más universal. Por lo tanto pensamos que con este parricidio, a través de la compleja red de relaciones entre sus personajes, Valle nos teje los mecanismos por los cuales la autoridad de un jefe (de un reino, divino, de estado o de familia), se va desmoronando, en una reflexión que cuestiona entre otras cosas la legitimidad del poder. El patriarca simboliza la autoridad, y cómo se comporta el patriarca pudiera ser una demostración de cómo se comporta la autoridad. Así, consideramos que algunos indicios en la obra están ahí para indicarnos las causas reales del conflicto: los hijos tienen motivos concretos para perderle el respeto a su padre. Y si bien no son demonios y Lilith

no existe realmente, ella, es decir la mujer, sí es la piedra angular para comprender las situaciones que llevaron a tal conflicto. Mientras, cuando se toma como un hecho el que los hijos son una versión decadente del padre y no lo respetan por simple falta de nobleza de carácter, es como considerar que el hecho de que son ‘demonios’ sea una explicación concreta satisfactoria.

Si bien hemos visto que, tomando el conjunto de las tres obras, es DJMM el personaje principal, pensamos que puede resultar difícil que una mujer entre en un proceso de identificación con él. Al contrario, una lectura feminista tratará de identificarse con algún personaje femenino, sobre todo cuando recordamos que la primera comedia que escribió de todas, *Águila*, abre la acción enfocando sobre el personaje de Sabelita que se desmaya en la iglesia, presentando a continuación, en la escena segunda, su perspectiva durante el chisme con las beatas.

1.6. Teoría de la recepción – mujer lectora

Desde los postulados de la teoría de la recepción y de la teoría de la respuesta del lector, varios críticos se han pronunciado acerca del punto de vista que uno puede adoptar identificándose con los personajes femeninos o de cómo el género del lector puede cambiar la recepción lectora. En este sentido, en un ensayo que nos ha servido como orientación de nuestra propuesta²², Patrocinio P. Schweickart, haciendo suyas las palabras de Jonathan Culler, reflexiona de esta manera:

²² “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura”. Especialmente relevante nos ha sido el apartado ‘La lectora y el canon literario’, que Schweickart dedica a las “lecturas feministas de textos escritos por hombres”, para diferenciarlas de las “lecturas feministas de textos escritos por mujeres” o *ginocrítica*, según el conocido término propuesto por E. Showalter.

Resulta interesante que la pregunta obvia acerca del significado que tiene el género ya se ha hecho, aunque –y esto es testimonio del creciente impacto de la crítica feminista, además de la presión ideológica directa del tema del género sobre la teoría de la respuesta del lector- no por una crítica feminista sino por Jonathan Culler, un eminente teórico de la lectura: “Si la experiencia de la literatura depende de una persona lectora, podría preguntarse qué diferencia habría en la experiencia de la literatura, y por lo tanto en el significado de la literatura, si esta persona fuera, por ejemplo, mujer en vez de varón. Si el significado de una obra es la experiencia de un lector, ¿qué diferencia hay si ese lector es una mujer?” (1999: 119)

Ojalá tuviéramos la posibilidad, como Tiresias, de experimentar las dos perspectivas, la vida siendo mujer y siendo hombre, para poder apreciar la diferencia que hay (o no) en las interpretaciones femeninas y masculinas, y qué de esas diferencias es dado por el género del receptor. Como única respuesta, constatamos que en realidad un fuerte esquema patriarcal puede estar tanto en la mente de las mujeres como de los hombres, así como existen hombres feministas. El predominio del sujeto hombre, el hecho de que se encuentre en la cima de cualquier pirámide social, representa el esquema del patriarcado, pero rige tanto a los hombres como a las mujeres. Por lo pronto, en esta investigación, hemos encontrado tanto críticos hombres como mujeres que hacen una lectura representativa del punto de vista tradicional, que enfoca su lente en la tragedia del patriarca, mientras que entre los críticos que avanzan que los personajes femeninos tienen un papel mayor se encuentran también hombres. No pensamos, por lo tanto, que tenga que ver con el género del receptor, sino más bien con los esquemas mentales de referencia que este tiene.

Por otra parte, todavía hablando de la mujer lectora aunque en otro sentido, Carol Maier en “Toward a Definition of Woman as Reader in Ramón del Valle-Inclán’s Aesthetics”, rastrea varias obras en que el autor hace resaltar la presencia de un personaje femenino leyendo: Concha que lee a sus hijas en la *Sonata de otoño*, María Rosario en la *Sonata de*

primavera y Felice Bonifaz en *La corte de los milagros*. Comienza su artículo afirmando que:

Valle-Inclán may have discussed the experience of reading in terms of female – as opposed to male- readers, but numerous situations in his writings where the aesthetic experience is presented metaphorically indicate that, for him, women and sexual desire were an integral element of the reading and writing process. (124)

Pensamos que estos indicios en toda la obra de Valle dejan pensar que era un autor consciente de tener a algunas mujeres como lectoras, como si quizás les dirigiera una parte de la obra más específicamente a ellas.

Es importante subrayar aquí que, como afirma Alberca, con las entregas en folletines de *Águila de blasón* en *El Imparcial* y de *Romance de lobos* en *El Mundo*, Valle alcanza “un público más amplio y no sólo el minoritario que hasta hace poco le admiraba” (229). El público de los folletines era más ‘popular’, con mayor presencia femenina y por costumbre todavía alcanzaba por lecturas orales a esa parte de la población que no sabía leer.

Desde una interpretación feminista, si uno se identifica con uno de los personajes femeninos principales, ¿qué estará diciendo la obra?, ¿que a una mujer/esposa solo muerta se le aprecia y valora?, ¿que por lo demás sirve para atender a los caprichos del hombre? Quizá, aunque veremos que también plantea que el poder del patriarcado como orden social funciona mientras lo validan ellas, y la solidaridad y el perdón se presentan como cualidades específicamente femeninas, y sobre todo como fuentes de un real poder.

Así, pensando específicamente en una lectora, a continuación veremos que en este conflicto entre hombres, si el papel de las mujeres nos aparece a primera vista como uno

muy pasivo y secundario, viendo con más atención, comprenderemos que el rol que juegan las mujeres es principal en la obra y, en cambio, que la alusión al demonio femenino (mito de Lilith) no es más que la legendaria excusa que el hombre se da a sí mismo. Así, Valle nos está relatando el parricidio de un patriarca en una versión de Don Juan, y a la vez, hace referencia al mito de Lilith o a la legendaria ‘no responsabilidad’ del hombre ante sus deseos. ¿Qué nos dice sobre cómo se comporta la autoridad en este sistema social que es el patriarcado? ¿Qué nos dice sobre la legitimidad de ese poder? Pensamos que su obra, mucho más que solo retratar un momento de Galicia, plantea una reflexión sobre un sistema social preciso y su jerarquía, y también de modo más general, sobre la legitimidad del poder. Veremos que esa reflexión resulta en una fuerte crítica al patriarcado, mostrando a través de las relaciones con las mujeres, toda la decadencia y lo grotesco de sus lógicas; con sus personajes femeninos, se evidencia que las mujeres, por más que aparezcan como pequeñas piezas, son el engranaje del sistema social presentado.

Capítulo 3

Los motivos reales del conflicto: las relaciones de género de DJMM

En este capítulo volvemos al conflicto padre-hijos para centrarnos en las relaciones de DJMM con las mujeres, comenzando por considerar lo que han dicho otros críticos sobre el papel de los personajes femeninos en la trilogía. Luego propondremos nuestro análisis de la red de relaciones de género por medio de los tres personajes femeninos que tienen una relación ‘carnal’ con DJMM: Doña María, Sabelita y Liberata, haciendo resaltar el rol que juegan ellas en la derrota del patriarca.

3.1. Estudios sobre los personajes femeninos en la obra de Valle

En general notamos que la crítica tiende a analizar los personajes femeninos en función del personaje principal de DJMM, y casi siempre en un nivel simbólico. En este sentido, encontramos que la perspectiva de Pilar Cabañas en su artículo “Genealogía/género: claves codificadoras/tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán” es representativa de esta tendencia:

De este modo, se puede afirmar que Doña María y Sabelita aparecen respectivamente como “símbolo plural del bien, de la fe, de la caridad que integraban el ideal religioso y a la vez de la iglesia cristiana medieval en la cual se apoyaba el feudalismo” y como representación de un personaje colectivo: el pueblo. Si bien esta lectura simbólica de los personajes consolida eficazmente la dimensión alegórica de la trilogía bárbara, hay que señalar que estas dos figuras femeninas- al contrario de lo que sucede en los casos de Don Juan Manuel y Cara de Plata- no llegan a recibir un tratamiento lo suficientemente elaborado para atribuirles dimensiones arquetípicas. (2000: 424)²³

Hablando de la relación triangular establecida entre Don Juan Manuel, Sabelita y Cara de Plata, dice que el papel de Sabelita es “secundario, de modo que el rol que se le atribuye

²³ Cabañas cita a su vez a Clara Luisa Barbeito, quien propone un análisis parecido.

en la globalidad de la trilogía no le permite finalmente superar los límites de configuración de uno de los tipos femeninos de más amplia tradición literaria: el de la amante.” (424).

Así presentada, Sabelita a nivel simbólico es símbolo del bien y de la fe, pero representa el personaje ‘pueblo’, a la vez que es amante, aunque a pesar de estas múltiples significaciones a nivel simbólico, se le otorga un papel ‘secundario’.

En su diccionario de personajes, Jacinto Soriano abunda en el mismo sentido diciendo que “la participación dramática de la mujer (Sabelita, Doña María, Liberata) está siempre inscrita en una de las tensiones precedentes o se agota en su puro valor simbólico” (13). Estamos de acuerdo con que en las tensiones siempre se inscriben mujeres; de hecho por eso mismo proponemos una lectura que considera a Sabelita como protagonista de *Águila*, y queremos destacar el papel que juegan en el conflicto.

Hay autoras como Roberta L. Salper que consideran a Valle como un autor que pinta a las mujeres con una lógica binaria:

In the *Comedias bárbaras* women are judged by the conventional Catholic manichean and patriarchal norm: they are “good” or “bad”. If they are “good”, they are married or widowed, repressed, long-suffering and passive; they can derive joy from maternity, but never from sex. If they are “bad”, they are sensual, boisterous, licentious, and/or whores. (86)

Por el contrario, pensamos que Valle juega con esa lógica binaria encarnando en su personaje de Sabelita una ‘culpa’ de mujer mala, licenciosa, mientras que en realidad es presentada como una niña, víctima, pasiva, etc.

Por su parte, Alfredo Matilla añade algunos matices de interés:

La reaparición de Sabelita es absolutamente necesaria para que Don Juan Manuel siga su camino ascendente hacia la purificación. Sabelita es Eva; doña María es María. El hombre hundido en el pecado es don Juan, un don Juan rural, impío. El conflicto es interno y es espejo de una problemática histórico-social. El personaje de Valle-Inclán, en esta obra, es un personaje alma. (306)

Lo más relevante es cómo subraya la importancia del aspecto donjuanesco del personaje, aunque nos parece que deberían analizarse también las perspectivas de los personajes femeninos como sujetos, pues forman parte de esta problemática histórico-social. Coincidimos también con él cuando, hablando de “lucha centrípeta de los sexos”, dice que “en la polarización hombre-mujer encontramos el núcleo central de la colisión dramática. La mujer es el pecado. [...] por ser esta obra una nueva incursión al tema de don Juan” (309). Así Matilla hace una lectura en la que Sabelita es Eva y es el pecado. Como hemos visto, el arquetipo “mujer-pecado que causa los males sobre la tierra” se personifica tanto en Lilith, como en Eva, en Pandora etc. Sin embargo, esta dimensión simbólica no debería impedir que las podamos analizar como sujetos y no solo en función del Caballero.

Nuestra investigación nos ha llevado a tomar una posición más parecida a la de Michael Predmore en su artículo, ya citado en la Introducción, “The Central Role of Sabelita in *Águila de Blasón*”, cuando afirma:

I want to challenge the idea of Don Juan Manuel’s centrality to the meaning and development of the drama. There is sustained moral allegory, for example, in which dominant women in the Montenegro household (Sabelita, Doña María, and Micaela la Roja) play key roles. (177)

Hemos visto también que, poniendo de relieve la poca presencia en escena del Caballero, opina que al enfocar solamente en DJMM perdemos de vista el significado del drama en

las vidas de los demás (181). Además, su interpretación de los personajes femeninos y del conflicto se destaca de las otras cuando afirma:

the disobedience and courage of Sabelita, the open defiance and moral authority of Doña María, and the strength and wisdom of Micaela la Roja, place limits on the despotic ways of the old Montenegro, and constitute the beginning of a significant challenge to the patriarchal feudal order. (178)

Pensamos también como Predmore que la desobediencia femenina no solo sugiere la decadencia y el desplome del orden feudal, sino que apunta precisamente a su aspecto patriarcal. Si lo consideramos bien, parecería que los demás lazos feudales paternalistas como el derecho de paso, el foro, la generosidad del señor en vino, pan y amparo, son idealizados, pintados con nostalgia, mientras que la única ‘relación feudal’ que es criticada es efectivamente esa parte patriarcal con respecto a las mujeres.

Vimos que mucha de la crítica tradicional tiende a analizar la obra dándole un papel colectivo o metafórico a Doña María y a Sabelita, diciendo de ésta última que representa el pueblo, el poder o el pecado, y siempre de forma secundaria, en función del personaje principal. Consideramos que si bien no deja de poder representar estas cosas, siendo el de Valle un teatro de complejos entramados simbólicos, es extraño que le cueste a la crítica darle un papel de sujeto mujer, no pasivo ni secundario, sino bastante activo y principal: sufre Sabelita, quiere y teme cosas, toma decisiones y se mueve; Doña María también, aunque no lo presenciemos, pues sabemos que ella se cansó de su marido y decidió hacer vida aparte, y se opondrá a él hasta echarle de su propia casa en *Águila de blasón*.

Para proseguir con el análisis de los personajes femeninos, planteamos que las causas reales del conflicto tienen su base en que DJMM perdió su autoridad ante sus hijos por culpa de su relación con las mujeres y por la rebeldía de las mismas. Proponemos un

análisis más agudo de su relación con las tres mujeres presentadas que son o han sido amantes del Mayorazgo: Doña María, Sabelita y Liberata.

1-Doña María se ha ido de la casa familiar cansada de las afrentas de su marido, lo que puede haber ocasionado la pérdida de respeto y de consideración por parte de los hijos ante el padre, humillados ellos también por la ‘rebeldía’ de su madre o simplemente en solidaridad con ella contra el tirano.

2- Sabelita es la ahijada de DJJM que, casi niña, pasó a ser su barragana, y que a la vez será pretendida por Cara de Plata, su único hijo querido. Su caso veremos que no solo consiste en un abuso de poder sino que hace referencia a un claro caso de abuso/incesto.

3- Liberata viene a representar a tantas mujeres con las cuales DJMM ha ‘pecado’ y tenido hijos. Veremos cómo por su relación con mujeres como ella despilfarró las fortunas familiares en costosos derechos de pernada y beneficios ofrecidos a la cantidad de hijos bastardos, causándoles envidia y rencor a sus hijos, y ocasionando un conflicto entre los legítimos y los bastardos. Finalmente también veremos cómo la relación con Liberata refleja de una forma bien precisa la diferencia que hay entre el padre y los hijos.

3.2. Análisis de las relaciones de género

3.2.1. Doña María: ¿santa o rebelde?

En su contexto, Doña María pudiera ser considerada como una mujer ‘moderna’/progresista, porque como lo destaca Michael Predmore retomando a Lourdes Ramos-Kueth

en esta respuesta no sólo se muestra el resquebrajamiento del matrimonio como base de la estructura social, sino también una nueva actitud en la mujer como componente de la sociedad. Rebelándose, Doña María se niega a seguir en su papel de esposa sufrida... (181)

El matrimonio, a pesar de su raíz ‘matri’, es un mecanismo propio del patriarcado por el cual la mujer llega a formar parte de las propiedades y responsabilidades del hombre, su jefe.²⁴

Ramos-Kuethé también subraya que “el matrimonio, como principio generador del grupo familiar, aparece indisolublemente ligado al concepto del honor en la tradición vital española”, y que “de los temas sociales que se introducen en *Cara de Plata*, el del matrimonio encabeza la lista” (90). Desde nuestra perspectiva, eso es también como decir que el tema del patriarcado como orden social es el tema principal.

Esto viene a ser una consideración importante sobre el tema del rol de las mujeres en el conflicto, porque pensamos que con la importancia del honor que imperaba todavía en la sociedad española, también en la Galicia feudal, no es exagerado deducir que los hijos sufrieron la partida de la casa de su madre, ya sea por honor herido o por solidaridad con la madre.

Es de notar que por su parte Doña María parece haber conservado algo de autoridad sobre sus hijos (a pesar de que la tienen aparentemente despojada desde *Águila*) porque, al

²⁴ Acerca del matrimonio, Gerda Lerner (31) trae a colación este comentario de C. Lévi-Strauss: “La relación global de intercambio que es el matrimonio no se establece entre un hombre y una mujer ... sino entre dos grupos de hombres, y la mujer figura sólo como uno de los objetos de intercambio y no como una de las participantes ... Esta afirmación sigue siendo igualmente válida incluso cuando se tienen en cuenta los sentimientos de la joven, como habitualmente suele pasar. Al aceptar la unión que se le propone, ella precipita o permite que tenga lugar el intercambio, pero no altera su naturaleza”. Lévi-Strauss precisa que con este proceso se «cosifica» a las mujeres, se las deshumaniza y se las trata más como a cosas que como a seres humanos.

amenazar con desheredar al que delate a su hermano, va a causar que Cara de Plata se vaya a la guerra, incapaz de enfrentarse a su padre, por el dilema de pasar por ladrón o ser desheredado. Lo que se puede destacar también es que la madre es quien trata de enseñarles la solidaridad y fraternidad a sus hijos, haciendo resaltar que son cualidades específicamente femeninas.

Doña María, la madre, ante su marido dice no creer que fueron sus hijos los del robo y dice no haber llevado monstruos en sus entrañas. En realidad, sabe que fue Don Pedro, se le hace terrible, pero realmente lo que parece preocuparle más es el modo de sustentarse de sus hijos:

DOÑA MARÍA: Vine aquí, creyendo que él nada sabía, para pedirle que me dejase retirar a un convento, y repartir entre mis hijos lo que hayan de heredar a la hora de mi muerte. Pero ni aun me atreví a decírselo. Me dio miedo mirar en su corazón. ¡Los maldice deseando verlos en la miseria! (AB: 210)

Efectivamente, un poco antes DJMM le dice a La Roja: “no heredarán de mí más que piedras, que si traspasan los umbrales de esta casa, he de matarles y cavarles la sepultura en el zaguán” (124).

Así la perspectiva de Doña María viene a hacer resaltar que DJMM es realmente implacable y despiadado. Aún mostrándose ‘sumisa’, diciendo que no se atrevió a decírselo, al final de la obra lo echará de la casa, como ya hemos señalado. Considerando este análisis del personaje de Doña María, pensamos que se evidencia su papel dentro del conflicto familiar como uno mucho más dinámico de lo normalmente aceptado. Así considerado, podemos suponer que los hijos pueden haber perdido todo respeto a su padre en el momento en que hizo que se fuera su esposa, aunque para comprender mejor el personaje de Doña María hay que analizar mejor la relación con Sabelita, porque veremos que esta esposa tiene también motivos para sentirse culpable y no es ‘una santa’.

Por lo pronto, el papel de Doña María pone de manifiesto cómo el poder de un patriarca que ya no se puede imponer sobre su mujer se ve desmoronado, y esto sugiere en nuestra opinión que el patriarcado depende de la sumisión de las mujeres.

3.2.2. Sabelita: ¿barragana o víctima?

Recordemos que desde *Águila de Blasón* se abre la obra con el enfoque puesto sobre una joven mujer, Doña Isabel Castro de Cela, que se desmaya en una iglesia durante un elocuente sermón sobre los que viven en el pecado, y que en esa obra, hasta rebasa al propio DJMM en cuanto a la cantidad de apariciones en escenas. En un primer tiempo, es presentada como barragana de DJMM, la acusan tanto en la iglesia como cuando camina por las calles, y parece ser una joven que se ‘enamorado’ de su padrino y no tuvo escrúpulos en tomar el lugar de su madrina, la esposa.

Por ejemplo, cuando Liberata llega a ‘vivir’ en la casa, con la esperanza de tomar el lugar de Sabelita, se da cuenta de que DJMM es inconsolable por la ida de Sabelita y dice: “De por fuerza le ha dado algún hechizo para tener así cautivo a su corazón.” (42-43). Así, hasta por parte de ciertos personajes Sabelita es presentada como una joven que habría ‘seducido’ a su padrino, aunque hay que tener en cuenta lo interesada que es Liberata para apreciar su perspectiva.

Esta duda sobre lo ‘enamorado’ que está Sabelita de DJMM se mantiene también en el discurso entre los criados cuando dice La Manchada: “a mí se me figura que no la echa el amo, sino que ella se huye por no ver que otra le roba su sitio”(171). Así algunos la presentan como una mujer enamorada y celosa.

Por otra parte, cuando huye de la casa y se cruza con Cara de Plata, él le dice que “a pesar de tantas cosas, no he olvidado aquel tiempo... Y no te culpo porque conozco el diablo.” (220). Al decir “aquel tiempo”, indica que entre ellos sucedió más de lo que se presencia. Además, hemos subrayado que al agregar el inicio de la historia en 1922, se evidencia que Sabelita le tiene aprecio a Cara de Plata y que parece sentirse obligada a rechazarlo, como si ya estuviera comprometida con alguien más. De hecho, justo después de interrumpir el cortejo de Cara de Plata, DJMM le impide rotundamente a Sabelita hacerle caso a uno de sus hijos. Sin embargo, no se sabe cuándo o qué pasó en “aquel tiempo”.

Ahora bien, para comprender mejor el trío amoroso que constituye Cara de Plata, Sabelita y DJMM, y considerando los lazos dinámicos que Valle-Inclán tejía entre sus obras, tendremos que salirnos de las *Comedias* para seguir a nuestros personajes en el ciclo de *La guerra carlista*, en *Los cruzados de la causa*. En el capítulo III, cuando Sabelita acude a abrirle la puerta a Cara de Plata le pregunta si es cierto que se va a la guerra. Luego es él el que le pregunta a ella:

-¿Por qué me has matado?

La niña sollozó:

-No sé cómo fue... Tu padre llegó una noche y tía lo entró...

Cara de Plata le oprimía la cabeza hasta hacerle daño:

-¡Infame viejo! Si no me fuese de esta tierra, acabaría por matarlo.

-¡Ahora los dos tenemos que quererle!...

Y la niña huyó asustada (...) (16)

Esta escena, dentro del relato de las *Comedias*, cronológicamente sucede entre *Cara de Plata* (cuadro de un momento de vida antes de que Sabelita empiece a ser barragana de DJMM) y *Águila de Blasón* (cuadro que retrata el núcleo del desarrollo del conflicto cuando Sabelita ya es barragana de DJMM y cuando Don Pedrito, junto con la banda de

Juan Quinto, roba en la casa de su padre, hecho que rompe definitivamente las relaciones entre ellos). En *Los cruzados de la causa* asistimos a un momento previo al robo, cuando Cara de Plata y Don Farruquiño todavía son recibidos en casa de su padre a la vez que Sabelita ya es barragana de DJMM.

Este hecho es sumamente importante para comprender el núcleo de todas las relaciones, tanto entre DJMM y Doña María, como entre ella y Sabelita, como también entre Sabelita y Cara de Plata, y obviamente entre él y DJMM. No parece difícil suponer que lo que Valle nos está retratando aquí es un típico caso de violación, es decir un abuso sexual de tipo incesto que es a la vez abuso de poder, en donde la ‘madre’ llega a tomar un papel de ‘ayudante del verdugo’, aunque sea de modo sumiso: una ‘casi niña’ vive con sus tíos como una hija, el señor impone su deseo de poseerla, la esposa falla en proteger a su ahijada/hija, por sumisión, por miedo o porque ganan los celos y el rencor. Después de eso la esposa abandona la casa familiar, deshaciéndose de su deber matrimonial, rebelándose ante las leyes del matrimonio, pero también dejando a su ‘hija’ con el verdugo.

Y esta situación, aunque no explícita, es perceptible desde *Águila de Blasón*, porque cuando en la tercera escena de la cuarta jornada Doña María sueña con el niño Jesús, él le dice, hablando de cómo abandona a Sabelita “Si tal sucede, tú habrás regalado esa alma a Satanás” (253). Luego también insiste en la responsabilidad de Doña María en el hecho de que Cara de Plata se vaya a morir a la guerra, y esto quizá sugiere que si Doña María desde el principio hubiese protegido a Sabelita, ella no hubiera ‘matado’ a Cara de Plata rechazándolo y viviendo con el padre, y por lo tanto, él no se hubiese marchado a la guerra. Y si el sentimiento de culpabilidad que muestra Sabelita (en la cuarta escena de la

jornada tercera cuando le pide perdón a su madrina por la ofensa) puede parecer contradictorio, realmente refleja una contradicción consabida que causa el incesto, es decir, que cuando el abusador es una persona que pretende amor y protección, de ello resulta un sentimiento de culpabilidad en la víctima, como si fuera responsable del abuso de poder de su agresor²⁵.

Sobre este asunto es revelador también el que Sabelita, en *Águila*, le sigue diciendo ‘padriño’, término que apela al parentesco, como quien no asume bien el cambio de relación. En la charla con Doña María, la Roja siempre se refiere a Sabelita diciendo ‘cordera’ (100, 103, 214) y ‘paloma’ (206) para realzar el hecho de que es inocente, una víctima, mientras que de DJMM dice ‘gavilán’ (206), y describe su cortejo como el de un depredador. En contrapartida, en un contexto más amplio, desde la primera escena de la jornada primera, con los comentarios de la gente en la iglesia, vemos esa culpabilidad inherente a la mujer en el pensamiento católico, porque en vez de ver en la pobre Sabelita una joven cuya juventud y libre albedrío se sacrificó para el capricho de un hombre, la toman por responsable diciendo que viene porque “querrá arrepentirse”. (64) En realidad, en *Cara de Plata*, DJMM está bien consciente de que ‘tomar’ a Sabelita de barragana es “levantar el naipe más negro”, y le basta con jactarse de ser el diablo para justificarse, y a la hora de arrepentirse, cuando se encuentra con Sabelita en *Romance de lobos* se muestra impasible con ella y no reconoce su culpa ante ella. Aún siendo su agresor, la va a tener

²⁵ A la mujer siempre se le ha culpabilizado hasta por ‘causar tentación’, lógicas que en los movimientos feministas se describen como ‘victim blaming’, aparentado también con el ‘slut shaming’, conceptos que se inscriben en la llamada ‘cultura de la violación’. Sobre esta cuestión véase *Transforming a Rape Culture*, editado por Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher, Martha Roth, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993.

por culpable: hemos visto que le dice “voz de mentira, cuervo de ingratitud, sierpe de hipocresía, brasa de lujuria!, ¡tú para mí te llamas remordimiento!” (115).

Por otra parte, en *Cara de Plata*, después de ser raptada/salvada por DJMM, en dos ocasiones le pide expresamente que la deje volver a San Clemente (169-171) a lo cual DJMM responde con un “Me perteneces” (172). Ahí el comportamiento de Sabelita no se aparenta al de una joven enamorada.

De hecho, considerando los personajes femeninos que Valle recrea a lo largo de su obra, pensamos que probablemente le desconcertaban las relaciones de abuso de poder incestuoso, quizá porque eran comunes y vistas como casi normales en ciertos ambientes de esa época, pues como ya lo ha apuntado Dru Dougherty, “el incesto era una relación privilegiada en las *Sonatas*” (15). No solo en las *Sonatas*; también en el cuento *Rosarito*, donde se encuentra el antecedente del personaje de DJMM, como lo subrayó Cibreiro: “los atributos de extrema juventud (enfaticados repetidamente en el texto mediante el uso de vocablos como ‘la pequeña’ y ‘la niña’) hacen que las acciones de Miguel de Montenegro [sic] rayen en pedofilia” (41)

Además, se nos hace importante subrayar que esta dimensión del incesto, bien pudiera ser considerada como el núcleo de todo este conflicto familiar. Y el hecho de que Sabelita es una víctima y no está enamorada, como muchos lo han interpretado, pone de relieve lo profundamente impío que es DJMM, el patriarca, terco en no reconocer plenamente su responsabilidad ante su destino. Se va aclarando también que DJMM no lleva su nombre por casualidad y que el lado donjuanesco del personaje, su modo de relacionarse con las mujeres, es precisamente lo que lo lleva a su perdición.

En el personaje de Sabelita, casi parece que Valle trató de personificar a los dos arquetipos femeninos decimonónicos que hemos presentado, es decir, la *femme fatale*, y la *donna angelicata*, justo como para hacer resaltar la contradicción de esta lógica binaria. Mientras Sabelita es en parte quien lleva a DJMM a perder autoridad sobre su esposa y sus hijos, como súcubo o mujer fatal, a la vez, es representada como angelical (hábito nazareno, tez blanca, inocencia) y como una víctima de DJMM. En acotaciones, es descrita como “rubia como una espiga, infantil y risueña” (59) y luego “convulsa y blanca levantada en el arzón, la niña desmaya la frente sobre el hombro del Caballero” (134). No hemos encontrado dato preciso sobre la edad de Sabelita pero pensamos que el término ‘niña’ es lo suficientemente reforzado como para que lo tomemos por lo que es.

Si en palabras de La Roja es presentada como una víctima, en el discurso de Don Galán vemos la perspectiva masculina: “No habéis visto qué piernas tiene, y que brazos más torneados, y qué pechos más blancos. ¡Jujú!...¡Y qué buena para ama de un canónigo!” (AB: 170)

El contraste entre Sabelita y la supuesta Lilith se hace flagrante en la escena del bautizo. Porque la misma Sabelita que será nombrada “lujuria” y “remordimiento” por DJMM, acusándola de tentarlo (como tachándola de Lilith), será escogida como madrina de bautizo por unos aldeanos. Para contrastar la acusación de DJMM, recordemos que mientras Lilith más bien devoraba recién nacidos y en otras leyendas atacaba a las preñadas, Sabelita será escogida para romper un hechizo de mal de ojo.

Finalmente, para no dejar de lado el significado de su nombre, como hemos visto que la obra se inscribe en el clima social de las guerras carlistas, es sorprendente que en la

lectura tradicional no se haya considerado su nombre como una alusión al bando Isabelino. Valle no solía nombrar a sus personajes a la ligera y pensamos que sería interesante analizar el valor simbólico de una alusión a la Reina Isabel porque si Cara de Plata y DJMM se pelean a Sabelita, el poder de la monarquía, esto pudiera venir a matizar la afirmación del supuesto ‘carlismo’ y ‘tradicionalismo’ representado por DJMM.

3.2.3. Liberata y el resto de mujeres: los derechos de pernada y los hijos bastardos

Para el análisis, partiremos de la perspectiva que considera que Liberata, mujer de Pedro Rey el molinero, personifica otras tantas mujeres con quien DJMM ha tenido cantidad de hijos bastardos, y por quienes ha pagado tanto en favores y derechos de pernada.

Acerca del papel de las mujeres en el conflicto con los hijos, Michael Predmore se refiere especialmente a DJMM:

No se lamenta sólo del sufrimiento que ha causado a su martirizada esposa por su insaciable apetito de mujeres, sino que revela también las consecuencias sociales de su comportamiento: [...] Don Juan Manuel ha engendrado muchos hijos ilegítimos en las aldeas vecinas, ha otorgado favores materiales, como pronto veremos, a ellos y a sus familias, y sus hijos legítimos están amargamente resentidos por su derrochamiento de la fortuna familiar y temerosos de que perderán parte de su derecho a la herencia. (1992: 117-118)

Mientras tanto, hemos visto que DJMM solo dice que sus hijos son celosos por su amor a los bastardos, y en ningún momento va a mostrar preocupación por el hecho de que los hijos ya no tengan modo de sustentarse. Solo la madre parece consciente de que a los hijos no les queda otra salida que heredar algo sobre lo cual podrán ‘mandar’, mientras el padre se muestra implacable, terco en no reconocer su responsabilidad en la degradación

de su relación con ellos, y el único arrepentir sincero que hace es por haber sido siempre débil ante la tentación del vino y de las mujeres, siendo el verdugo de la suya.

Comprendemos que la actitud donjuanesca y torcida de ‘compra’ de mujeres, de derechos de pernadas y de favores a hijos ilegítimos es lo que lo ha llevado a estar en conflicto con su familia legítima. Los hijos de DJMM ya no tienen un territorio propio sobre el cual ejercer ese tipo de autoridad, no tienen tampoco recursos para ‘comprar’ a las mujeres como lo hacía el padre; les queda robar y violar, porque tampoco han aprendido a hacer otra cosa útil que no sea ser despóticos y mandar. Este hecho preciso ha sido subrayado también por Margarita Santos Zas:

[...] en lo tocante a las relaciones paterno-filiales, los hijos del mayorazgo no son presentados como culpables de su degradación moral, sino fruto de los efectos de unas transformaciones sociales de las que son simplemente víctimas. Así, don Juan Manuel, investido de los poderes que le otorga la sociedad patriarcal, no puede ejercerlos sobre su prole legítima porque aquellos pierden su sentido al carecer de proyección futura, y sus vástagos no los reconocen ya como principios rectores. (162)

En la incapacidad de DJMM de ejercer su poder sobre sus hijos, consideramos que hay indicios en la obra que dejan pensar que hay más razones que su sola falta de proyección futura, y no estamos tan seguros de si hay tal degradación moral, pero es interesante la explicación en cuanto a su no culpabilidad.

En la comparación entre padre e hijos, la relación con Liberata, mujer de Pedro Rey el molinero, pone de manifiesto que mientras DJMM la va a tomar por la fuerza de su poder económico, su hijo Don Pedrito, quien ya no tiene ese mismo poder del padre, la va a tomar a la fuerza bruta, como el animal que lo precede.

En cuanto al simbolismo de Liberata, por el significado de su nombre, parece relevante pensar en lo que puede representar en el análisis tradicional, ya que ella también se presta

al juego entre su esposo y DJMM, parece quedar satisfecha con pasar a ‘vivir’ con él Mayorazgo y hasta le intenta hacer un hechizo a Sabelita para tomar su lugar, queriendo romper el hechizo que esta última le habría hecho a DJMM para tener así cautivo su corazón. Liberata significa la mujer liberada, o que ama la libertad, aunque pensando en el contexto y en tan famosas representaciones como la pintura de Delacroix “El pueblo guiado por la libertad” quizá podría ser ella el personaje que simboliza el pueblo.

Las mujeres no son presentadas, entonces, como perfectas, y no todas ni siempre son solidarias. Liberata, por querer el lugar de barragana de Sabelita, le trata de hacer un hechizo; su madre, Liberata la Magnífica, dice que su hija la tiene abandonada, y Doña María, por sumisión o por celos, en un primer tiempo no protegió a su ahijada.

Sin embargo, lo que queda claro es que los hijos simplemente son ‘tan malos como’ su padre, igual que él, pero ellos fracasan porque se desenvuelven en una sociedad que ha venido cambiando, en donde las lógicas que regían en el pasado vienen quedando caducas, donde la racionalidad, pero también la pervivencia de la nobleza, viene amenazada por dinámicas engendradas por la ascensión de la nueva burguesía y sus doctrinas de liberalismo económico.

3.3. Recapitulación

Viendo con más atención esa caída en pecado de DJMM y el rol que juegan las mujeres, comprendemos que por su actitud con mujeres como Liberata -la esposa del molinero- y Sabelita, que vimos consiste en un incesto, ha provocado la partida de su esposa Doña María, y esto posiblemente ha causado su primera pérdida de autoridad sobre sus hijos, además del conflicto por la falta de herencia con el despilfarro de la fortuna familiar por

la cantidad de los ‘amados’ hijos bastardos. Por encima de ello, al tomar a Sabelita como barragana resultó en una afrenta al único hijo que aún estima a la altura de su linaje. Entretanto, es claramente después de la ida de las dos mujeres, que se perdonan y se solidarizan, cuando DJMM se va a encontrar solo con sus criados, como muestra el comienzo de *Romance de lobos*. Contemplado desde este ángulo, claramente se deja ver cómo el poder de un patriarca, que ya no se puede imponer sobre su mujer, se ve desmoronado.

Recordemos ahora cómo se le fue atribuyendo a Lilith una reputación de *femme fatale* en sus distintas representaciones, cuando realmente comenzó por ser una mujer rebelde, que no quiso aceptar la desigualdad y la injusticia; solo que en la interpretación patriarcal tradicional, a través de distintas épocas y culturas, se ha querido asociar la rebeldía de la mujer a una influencia del diablo.

Es curioso observar cómo en las *Comedias Bárbaras* las dos caras de este mito están presentes: la mujer demonio, *femme fatale* tentadora, está presente en tanto que mito con que el patriarcado se desresponsabiliza; como ‘actante’ que ejerce su poder sobre DJMM aprovechándose de sus debilidades de hombre, y también como mujer rebelde, que se levanta ante la injusticia, concretamente en los personajes de Sabelita y de Doña María, porque ambas no solo se van a rebelar sino que van a solidarizarse, y juntas, provocar la caída de legitimidad de la autoridad y del poder del Caballero. Solo después de su partida se irá dando cuenta de que el poder ejercido a la fuerza, y no a base de respeto y benevolencia, es un tipo de poder que habrá perdido con la vejez. De hecho, solo antes de morir irá a admitirlo, en la última escena:

LA VOZ DE TODOS – ¡Tengan caridad para su padre! ¡Caridad y respeto!
¡Caridad y respeto!

EL CABALLERO - ¡Eso lo da solo el amor! (RL, 129)

Considerando así las relaciones de género en la obra, Valle-Inclán parece haber comprendido que el patriarcado y el machismo lo cargan las mujeres en sus brazos, aceptando situaciones, y recreándolas. Efectivamente, tocando a su modo el tema de Lilith y de la *femme fatale*, quizá inconscientemente²⁶, Valle ha ilustrado cómo las responsables son las víctimas, y cómo esas víctimas pueden romper su condición de víctimas dándose ellas mismas su posición de sujeto mujer. Desde la perspectiva que da una lectura enfocada en las mujeres, esa reflexión resulta en una fuerte oposición al patriarcado, mostrando a través del esperpéntico arrepentimiento de un hombre toda la decadencia y lo grotesco de sus lógicas.

²⁶ Entre los planteamientos de la mitocrítica de Gilbert Durand, es interesante el postulado sobre los mitos latentes, como sería el caso aquí de Lilith, porque según Durand éstos mitos latentes son los que pueden revelar partes hasta inconscientes en la mente de un autor.

Capítulo 4

El personaje de Don Juan Manuel de Montenegro

En este capítulo, desde la perspectiva sobre el conflicto padre/hijos que nos ha permitido el análisis de los personajes femeninos y de las relaciones de género en la obra, volveremos a mirar detenidamente al personaje principal, DJMM. Haremos un breve balance de la interpretación crítica del personaje, para después enunciar los elementos que, desde nuestra recepción lectora personal, impiden la identificación con él. Así, volveremos al texto para observar y sopesar los diferentes discursos sobre DJMM que se vehiculan en la obra, evidenciando que los que hablan bien de él son personajes cuya opinión tiene al fin poco peso, para luego ver otros detalles que le quitan credibilidad al arrepentimiento de DJMM, sin olvidar el tratamiento dado a los personajes en acotaciones.

Volviendo a nuestra pregunta inicial sobre el conflicto padre-hijos, pensamos necesario subrayar la importancia que tiene la perspectiva desde la cual apreciamos el conflicto para juzgar el desenlace final (parricidio). Estamos de acuerdo con Gregorio Torres Nebrera cuando afirma que “el caballero o señor del pazo se perfila como el verdadero *pater familiae*, afirmando las bases de una sociedad patriarcal, cristiana y tradicional” (2002: 43-44). Precisamente por eso pensamos que alejándonos un poco del contexto histórico del paso de una sociedad feudal a una liberal capitalista en Galicia, nos permite una lectura más universal. Es decir que planteamos que DJMM puede representar cualquier patriarca de cualquier sociedad ‘patriarcal, cristiana y tradicional.’

Si leemos la obra desde la perspectiva de DJMM, la historia es evidentemente trágica; sin embargo haciendo una lectura que quisiéramos calificar de feminista - que pone a la luz

cómo todo este conflicto se generó por sus abusos de poder y por sus relaciones (depravadas) con las mujeres - el parricidio sigue siendo un final trágico, aunque puede revestir una idea de liberación y de justicia. De ahí surgiría la reflexión sobre la legitimidad del poder, como lo vimos en el *Diccionario de los motivos*: si los hijos se vuelven en contra del padre tiene que significar que algo estuvo mal en su relación de autoridad.

4.1. Balance crítico del personaje de DJMM

En la interpretación que los académicos han hecho del personaje de Don Juan Manuel Montenegro encontramos otro tema de debate. Para empezar, Margarita Santos Zas nos aclara que:

La crítica valleincliniana coincide en los términos en que el escritor presenta y caracteriza al hidalgo: señor feudal y encarnación gigantesca de excesos bárbaros, poseedor, al mismo tiempo, de un profundo sentido del honor, un primitivo concepto de la justicia y un gran orgullo de casta; don Juan Manuel, pese a ser primario, brutal y blasfemo, es también señorial, majestuoso y leal. (1993: 61)

Así, parece haber un cierto consenso en cuanto a la descripción de ciertos rasgos de DJMM, aunque esencialmente se dividen entre dos campos para llegar a una percepción muy distinta del personaje: veremos que unos consideran a DJMM como un héroe antiguo con quien uno se puede identificar, mientras otros ven la caricatura grotesca de un señor feudal, que implica una mirada crítica de distanciamiento²⁷ con el personaje.

Entre las recepciones, se encuentran las de autores como Harald Wentzlaff-Eggebert que hasta perciben al personaje de Montenegro como “la figura que representa un héroe simpático, incluso en el sentido etimológico de la palabra, un héroe con el cual el

²⁷ Sobre las dinámicas de “identificación” y “distanciamiento” en el teatro, pueden verse las voces correspondientes (“identification” y “distanciation”) en el *Dictionnaire du Théâtre* de P. Pavis.

espectador se identifica y comparte el dolor y la alegría” (255). Nos parece importante señalar aquí que estamos conscientes de que parte de la recepción bien puede identificarse con DJMM o compartir su dolor, pero trataremos de demostrar cómo abundan los elementos que pueden causar una ruptura con dicho proceso de identificación, y por lo tanto nos parece evidente que el autor querría que dicha recepción pasara por un proceso de autocrítica.

Como las representaciones de la obra conllevan en sí una interpretación crítica, pensamos interesante mencionar también que la última puesta en escena de la trilogía, dirigida por Ernesto Caballero en el Centro Dramático Nacional bajo el nombre de *Montenegro* (2013), presenta, por ejemplo, el relato desde la perspectiva (única) de DJMM:

arranca con las primeras escenas de *Romance de lobos* cuando el Caballero, atormentado por la culpa y funestos presagios de muerte, decide embarcar hacia Flavia Longa donde acaba de morir su esposa Doña María. Durante la travesía evocará su desenfrenada historia en un recorrido retrospectivo por las más destacadas escenas de *Cara de Plata* y *Águila de Blasón*.²⁸

Es decir, que claramente le da un tratamiento que hace predominar la perspectiva del Caballero, quitando el efecto que puede tener en el receptor el que una obra empiece con una escena de descontento popular (CP), o con una mujer que se desmaya en una iglesia después de un elocuente sermón (AB), y cómo esto puede alterar la ‘catarsis’ o el proceso de identificación con el personaje de DJMM.

De hecho, muchas veces con la interpretación que hacemos de un personaje tan importante como DJMM nos figuramos las intenciones de Valle, y este aparece en la lectura de Barbeito como un nostálgico del sistema feudal:

²⁸ <http://cdn.mcu.es/espectaculo/montenegro-comedias-barbaras/>

Don Juan Manuel comprende sus errores y trata de subsanarlos, aunque pronto se da cuenta que es demasiado tarde; pero su desgracia, su tragedia, en fin, nos parece un castigo que sobrepasa sus faltas. No hay duda de que Valle-Inclán ve con simpatía su personaje. Al oponer a éste unos hijos desalmados está sutilmente comparando, en el nivel alegórico, el sistema feudal impregnado por los valores cristianos, un sistema el cual, a pesar de que adolecía de imperfecciones, él lo veía más humano que el que le sucedió. (155-156)

Por el contrario, nosotros nos unimos a la lectura que hace Gregorio Torres Nebrera de “la patética y desmesurada humildad de que quiere revestirse don Juan Manuel en las últimas escenas de *Romance de Lobos*” (1999: 56). Elaborando sobre “la doble condición de don Juan y de diablo que presenta el personaje (de DJMM)” dice: “El patriarca que purga sus pecados de *Romance* se nos presenta aquí (en *Cara de Plata*) como un soberbio déspota que los comete, que va tejiendo un edificio de excesos que se le acabará derrumbando encima como una ‘noche negra de rayos y truenos’” (67). En efecto, al ver las cosas de esta manera, también se pone en duda la ‘grandeza’ del personaje de DJMM o hasta qué punto Valle quiso inspirar al lector simpatía por él, y eso, desde las dos primeras *Comedias*. Esto significa también que si *Cara de Plata* viene a enfatizar ciertos detalles, tampoco viene a cambiar radicalmente el sentido de la obra, porque veremos que la mirada crítica sobre el señor feudal está presente desde el inicio.

4.2. Análisis del personaje

A continuación veremos los elementos que pensamos causan distanciamiento y que impedirían, por lo tanto, la identificación con el personaje de DJMM. Primero veremos una escena que revela cómo el discurso positivo vehiculado por los aldeanos no tiene peso, valoraremos el discurso que tienen otros personajes claves como su criado Don

Galán y algunos de los hijos, presentaremos otros elementos que nos hacen tomar una distancia crítica ante el arrepentimiento de DJMM, para finalmente ver el tratamiento dado a los personajes en las acotaciones (DJMM vs los hijos).

4.1.1. Momento de ruptura

Realmente pensamos que indicios de la necesidad de tomar distancia con el personaje de DJMM se encuentran claramente en la trilogía mucho antes de la publicación de *Cara de Plata* en 1922, ya desde *Águila de blasón*, en la escena quinta de la Jornada Segunda, cuando después de ser violada, Liberata hace referencia a la misma pregunta que ha motivado este trabajo:

LIBERATA: ¡Dónde se ha visto los hijos contra los padres!

UNA VIEJA: ¡Dan dolor esos ejemplos en familias de tanto linaje! ¡Cómo se acaban las noblezas! ¡Ay, si hubieses conocido al abuelo Don Ramón María!²⁹ ¡Era el primer caballero de estos contornos, un caballero de aquellos que ya no quedan!

EL MOLINERO: ¿En dónde dejáis a mi amo? ¿Hay otro que lleve su vara más derecha lo mismo con los ricos que con pobres? ¿Hay puerta de más caridad que la suya?

UN VIEJO: En esa comparanza inda gana al padre y al abuelo. Las puertas del rey no son más caritativas. Recuérdome un año, por la fiesta, que mandó dar de beber y comer a todos los rapaces que bailaren. Yo era rapaz entonces.

UN MOZO: ¿Y con las rapazas qué hizo?

UNA MOZA: Eso no se cuenta.

[...]

LIBERATA: ¡Maldecidos sean el amo y los canes! (136-137)

²⁹ Queremos destacar el hecho de que Valle se refiere a él mismo como descendiente de los Montenegro, aunque en el quinto capítulo haremos consideraciones sobre el significado que puede cobrar este punto.

Así, a primera vista, el ‘pueblo’ (los aldeanos) es mostrado como sumiso y laudatorio con su ‘amo’, el señor feudal, pero visiblemente confunde lujuria con caridad: si el mayorazgo le ofrece de beber y de comer a todos los rapaces, se nos evidencia que no es por caridad, sino por interés de tener a cambio acceso a las mujeres, abusando de su poder económico. Esto viene a recalcar la idea de que entre los que hablan bien de DJMM, algunos lo hacen sin juicio, sin credibilidad, dándole un toque de grotesco a la grandeza del personaje. Además, muestra la lógica torcida con que en el patriarcado, con el llamado ‘derecho de pernada’, la mujer no es sujeto sino objeto, uno que se puede cambiar por bebida, por comida, o por la renta de un año de un molino. Y es de notar también lo elocuente que resulta la dicotomía entre las opiniones; mientras que las mujeres vehiculan una opinión crítica sobre DJMM, los hombres, interesados, lo alaban, habiendo también una dicotomía entre los viejos y los jóvenes, como el mozo que pone en duda la afirmación del viejo, con su ingenua (o no) pregunta.

Queremos insistir en que a partir de esta ‘simple’ escena, cualquier discurso positivo sobre el Caballero se vuelve dudoso y debería de verse desacreditado, porque muestra claramente que al menos en uno de los casos, la perspectiva positiva presentada esconde otra, perversa y malvada.

Además, lógicamente, cuando Valle hace decir a La Vieja sobre el abuelo don Ramón María que era “un caballero de aquellos que ya no quedan!”, aparte de referirse a sí mismo como ancestro de su personaje, al decir que ya no quedan, significa que ni DJMM forma parte de ellos y que él igual es un eslabón decadente del linaje.

Es notable también el hecho de que esa alusión al abuso de poder de DJMM viene seguida de la escena de la violación de Liberata, como para poner de relieve lo que

apuntamos en el tercer capítulo sobre el hecho de que padre e hijos son iguales, y que en su trato con las mujeres se trasluce que simplemente no tienen los mismos medios; mientras que el padre aún puede usar su poder económico para acceder a una mujer, a los hijos les queda usar el poder de la fuerza bruta.

La equiparación o el paralelismo entre padre e hijo es explícita en las acotaciones, en el momento que precede inmediatamente a la violación: “Don Pedrito, sonriente y cruel, con una expresión que evoca el recuerdo del viejo linajudo, azuza a sus alanos...” (132). Esta cita parece particularmente significativa. Hasta ese momento en la obra, DJMM aún puede aparecer como un señor feudal, déspota si se quiere, pero con quien podemos compartir el tormento - causado por reconocer a unos de sus hijos entre los ladrones que vinieron a robar en su casa -, sin embargo a partir de ese momento sabemos que el personaje esconde una cara siniestra, resultando en una muy probable ruptura en el proceso de identificación.

4.1.2. Perspectiva de los otros personajes

En el comienzo de *Águila de Blasón* hemos visto que son las devotas Doña Rosita y Rosita María quienes retratan el primer bosquejo sobre el personaje de DJMM. Dicen: “el demonio te cegó para enamorarte de Don Juan Manuel” (70, 39-40), y Sabelita responde describiendo su desdicha, evitando comentar lo del ‘enamoramiento’. Esta afirmación es elocuente, aunque algo ambigua, porque quien cegó a Sabelita es DJMM mismo, si bien vemos otra vez que con insinuar algún acto del diablo a la mujer se le considera responsable. Seguidamente dirán que DJMM lleva un rey adentro, pero al mencionar el demonio un poco antes, se puede tomar lo de rey con relatividad. Si enamorarse de un

‘rey’ es la obra del demonio, resulta tan contradictorio el comentario que le quita todo peso al aspecto positivo.

En realidad, veremos que todo ‘discurso positivo’ sobre la figura del Caballero está vehiculado por personajes que no tienen mucha credibilidad porque son mostrados como sumisos o interesados, al contrario de ciertos personajes claves, como Don Galán -que dirá que es el demonio- o sus hijos -que hasta van a renegar de él.

Ya antes de la escena en la familia de los molineros, en la escena tercera de *Águila*, cuando Pedro Rey, el molinero, viene por primera vez a ver al Mayorazgo para saber cómo anda de su herida y le trae miel de su esposa Liberata, por más que le diga que es el “padre de los pobres”, vemos claramente que viene interesado por los favores que puede obtener de él. Desde la acotación, el autor avisa de que Don Pedro “es un viejo aldeano lleno de malicias, con mujer moza, galana y encendida” (114, 5). En escena, DJMM mismo le dice a La Roja que “sólo le rodean ingratos y traidores, que lee en el corazón de esa gente y que todos desean su muerte, y sus hijos primero” (122). Además, se trasluce cómo el viejo molinero también va a aprovecharse de su esposa al ofrecerla a cambio de favores.

Es en *Romance de lobos*, en la escena con la hueste de pobres, donde encontramos en apariencia el discurso más ‘positivo’ sobre DJMM y su grandeza, con exclamaciones elogiosas como la del Manco Leonés (“¡No heredaron los hijos la honrada ley de los padres!” (125)) que, sin embargo, tienen poca credibilidad al estar motivadas por un evidente interés. Del mismo modo DJMM utiliza a los pobres descaradamente para el bien de su redención. Nunca se hubiera acercado a ellos si no fuese porque siente que

tiene muchos pecados de los que arrepentirse. Él mismo dice que se quiere sentar al lado del Pobre de San Lázaro *para* poder sentarse algún día al lado de su muerta. (RL: 84) Es obvio que ellos también lo siguen interesados en lo que les podrá ofrecer.

Entre los criados, los dos más antiguos son Don Galán y La Roja, que a la vez de ser los más cercanos y fieles son los que lo pintan de una forma más realista y no idealizada. Y no siempre van a hablar bien de DJMM. Don Galán ha sido reconocido generalmente como el bufón que añade el lado grotesco de mezcla entre cómico y serio, como el gracioso de la comedia del siglo de oro, y como una voz de la conciencia del autor. Notemos que Don Galán desde el inicio, en la escena después del robo, es el primero en mencionar que la solución para DJMM sería dejar sus pertenencias a sus hijos.

EL CABALLERO: ¡Don Galán, qué hacemos con unos hijos que conspiran para robarnos?

DON GALÁN: Repartirles la hacienda, para que nos dejen morir en santa paz.’(109-110)

Don Galán es el que le dice sus verdades a DJMM, y siendo como lo dice él mismo “Y también una voz de mi conciencia” (185). En la escena después del robo en su casa, cuando DJMM trata a Don Pedrito de “hijo de Edipo” luego de “hijo del Demonio”, Don Galán le contesta que “son hijos de su padre”, recalcándole a DJMM que él es el malo y que su hijo Don Pedro simplemente salió a su imagen (152, 63). Don Farruquiño hará la misma deducción lógica al final de *Romance*: cuando DJMM les dice “¡Sois hijos de Satanás!”, le replicará “Entonces somos bien hijos de DJMM” (130).³⁰

³⁰ Ahí sigue el momento en que DJMM reniega de ellos, pero desde unas escenas antes, Don Pedro, en su único encuentro cara a cara con él (en la escena segunda de la jornada segunda) le dice siempre ‘señor’ y no ‘papá’ o ‘padre’, y hasta le dice “Yo no soy su hijo, Don Juan Manuel” (79). Malo o bueno, es imposible pensar que un hijo reniegue de su padre sin motivo o sin razón.

Para terminar este repaso de distintas perspectivas de los personajes, en *Cara de Plata* Fusco Negro presenta a DJMM como un verdugo, cuando al hablarle a Cara de Plata le dice: “Celos con rabia a la puerta de la casa. Matas a tu padre y libras del verdugo” (CP: 107). Como hace referencia a los celos de Cara de Plata, es consecuente pensar que está hablando de librar a Sabelita del verdugo.

4.1.3. Otros elementos que causan distanciamiento

Además de la escena con la familia de los molineros, donde nos enteramos de uno de los mecanismos por los cuales el mayorazgo se aprovecha de su gente manipulándolos y logrando hacer pasar sus abusos por benevolencia, encontramos otros elementos en la trilogía que nos muestran lo poco conmovedor que debe resultar el arrepentimiento de DJMM a un lector atento.

En la escena final de *Águila de Blasón*, cuando llega Doña María e interrumpe la cena de DJMM, éste, en un afán de esconder a Liberata, la mete debajo de la mesa y la hace pasar por un perro. Después de que Doña María le impone que salga de la casa mientras “en ella esté la pobre criatura” (hablando de Sabelita, casi muerta después de su intento de suicidio), él derrumba la mesa, y hace salir a Liberata a gatas, llamándola “can” y “cadela”. Siendo este el momento cumbre en intensidad de emociones, consiste en un fuerte contraste el que veamos en escena un descarado personaje ridiculizar a dos mujeres a la vez, una por hacerla pasar por un perro, la otra por tomarla por una tonta³¹. Desde la

³¹ Hay que subrayar que Liberata está embarazada, con buena panza, acabando de darle a la escena hasta un toque de grotesco, sobre todo considerando que un poco antes (en la escena tercera de la Jornada segunda), cuando DJMM, interesado en tener a Liberata, le pide a Pedro Rey el molinero que haga que su esposa venga a verle, hasta le dice al marido cómo cuidar de ella para el camino y le dice “¡Cuidado con que haga el camino a pie!” (116, 44).

propia acotación se insiste en el tono y carácter de la escena: “La resignada señora permanece muda y altiva **ante la carnavalesca farsa** del marido que esconde a la manceba debajo de la mesa”. Se observa, entonces, desde la primera comedia que Valle considera su obra con toques de ‘farsa carnavalesca’ en algunas escenas que la acercan a la técnica propia del esperpento.

En *Romance de lobos*, en su afán de llegar a ver a su esposa antes de que muera, ni le preocupa si ocasiona la muerte de los marineros que lo llevan. Los reta diciendo que no son “marineros, sino mujeres”, y preguntándoles “si nacieron en el año del miedo” (57). Después de dejarlo en una playa, ellos naufragan y todos mueren. Cuando se entera del suceso DJMM, en vez de mostrar remordimiento, se queja de que el mar no lo llevó a él, incapaz de genuina empatía con la viuda, obsesionado por su propia tragedia.

También en *Romance*, al cruzarse con Sabelita (que como hemos visto puede ser considerada como víctima suya), muestra a qué punto su proceso de autocrítica es parcial, porque en vez de reconocer el abuso de poder sobre ella y de sentirse culpable, la culpa a ella por haber sido su tentación: “¡El Demonio te llama voz de mentira, cuervo de ingratitud, sierpe de hipocresía, brasa de lujuria! Solo la santa de quien fuimos verdugos te llama Isabel’ (115) Mientras en *Cara de Plata* DJMM está consciente de “levantar el naipe más negro”, en *Romance*, supuestamente arrepentido, le reprocha a ella ser responsable. Y en esta misma escena, veremos que DJMM también se muestra bien ingrato con La Roja, que la acompaña, cuando dice: “¡Isabel, tú para mí te llamas remordimiento, y esa bruja, bruja!”.

Desde nuestra perspectiva esta última contradicción es representativa de todo lo que conlleva el mito de Lilith y el incesto, porque evidencia cómo entre las lógicas del patriarcado a la mujer violada/forzada/obligada/sumisa luego se le responsabiliza por el simple hecho de causar la tentación.

En suma, el egocéntrico personaje de DJMM está lleno de contradicciones. En su camino de cruz, en busca de la redención de sus pecados, se muestra incapaz de perdonar a sus hijos ni de reconocer su responsabilidad en el conflicto con ellos, pero cree válido el pedir perdón a su esposa. Mientras toda su vida hace su propia ley jactándose ser el diablo, al final quiere arrepentirse como un pobre pecador, y esto a medias.

Todos son ejemplos de elementos que muestran a qué punto tanto el proceso de autocrítica como el de arrepentimiento de DJMM son parciales y que debemos contemplarlos con una mirada crítica.

4.1.4. Tratamiento de los personajes en las acotaciones

Como lo plantea Alfredo Matilla, “en Valle-Inclán, la distancia [...] debemos medirla con el narrador. [...] En las *Comedias* no hay narrador. Valle-Inclán queda reducido, como tal, a la acotación” (294). Por lo tanto, para discernir el punto de vista del autor, es de suponer que puede ser muy relevante el término con que se refiere al personaje de DJMM en las acotaciones. En las tres obras, entre los usos de El Caballero, Don Juan Manuel Montenegro, el Mayorazgo, el hidalgo, el viejo hidalgo, el viejo Montenegro, el viejo genitor, el viejo patriarca (RL: 128) y el viejo vinculero (RL: 132) hemos observado que en muy numerosas ocasiones también se refiere a DJMM como “el linajudo” o “el viejo linajudo” (RL: 81,83, 88, 97, 99, 132, 116-118,119,124,129,131), (CP: 58,88,95), (AB:

132,157,187,336) hecho que nos parece especialmente elocuente. Como entrada en el Diccionario de la RAE, el adjetivo “linajudo” se dice “de una persona: que es o se precia de ser de gran linaje” y en el de Autoridades aparece como “el que presume y se jacta de la nobleza de su linaje”. El término no es fortuito ni insustancial, y realza el aspecto de soberbia del caballero, insinuando que se cree más de lo que es. A eso se agrega el tema recurrente de la vejez, que se relaciona con la reflexión acerca de la autoridad y del poder, y que estimamos quizá sugiere también la caducidad de un modelo social, que si bien puede hacer referencia al feudalismo, pensamos que puede representar también el patriarcado.

Como lo veremos, al personificar a la vez en un solo personaje un patriarca derribado por sus hijos y el arquetipo de don Juan, proponemos que Valle insinúa que el poder que se ejerce a la fuerza, sin piedad, se irá perdiendo con la vejez y se verá derrumbado.

En cuanto a las descripciones de los hijos en las acotaciones, en *Romance*, a pesar de tratarlos de “bigardos” (61, 83), no los describe tan malos. Por ejemplo en la escena del enfrentamiento con los chalanos (hijos bastardos) las acotaciones dicen: “El segundón lanza su grito en medio del campo, como un gigante antiguo, desnudo y vencedor. A sus pies, con la cabeza abierta, muerden la hierba Sebastián de Xogas y Pedro Abuín”. Y más adelante, “el segundón, fuerte, soberbio, con la cabeza desnuda y las manos rojas de sangre, como el héroe de un combate primitivo en un viejo romance de Castilla.” Finalmente, “vencidos por aquellos tres hidalgos - ¡Que para eso son hidalgos y señores de torre!” (103-104) Aunque no sabemos con seguridad con qué entonación debería leerse la exclamación.

Cara de Plata es el que recibe el trato menos negativo y parece ser el que tiene la mayor simpatía por parte del autor: “Pero aun en la estrechez a que sus devociones le han llevado, acierta siempre a mostrar un ánimo caballeroso y liberal” (AB: 199). Aunque no solo se refiere a Cara de Plata con el atributo de ‘liberal’ en acotaciones, sino que también El manco de Gondar en *Romance* dirá de DJMM que ‘Siempre fue muy liberal’ (88). Efectivamente, ‘liberal’ en su primera acepción en la RAE aparece como “generoso, que obra con liberalidad”, pero sabemos que en otro sentido hace referencia a la doctrina liberal del siglo XIX-XX. Sin embargo, hemos visto que DJMM y Cara de Plata son los que supuestamente representan a nivel simbólico a la aristocracia feudal mientras que los otros cinco hermanos serían quienes representan a la burguesía liberal. Otra vez, no pensamos que pueda ser fortuita la confusión, sino que deliberadamente el autor quería mezclar las cartas y obligar a la reflexión. Dado que el término ‘liberal’ fue apropiado por una doctrina político-económica, quizá esta intencional confusión sea un afán de volver a otorgarle su sentido primero al adjetivo, (o quizá para jugar con la confusión popular que puede haber en torno al término ‘libertino’.) De hecho, incluso siendo Cara de Plata el ‘mejor’ de los Montenegro, no se ha salvado de una mirada crítica por parte del autor. Así él también tiene un comportamiento de patriarca déspota con las mujeres, como cuando le dice a Don Farruquiño que le “apena tener que dejar a la Pichona” y, sin embargo, la piensa dejar “a los usureros por pago de deudas” (276). Queremos subrayar el hecho de que otra vez la cara malvada de un personaje tiene que ver con las relaciones que mantiene con las mujeres, aunque en relación con Sabelita, Cara de Plata se destaca de los demás, porque es el único que realmente busca su consentimiento.

Acerca de la distinción entre padre e hijos, no hemos visto que los hijos sean presentados como peores en las acotaciones, es decir, que el autor no los presenta directamente como menos merecedores de simpatía. Además, hemos visto que las veces que son descritos como crueles, se evoca al padre, y que algunos personajes claves los describen como igualmente malos mientras que los que hablan a favor de DJMM tienen poca credibilidad. En suma, realmente parecen ser igual de malos que su padre, aunque a ellos ya no se les reconozca como honorable ser así, porque no tienen los mismos medios que tenía el padre. Por otro lado, si el teatro de Valle es reconocido por la dificultad de su puesta en escena – dificultad debida generalmente a los múltiples cambios de localización, cantidad de espacios recorridos, simultaneidad de las escenas, y por la presencia preponderante de detalles que apelan a los sentidos como las intemperies o la presencia de caballos, de perros y otros animales en escena etc.- probablemente lo más complejo sea justo el tratamiento que le da a sus personajes en las acotaciones.

Ahora bien, para la comprensión de la obra, hay elementos que solo son accesibles en la lectura o, como dice Ernesto Caballero, “la obra tiene acotaciones irrepresentables”. Un ejemplo concreto y elocuente sobre este hecho está en el personaje de Cara de Plata: “el joven y apuesto segundón es el único de los hermanos que se mueve jinete por la escena y monta y desmonta ‘con gentil y violento alarde’ ” (1999: 66). Aunque tradicionalmente el montar a caballo es algo que evoca nobleza, en las acotaciones se explica que Cara de Plata, “jugador y mujeriego, vive todavía en mayor pobreza que sus hermanos, y tan cargado de deudas, que, para huir la persecución de sus acreedores, anda siempre a caballo [...]” (199). En otro momento, Valle le va a conferir un toque de grotesco a Cara

de Plata, el noble endeudado, a través de un diálogo que alude a una escena que no vemos:

LIBERATA: Dejó allí su caballo y llevóse las dos vacas. Montado en una, del revés, con el rabo sirviéndole de freno, pasó el río.

EL CABALLERO: ¿Quién ha sido?

LIBERATA: Cara de Plata, que se va con los carlistas... (335-336)

Nosotros también consideramos como Lourdes Bueno Pérez que “la grotesca descripción que nos hace Liberata de la partida del mancebo contrasta violentamente con la imagen idealizada que Valle-Inclán nos ha ofrecido de éste a lo largo de las obras...” (60)

Capítulo 5

Intenciones de Valle y clasificación de la obra

En el quinto capítulo, después de ver lo que el propio Valle ha dicho sobre su obra, trataremos el tema de su clasificación, consideraremos el nombre de la trilogía, que une los conceptos de “comedia” y de “bárbara”, tratando de elucidar en qué medida se define en tanto que comedia y por qué se clasifica como tragedia, reflexionando sobre las connotaciones contextuales del adjetivo “bárbaro”. Finalmente, nos preguntaremos si no estamos ante un esperpento de don Juan, destacando lo que tiene de deformado el arquetipo: don Juan está personificado en un patriarca, en la cima de una pirámide social; el mujeriego impío es el representante del poder.

Siguiendo con el tema de las acotaciones al que nos referimos al final del capítulo precedente, Huerta Calvo comenta la difícil relación que tuvo Valle con el mundo del teatro de su tiempo, citándonos una carta escrita por él pocos días antes de morir, “que puede leerse a modo de testamento dramático, [y] resume los encuentros y desencuentros de Valle con el mundo de la escena española que lo tocó vivir o, por decirlo mejor, soportar”:

Tú sabes que maldito lo que me importa que se hagan o dejen de hacer mis obras. Francamente tú sabes que me descompone que se hagan. Yo no conozco tortura mayor para mi sensibilidad estética que ver representada una obra mía. Todo es distinto de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer, mucho más acabada que una representación. (2315)

Sobre este aspecto pensamos que es pertinente mencionar también cuando Valle es citado por Iglesias Feijoo en su edición de *Divinas Palabras*, relatando su apreciación de una puesta en escena de este drama y el papel del sacristán Pedro Gailo hecho por el actor

Enrique Borrás: “¡Y es que es un actor maravilloso!... Pero agiganta los personajes. Les da demasiado empaque y autoridad... En mi obra [...] hace un sacristán de aldea... Pues me lo encontré convertido en cardenal Segura” (1991: 54-55).

Esta cita, a la que podrían añadirse otras en el mismo sentido, corrobora la idea de que a Valle no le gustaba cómo representaban a sus personajes y no sentía que comprendían el sentido que él le quería dar a sus obras. Al decir que encontraba que se le daba demasiado “empaque y autoridad” a sus personajes, daba a entender que él los “pintaba” más viles, menos dignos, quizá hasta grotescos, pero el mundo del teatro de la época no se percataba de ese matiz, de ese tono de ironía, de sarcasmo o hasta de cinismo, que más adelante fue concretando en el esperpento. Estos matices grotescos en el tratamiento de los personajes, como pensamos es el caso de DJMM, pueden parecer banales, pero, al contrario, son muy relevantes a la hora de pensar en una puesta en escena. Pensamos que una puesta en escena que quiera mostrar a DJMM como un héroe de las tragedias clásicas, no estaría respetando las acotaciones donde el autor usa términos como ‘linajudo’, que choca claramente con su supuesto carácter heroico. Es oportuno afirmar ahora que la progresiva introducción de elementos grotescos en el héroe clásico, o que al menos quiebran su seriedad o solemnidad, llevará con el tiempo a la plena estética del esperpento, con la sistemática deformación de los héroes clásicos en el Callejón del gato.

Acerca de los elementos grotescos en la obra, pensamos como Pavis que “tout comme la distanciation, le grotesque n’est pas un simple effet de style, il engage l’entière compréhension du spectacle” (154).

Ahora si realmente queremos indagar sobre las intenciones de Valle, es preciso considerar lo que ha dicho sobre su propia obra.

He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan, que yo divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. Éste de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallo de frontera. El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-Armesto. El Convidado de Piedra es, por sólo ser bulto de piedra, gallego. Aquí la impiedad es la impiedad gallega; no niega ningún dogma, no descrea de Dios, es irreverente con los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a *Cara de Plata*. Es un juego con la muerte, un disparar pistolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojiganga de entregar el alma que hace el sacristán... Pero, a fuerza de hacer el fantasma, se acaba siéndolo. A fuerza de descreer de la muerte, de provocarla, de fingirla, la muerte llega. Y comienza *Romance de lobos*. La muerte llega con sus luces, con sus agujeros, con sus naufragios y orfandades, con sus castigos y arrepentimientos. Este fondo del primer Don Juan – Don Galán en el romance viejo – es lo perseguido con mayor empeño, porque lo tengo como la última decantación del alma gallega. 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. 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- era los hidalgos, lo desaparecido. (Lima: 171)

Comprendemos que probablemente en parte por esta simple afirmación de “lo mejor – con todos sus vicios – era los hidalgos, lo desaparecido”, se ha tomado a Valle como nostálgico del tiempo de la hidalguía feudal, y en eso se han basado quizá para afirmar su simpatía hacia el personaje de DJMM.

En otro momento, Robert Lima nos cita otro de sus comentarios.

Mi obra viene a reflejar la vida de un pueblo en desaparición. Mi misión es anotarla, antes que desaparezca. En mis Comedias bárbaras reflejo a los mayorazgos que desaparecieron en el año 1833. Conocí a muchos. Son la última expresión de una idea, por lo que mis comedias tienen cierto valor histórico.(¿?)

Aunque veremos que en su “tarea de historiador”, DJMM no es el único mayorazgo que Valle haya presentado, y veremos que su simpatía iba quizá más hacia su personaje del Marqués de Bradomin de las *Sonatas*.

5.1. Versiones anteriores del personaje: antecedentes de DJMM

Para apreciar el punto de vista que pudo tener Valle de su propio personaje, es preciso considerar al personaje de DJMM en la totalidad de la obra valleinclanesca. Comenzaremos, por lo tanto, por recordar la descripción del primer ‘antecedente’ de DJMM en el cuento *Rosarito*:

Don Juan Manuel a los treinta años había malbaratado su patrimonio. Solamente conservó las rentas y tierras de vínculo, el pazo y una capellanía, todo lo cual apenas le daba para comer. Entonces empezó su vida de conspirador y aventurero; vida tan llena de riesgos y azares, como las de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. Liberal aforrado en masón, fingía gran menosprecio por toda suerte de timbres nobiliarios, lo que no impedía que fuese altivo y cruel como un árabe noble. (173)

Unos años más tarde, en la *Sonata de otoño* de 1901, en la charla entre el Marqués de Bradomín y Florisel, el paje de su amante la Concha, “uno de los cien *ahijados* de su tío Don Juan Manuel Montenegro”, vemos que si bien el paje lo describe de mucha grandeza, por su parte el Marqués parece dudar de ello haciéndole muchas preguntas irónicas y en más de una ocasión se ríe de él con Concha (27,32,42). Más adelante las niñas de Concha relatan que su mamá dice que está loco. (44)

Es descrito por el narrador como un viejo hidalgo, jinete de gran destreza (34), pero también como un viejo borracho (31), y más adelante cae, lo lleva arrastrado su caballo, queda medio muerto, lleno de sangre y lodo, su cuerpo resbalándose de la montura del

Marqués (35). Es presentado como muy jactancioso de su linaje, engreído aunque medio inculto; solo tiene aprendido el libro sobre su linaje (descrito como escrito con letras grandes) mientras que muestra desdén por el hecho de que Bradomín esté leyendo.

Así desde las *Sonatas*, que fueron escritas antes, deja la impresión de que el Marqués de Bradomín es más representativo de los mayorazgos con los que se identifica Valle, siente simpatía y nostalgia, mientras que DJMM viene a representar el lado oscuro de lo mismo o la otra cara de la moneda. Asimismo, también Roberta Salper considera que “Don Juan Manuel, por un lado el producto de los sentimientos negativos de Valle para consigo mismo, constituye, por otra parte, el símbolo más obvio de la decadencia del feudalismo” (177). Y dado que como hemos visto DJMM es el *pater familias*, pensamos que puede representar el símbolo más patente de la decadencia del patriarcado³².

5.2. ¿Un don Juan esperpentizado?

Considerando que la intención explícita de Valle era la de ofrecer una nueva versión de “la leyenda de Don Juan”, no podemos dejar de analizar el cambio que sufre esa versión. Como vemos en los trabajos de Éliane Lavaud-Fage y como lo ha estudiado con detalle Carmen Becerra en “Tres miradas sobre un mito: don Juan en Valle-Inclán”, Valle ha tratado el tópico de la leyenda de don Juan tres veces en sus obras: con el Marqués de Bradomin de las *Sonatas*, con Juanito Ventolera en *Las galas del difunto* y con DJMM.

Lo que pensamos quizá no se ha considerado hasta ahora es que esa versión de don Juan de Valle viene modificado de las demás versiones más conocidas en varios aspectos: para

³² Considerando el antiliberalismo del autor, ¿no es curioso que desde el inicio en 1895, tachara a su personaje de DJMM, su antepasado Montenegro, de ser un liberal aforrado en masón que menosprecia los timbres nobiliarios? Da a pensar que realmente quizá hasta a modo de autocritica quería pintar el lado oscuro de los mayorazgos tanto como el bello.

empezar en vez de ser un joven seductor sin obligaciones, es un viejo patriarca mandón. Además, mientras las otras versiones terminan con una lección explícita (por ejemplo, el de Zorilla es perdonado y el de Tirso es condenado al infierno), esta vez con DJMM, la tarea de juzgar o aleccionar queda en las manos del receptor, es decir que muchas reacciones son posibles, pero probablemente oscilan entre un final trágico o toques de liberación. En todo caso, le queda al receptor tomar esa decisión, y no realmente podemos encontrar que la obra aleccione de forma clara en un sentido más que en otro. Lo que quizá tiene en común con las otras es el hecho de sus rasgos demoniacos. Ahora bien, volviendo a considerar los temas anteriores, esencialmente es como si la figura diabólica de don Juan se viniera a encontrar con el demonio femenino.

Creemos importante señalar que el don Juan que se nos presenta tradicionalmente como un joven impío y egoísta, pero sobre todo solitario y desligado, nos viene personificado en las *Comedias* en DJMM como un patriarca, representante del poder señorial y padre de seis hijos. ¿No será eso una forma de esperpentizar el mito de Don Juan? Según Barbeito “DJMM no es parodia ni caricatura de don Juan. No está esperpentizado” (150). Sin embargo, nosotros pensamos que desde la lectura feminista que venimos haciendo, lo grotesco del personaje es tal que puede ser considerado de esperpéntico. Acerca del punto de vista de nuestro autor sobre sus personajes, creemos reconocer en la trilogía bárbara un punto de vista ‘en el aire’, citando ahora a Antonio Buero Vallejo al comentar uno de los más famosos postulados estéticos de Valle:

La visión esperpéntica de la realidad se considera – y así sucede porque el propio Valle fue lo bastante explícito al respecto- como desmitificadora y, al tiempo, como el punto de vista genuinamente español que han sabido encontrar nuestros creadores más grandes. Ese punto de vista se sitúa en las alturas, pues sólo desde ellas puede advertirse la risible pequeñez de la criatura humana y la endebles de los mitos que se forja para creerse importante. El dramaturgo no debe mirar a los

hombres como iguales, sino como a diminutas marionetas que, creyéndose libres, encuéntrase sujetas a los hilos de sus condicionamientos sociales y a aquellos otros que mueve a su placer- único ser libre frente a sus muñecos- el escritor mismo. (271)

Efectivamente pensamos que lo que critica Valle no es la ‘persona’ de DJMM sino los mecanismos de la sociedad que imperan a través de él. Al mezclar en una obra el tema del conflicto padre/hijo- una reflexión sobre la legitimidad del poder- y la leyenda de don Juan, personificando en DJMM un patriarca donjuanesco, pone de manifiesto las lógicas torcidas del poder señorial, del patriarcado³³.

5.3. Clasificación de la obra : ¿comedia, tragedia o esperpento?

Entre el título “comedia” y el contenido, una tragedia, nos preguntamos si no estamos ya ante una obra esperpéntica. El propio Valle, respondiendo, en 1918, en una entrevista a López Pinillos *Pármemo* sobre los proyectos por venir, contestó, acabando de confundirnos: “Ahora reanudaré mi obra dedicándome a escribir las tragedias que llamo yo *Comedias bárbaras*’. (Ruiz Ramón, 1989: 10) Ahora, si las considera tragedias, ¿para qué llamarlas ‘comedias’? y, ¿a qué connotación de todas quiere referirse Valle cuando las califica de ‘bárbaras’? ¿De qué barbaridad se trata, a qué se refiere?

En la *Historia del teatro español* dirigida por J. Huerta Calvo, representativa de la recepción tradicional académica, se clasifica la trilogía entre las ‘tragedias’, aunque se reconoce un registro grotesco, introducido por los personajes ‘locos’ que son Don Galán y Fusó Negro (Huerta Calvo y Peral Vega, 2335). Sin embargo, esta posición no es unánime, y para ilustrar el debate en cuanto a la clasificación de las *Comedias*, mientras

³³ Por su parte Alfredo Matilla considera “el donjuanismó como centro de una actitud vital que encarna el hecho social de un estado Medioeval-feudal en descomposición” (1968: 312).

Clara Luisa Barbeito habla de “una estructura dramática de género trágico”, nos expone que aunque:

críticos como Zahareas, Salper Tortella, Borel Barja, entre otros, consideran al protagonista de estas obras como un héroe trágico, no se ha establecido por medio del análisis estructural la categoría de tragedia para la trilogía. Ramón Sender niega a Valle-Inclán la posibilidad de lograr esta categoría en sus creaciones. (143)

Además, hemos visto que convencionalmente en su conjunto se considera la clasificación de la obra de Valle en dos períodos: una fase esteticista que dura más o menos hasta 1910 o 1912 y una de literatura “con orientación social que comprende los problemas de la España contemporánea y empieza en forma más desarrollada en 1920; entre ambas un período de transición (1910-1920)” (Predmore, 1992: 99).

En cuanto a su trayectoria ideológica, la mayoría de la crítica suele hacer referencia a un “giro a la izquierda” de Valle-Inclán, situado en torno a 1920 y se habla de “crisis ideológica profunda en el escritor, cuyos primeros indicios se pueden rastrear alrededor de 1915” (Santos Zas, 1993: 6).

Desde la opinión de Pilar Cabañas “es precisamente en (el) terreno de la genología donde quedan acotadas algunas de las señas de identidad definitorias de su teatro” (457), es decir, que para definir sus obras los títulos son particularmente significativos.

5.3.1. Título: el sintagma *Comedia bárbara*

Sobre el significado de la elección del sintagma ‘comedia’ ‘bárbara’, muchos críticos concuerdan por decir que “nos revela una búsqueda” (Doménech), “marca precisamente esta consciencia de Valle-Inclán de hacer algo distinto, nuevo, original” (Lavaud),

“apuntaba entonces a la destrucción y desmantelamiento en ambos textos de frondes o lindes de géneros y categorías simples canónicos- tragedia/comedia, dramática/épica- y sus conceptualizaciones institucionalizadas” (Ruiz Ramón), y Pilar Cabañas hasta propone que “quizá significa que Valle está consciente de proponer un nuevo ‘arte nuevo de hacer comedias’ ” (1992: 459).

De hecho, se nos hace interesante cómo Pilar Cabañas propone que entre las razones por las cuales Valle NO calificó a sus obras de tragedias se encuentran dos disidencias fundamentales respecto a la poética del género trágico. Según Cabañas es en parte por el “proceso de catarsis que no llega a cumplirse en tanto que proceso basado en la identificación con el héroe, resultando esta dificultada por el tipo de tratamiento a que la figura de Don Juan Manuel Montenegro aparece sometida en la trilogía” (1992: 462),

Esta afirmación se nos hace aún más elocuente pensando en el comentario de Dru Dougherty:

Evidentemente, no se desmantela la tragedia clásica sin cuestionar la visión de lo trágico expresada en ella.... Asimismo, la dosis de sainete y de farsa grotesca, géneros ‘populacheros’ próximos al esperpento, llevan la tragedia a una parodia de sí misma y por tanto la desvalorización de lo trágico. (2008: 73)

5.3.1.1. Comedia

Estos críticos concuerdan también en que el término ‘comedia’ escogido por Valle hace referencia al concepto de comedia según Lope de Vega en su *Arte nuevo*, es decir, que “adquiere y conserva función de concepto supragenérico, aplicable indistintamente a diferentes tipos de obras teatrales, fueran éstas específicamente comedias o tragedias.” (1992: 460). Efectivamente a este respecto parece deliberado el uso sistemático de

‘jornada’ en vez de ‘acto’, como era la costumbre en la comedia del siglo de oro, así como la presencia de un personaje ‘gracioso’ en la forma del bufonesco Don Galán.

5.3.1.2. El término “bárbaro”

Según Lavaud, “emplear ‘bárbara’ en 1907 marca la voluntad de inscribirse en una corriente literaria que sale de *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle y pasa por *Odas bárbaras* de Carducci y *Prosas bárbaras* de Eça de Queiroz” (1992: 245).

Leda Schiavo diserta sobre las diferentes acepciones que tiene la palabra ‘bárbara’ en la literatura decimonónica, y nos explica sobre el contexto del uso de la palabra:

Al acercarnos a fin de siglo, el movimiento decadentista contribuyó a propagar la idea de que era necesaria una inyección de sangre nueva para revitalizar un mundo demasiado viejo. Los bárbaros, que habían visitado esporádicamente la imaginación europea desde el prerromanticismo, la invaden entonces. (197)

Nos relata igualmente cómo fue una idea repetida también por Azorín en *Anarquistas literarios*:

El mundo muere de civilización. Antes en Europa, cuando los viejos habitantes de una hermosa comarca sentíanse debilitados, caían sobre ellos, desde el Norte, bárbaros gigantescos, que vigorizaban la raza. Ahora que ya no hay salvajes en Europa, son los obreros quienes realizarán esta obra en una cincuentena de años. Llamárase a esto la revolución social. (198)

Interesa el comentario de Schiavo cuando relata el uso del término ‘bárbaro’ hecho por el político Alejandro Lerroux³⁴, un “azote de la burguesía catalana” que en 1906 hizo un discurso que contenía estos términos:

Jóvenes bárbaros de hoy, entrad a saco en la civilización decadente y miserable de este país sin ventura, destruid sus templos, acabad con sus dioses, alzad el velo de

³⁴ Curiosamente Robert Lima nos relata cómo Valle-Inclán en 1931, en sus tomas de posición sobre quiénes debían asumir el cargo de presidente del primer Gobierno republicano, propuso como candidato al mismo Alejandro Lerroux, entonces líder del Partido republicano radical (308).

las novicias y elevadlas a la categoría de madres para virilizar la especie, penetrad en los registros de propiedad y haced hogueras con sus papeles para que el fuego purifique la infame organización social, entrad en los hogares humildes y levantad legiones de proletarios, para que el mundo tiemble ante sus jueces. (200)

No sabemos si Valle conoció el discurso hecho por Lerroux en 1906, sin embargo pensamos que el término ‘bárbara’ usado por Valle, a la luz de tales connotaciones, no puede ser un simple afán de mostrar nostalgia por el feudalismo.

Considerando lo que Pilar Cabañas resume como “el panorama teatral que envuelve la aparición de las *Comedias bárbaras*, dominado por el modelo de comedia realista y burguesa en relación al cual la trilogía valleinclanesca presenta también un claro carácter de *arte nuevo*” (461), si no se considera a las *Comedias* como un esperpento, por nuestra parte pensamos que quizá se trate más bien de un nuevo arte de hacer tragedia, que se concretizará luego en el esperpento.

Lavaud ha insistido en la plurisignificación de la obra de Valle y en las diferentes posibilidades de recepción que cambian con los tiempos, al explicar, por ejemplo, que

el final de *Romance de lobos* invitaría a un público tradicionalista a contemplar el derrumbamiento de una sociedad en la que, con El Caballero, tenía un estatus. Al mismo tiempo, este final de un proceso histórico está presentado con la suficiente distanciamiento para que haya ambigüedad, una plurilectura que la publicación de *Cara de Plata* en 1923, con las correcciones y, sobre todo, el añadido final de la reedición de *Romance de lobos* en 1922 viene a reforzar [...]. El lector actual, como el de 1923, es más sensible al desconcierto y a la violencia de los desheredados, a su fuerza inorganizada que a la decadencia de una pequeña nobleza venida a menos. (1992: 256-257)

Efectivamente pensamos que la obra contiene esa posible lectura múltiple, dirigiéndose a diferentes receptores potenciales, y por ello quisiéramos añadir que la ‘lectora actual’ es más sensible al maltrato a las mujeres y al reconocimiento de su papel en el derrumbe de

esa sociedad³⁵. Lavaud opina que en las *Comedias* “no está presente la actualidad, la Historia- lo que caracteriza el esperpento” (1992: 265), pero nosotros pensamos que al contrario: si bien en el contexto de la obra no está lo suficiente presente la ‘actualidad’ y la ‘Historia’ con referencias concretas, desde una postura feminista observamos que Valle lo ha tejido todo muy bien de modo que se evidencia claramente que la rebeldía de la mujer viene a sacudir las bases del patriarcado como orden social de reproducción de la familia.

³⁵ Recordemos como vimos que probablemente Valle había sopesado en su escritura esa conciencia de tener un cierto ‘público’ de lectoras.

Conclusión

Considerando de modo general el teatro como una forma comunicativa de diálogo entre un autor y un receptor, esta memoria ha sido motivada por tratar de responder a la cuestión de qué quiso decir Valle-Inclán con ese conflicto padre-hijos tan lleno de fatalidad y qué sentido tiene esa obra, más allá de la sucesión de acontecimientos presentados. En tanto que lectora, de entrada nos resultó imposible sentir simpatía o piedad por un hombre como DJMM y nos hemos preguntado si esta reacción podría tener algo que ver con la condición femenina del sujeto receptor.

Comenzamos esta investigación con el presupuesto de que unos hijos no pueden odiar a su padre sin motivo. Al hacer la revisión crítica con el fin de conocer qué explicaciones se dan como origen del conflicto, constatamos que se suele hacer una lectura que remite al contexto histórico del autor y a sus ideas: considerando el ‘antiliberalismo’ autoproclamado por él a lo largo de su vida, la crítica pareció caer en la trampa puesta por Fuso Negro en la cueva, al sugerir que los hijos son una versión decadente del linaje de los Montenegro por ser hijos del diablo, hijos que en un plano simbólico representarían la burguesía que derrumba la pequeña nobleza feudal, por la que Valle siente nostalgia.

En la explicación de Fuso Negro, por el contrario, vimos una referencia a Lilith, y fue surgiendo en nuestra lectura toda una serie de alusiones al demonio femenino y al mal causado por las mujeres. Estudiando el mito de Lilith y su lectura tradicional que convierte a la mujer que dice ‘no’ en un demonio, acusando a las mujeres de llevar la humanidad a su pérdida, comprendimos que el patriarcado judeocristiano siempre usó ese mito como una moral para las mujeres, funcionando también como referente para los

hombres. En Lilith como en Eva, el error fatídico e inexcusable es la desobediencia, consiguiendo así asentar las bases de la subordinación de las mujeres en la civilización por venir. Lilith, la *femme fatale*, por asociación con los súcubos, ha sido el arquetipo femenino que representa el pecado, la lujuria, la mujer seductora y el peligro en ellas. Sin embargo, desde una lectura feminista, en esta lucha original entre los sexos, la moral debería haber sido más bien que de una desigualdad entre los sexos resultarían todos los males sobre la tierra o precisamente para el hombre, que nunca se debe forzar/obligar/someter a una mujer.

Hemos planteado que en la obra esa clara alusión a Lilith dada en una cueva, puede hacer referencia a la de Platón, insinuando que la idea misma del mal causado por las mujeres es una forma para el patriarca de no reconocer la realidad y su responsabilidad ante sus actos y pecados.

Analizando las relaciones de género y poniendo énfasis en la perspectiva de los personajes femeninos, hemos comprendido que es justo por su relación con las mujeres y por la rebeldía concreta de Doña María y de Sabelita por las que DJMM fue perdiendo su autoridad y su poder de patriarca. Así descubrimos cómo los hijos tienen motivos concretos para perderle el respeto a su padre, porque hizo que se fuera Doña María de la casa familiar, despilfarró su riqueza en tantas compensaciones por derechos de pernada, y hasta llegamos a comprender que la relación entre Sabelita y DJMM comenzó por un abuso que reviste toques de pedofilia, posibilitado en un primer tiempo por la sumisión de Doña María, la ‘madre’. Así, DJMM comenzó por abusar de su ahijada, incluso siendo ella la amada de su único hijo estimado, Cara de Plata.

Hemos afirmado, por lo tanto, que posiblemente esa primera rebeldía femenina, la de Doña María, es lo que ha causado que los hijos le pierdan el respeto a su padre. Más adelante, cuando Sabelita a su vez lo ‘abandona’, y las dos mujeres se unen, es cuando se termina de caer la autoridad de DJMM, demostrando que el poder de un patriarca se asienta sobre el control de las mujeres, o por el contrario se verá desmoronado, e insinuando, por el contrario, que el perdón y la solidaridad son fuentes de un poder real. Por eso en el desenlace de *Romance de lobos* DJMM se encuentra solo ante la hueste que le anuncia su final y entra en un proceso de remordimiento y de arrepentimiento, por la muerte de su esposa.

Así, mientras todo el relato apunta a una entidad femenina que sería responsable de tentar a DJMM, por su debilidad ante el vino y las mujeres, y de llevar esa estirpe a su decadencia, los personajes femeninos principales resultan ser ‘víctimas’ que se van a rebelar, y eso nos hace pensar en la interpretación feminista que se hace del mito de Lilith, por lo que ese final no resulta para esa perspectiva como una tragedia, sino como un momento de liberación, de justicia.

En todo caso, toda la explicación de la obra apunta a que la clave del derrumbe de DJMM está en la actitud que tuvo con respecto a las mujeres, probablemente porque estamos también ante una nueva versión de don Juan, como en seguida recordaremos. Analizando bien a DJMM desde una lectura feminista, sopesando los diversos discursos que hay sobre el personaje en la obra, nos dimos cuenta de que nuestra incapacidad de sentir simpatía por un hombre como DJMM venía inducida por una serie de detalles textuales en la obra que causan distanciamiento e implican una mirada crítica hacia él. En efecto,

considerando la suma de discursos, vimos que el tratamiento dado al personaje de DJMM propone toques de grotesco que implican una mirada crítica.

En las confesadas intenciones de Valle, dijo haber querido renovar la leyenda de Don Juan, lo cual resulta significativo para la posición que tomamos hacia el personaje de DJMM. Al igual que Don Juan, el patriarca, que puede representar el rey, cae por sus propias contradicciones, por el peso de sus propios pecados y abusos de poder. Porque como hemos visto, el parricidio viene acompañado de una reflexión sobre la autoridad ejercida a la fuerza, que va perdiéndose con la vejez, mientras que al contrario la autoridad obtenida a base de amor/respeto/benevolencia sería la única válida y perdurable.

Don Juan, cargado de rasgos demoniacos, se encuentra con Lilith, acusada de figura diabólica, aunque pensamos que la obra está tejida de forma que, a diferencia de las otras versiones conocidas del mito (Tirso, Zorilla, etc.), esta vez el que aleccionará y perdonará o castigará al don Juan es el receptor mismo.

Si con esto no es ya un esperpento, consideramos que es ya un teatro con rasgos épicos antes del tiempo, en el sentido de que induce al lector a tomar una distancia crítica frente a los acontecimientos. De hecho desde su título vimos que implica la ‘búsqueda de algo nuevo’, una ruptura con el teatro burgués de principios de siglo en España. Así en las *Comedias bárbaras*, hemos visto que con ‘comedia’ se refiere más a un concepto supragenérico como en los siglos de oro, y que con ‘bárbara’ está posiblemente dándole toques de rebelión social, con la idea de inyección de sangre nueva. Desde una perspectiva feminista, la suma de elementos que dan toques de grotesco hace que

pensemos poder considerar a la trilogía entera de esperpéntica. En conclusión, en busca del motivo del conflicto padre/hijos, hemos terminado por cuestionar la clasificación de la obra y su lugar entre la producción del autor, normalmente dividida en etapas muy marcadas.

Al considerar las *Comedias* en su contexto histórico-social original, con un retrato casi caricaturesco de la época que siguió a la abolición de los mayorazgos de 1820 -en el que se inscribe una versión decadente del mito de don Juan-, sin duda se forma una figura de Valle que propone una reflexión crítica sobre los cambios de la sociedad, en la que tiene especial relieve esa ascensión del liberalismo burgués tan despreciada por él. Es indudable que no estamos ante una obra de simple arte por el arte (cercano a los postulados de un modernismo preciosista), sino que consiste en una obra de ‘compromiso social’, y que ya desde 1907, Valle, por más carlista que se pretendiera, ofrecía también una reflexión crítica de los Mayorazgos de su tiempo. Pensamos que estos análisis que se ciñen al contexto del autor pierden de vista otro posible sentido más universal que puede tener la obra. Dado que los casos de cosificación de la mujer (el hecho de considerarla como ‘objeto’ dedicado al usufructo o al goce masculino), de abuso, de instrumentalización, son problemas que aún tienen lugar en distintos ámbitos de nuestro mundo contemporáneo, pensamos que esa lectura feminista revitaliza aspectos muy actuales de la obra, otorgándole un sentido más universal.

Valle Inclán fue afinando su técnica del esperpento hasta dejar bien clara su peculiar y muy personal mirada cínica sobre la sociedad de su tiempo y sobre el ser humano. Es normalmente aceptado que en sus obras a partir de 1920 (*Divinas palabras*, *Luces de bohemia*, *Martes de carnaval*) fue definiendo y aclarando esa estética en tanto que

esperpento, aunque se reconoce que el elemento esperpéntico está presente de modo general en casi toda su producción. Varias de sus obras, como las *Comedias bárbaras*, han quedado consideradas como propias de un momento de transición; sin embargo, hemos tratado de proponer una lectura de la trilogía bárbara como un esperpento en su conjunto o, al menos, como un nuevo arte de hacer tragedias en el que el elemento bárbaro se alía con lo grotesco.

Bibliografía

ALBERCA, Manuel (2015). *La espada y la palabra: vida de Valle-Inclán*. Barcelona: Tusquets Editores.

ALBERICH, José (1968). “Cara de Plata, fuera de serie”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, pp. 299-308.

AZNAR SOLER, Manuel (1992). *Valle-Inclán, antifascista*. Barcelona: Cop d’Idees.

BAAMONDE TRAVESO, Gloria (2009). “Perversión y maldad en algunas protagonistas valleinclanianas”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol.34, No.3, Anuario Valle-Inclán IX, pp.731-749.

BARBEITO, Clara Luisa (1985). *Génesis de las ‘Comedias bárbaras’: unidad en la obra de Valle-Inclán a través de la estética y de la historia*. [Tesis de doctorado]. New York: New York University.

--(1985). *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Fundamentos.

BECERRA, Carmen (2006). “Tres miradas sobre un mito: don Juan en Valle-Inclán”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 31, No.3, Anuario Valle-Inclán VI, pp. 721-739.

BORNAY, Erika (2009). *¿Quién teme a la “femme fatale”? Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX*. Consultado en en línea:

<http://www.mav.org.es/documentos/ensayos%20noviembre2011/Teatro%20Real%20mujer%20fatal.pdf>

BORNAY, Erika (1998). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

BUCHWALD, Emilie, Pamela R. Fletcher, Martha Roth (eds.) (2005). *Transforming a Rape Culture*. Minneapolis, MN.: Milkweed Editions.

BUENO PÉREZ, Lourdes (1995). “Etopeya de los Montenegros, de las ‘Comedias bárbaras’, a través de la simbología animal”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII, Cáceres: Uex, pp. 45-64.

BURGUERA NADAL, María Luisa (1999). “Valle-Inclán y el 98: del modernismo al esperpento”, en *A cien años del 98. Lengua española, literatura y traducción. Actas del XXXIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de español*, pp. 209-221. Consultado en línea en el Centro Virtual Cervantes.

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_33/congreso_33_18.pdf

- CABAÑAS, Pilar (2000). “Genealogía/género: claves codificadoras/tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán”, en *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, ed. Margarita Santos Zas et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 413-447.
- (1995a). *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920)*. Sada-A Coruña: Edicions do Castro.
- (1995b). “El concepto de comedia en Valle-Inclán”, en *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, ed. Manuel Aznar y Juan Rodríguez. San Cugat del Vallès: Cop d’Idees Taller d’Inverstigacions Valleinclanians, pp. 457-465.
- CANOVA GALIANA, Joaquina (1977). *Semiología de las ‘Comedias bárbaras’*. Madrid: Cupsa Editorial.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony Zahareas (1970). *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- CAZENAVE, Michel (ed.) (1996). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Librairie Générale Française.
- CHERIF, Cipriano Rivas (1924). “Apuntes de crítica literaria. La Comedia bárbara de Valle-Inclán”, *España*, Madrid, año X, n. 409, 16, II, p.8-9.
- CIBREIRO COUCE, Estrella (2008). “Entre el dinamismo ideológico y el estatismo filosófico: la aproximación al género y a la mujer en la obra de Valle-Inclán”, *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol.33, No.3, Anuario Valle-Inclán VIII, pp. 444-468.
- DEL OLMO LETE, Guillermo (dir.) (2008). *La Biblia en la literatura española*. Madrid: Editorial Trotta: Fundación San Millán de la Cogolla.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (coords.) (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Dirección General de la Mujer, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid / Barcelona: Anthropos.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1972). *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- DIEGO GONZÁLEZ, Pedro Alfonso de (2010). “Don Juan Manuel Montenegro, símbolo del tradicionalismo feudal en la obra de Valle-Inclán”, *Tiempo y Sociedad*, Núm. 3, pp. 42-78.

- DIJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate; Barcelona: Círculo de lectores.
- DOMÉNECH, Ricardo (ed.) (1988). *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus (Col. El escritor y la crítica).
- DOUGHERTY, Dru (2008). “Valle-Inclán y la tragedia moderna”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol.33, No.3, Anuario Valle-Inclán VIII, pp.469-500.
- (1996). “El ‘texto bárbaro’ de Valle-Inclán”, en *Lire Valle-Inclán: Les comédies barbares*. Textes réunis par Jean-Marie Lavaud. Dijon: Université de Bourgogne, pp.5-19.
- (1986). *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia: Pre-textos.
- (1982). *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- DURAND, Gilbert (1996). *Champs de l’imaginaire*. Grenoble: ELLUG.
- (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Introducción, traducción y notas de Alain Verjat. Barcelona: Anthropos / México: Universidad Autónoma Metropolitana-Itzapalapa.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh (2009). “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Issue 18, pp. 229-249.
- ESTURO VELARDE, Juan Carlos (1986). *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. Sada, A Coruña: Edición do Castro.
- FE, Marina (coord.) (1999). *Otramente, lectura y escritura feminista*. México: Fondo de Cultura- UNAM.
- FIGUERO, Javier (1997). *La España de la rabia y de la idea*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- FRENZEL, Elisabeth (1990). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- GABRIELE, John P. (ed.) (1992). *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos.
- (1992). “Breve trazado de la historia crítica valleinclanesca”, en *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos, pp. 11-24.

- GAMBINI, Daniela (1992). “Tipología femenina *fin-de-siècle* en las *Sonatas* de Valle-Inclán”, en *Suma Valleincliniana*, ed. John P. Gabriele. Barcelona: Anthropos, pp. 599-609.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA PELAYO, M. (1966). “Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, XV, pp. 257-287.
- GIL, Miguel L. (1990). *La epopeya en Valle-Inclán. Trilogía de la desilusión*. Madrid: Editorial Pliegos.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1967). *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*. New York: Las Américas.
- GREENFIELD, Sumner M. (1972). *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (1968). “*Cara de Plata: the Esperpentic Version of the Comedias bárbaras*”, en *Ramón del Valle-Inclán; an Appraisal of his Life and Works*, ed. Anthony N. Zahareas. New York: Las Americas, pp. 584-597.
- HERRERO, Javier (1968). “La sátira del honor en los esperpentos”, en *Ramón del Valle-Inclán; an Appraisal of his Life and Works*, ed. Zahareas A.N. New York: Las Américas, pp. 672-685.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006). “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Çédille: Revista de estudios franceses*, Vol. 2, pp. 58-76.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1987). *Valle-Inclán: cronología, escritos dispersos, epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- (1972). *Ramón del Valle-Inclán. La Política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid: A. Corazón.
- HUERTA CALVO, Javier y Emilio Peral Vega (2003). “Valle-Inclán”, en *Historia del teatro español*, dirigida por J. Huerta Calvo. Madrid: Gredos, tomo II, pp. 2310-2363.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1996). “La génesis de *Águila de Blasón* y el ciclo de las *Comedias bárbaras*”, en *Lire Valle-Inclan: Les comédies barbares*. Textes réunis par Jean-Marie Lavaud. Dijon: Université de Bourgogne, pp. 43-57.
- (1991). “El estreno de *Águila de Blasón* de Valle-Inclán en 1907”, en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, coord. Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei.

- Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, Tomo II, pp. 459-471.
- LAVAUD-FAGE, Eliane (1996). “Une lecture du monde ou le mythe dans les Comedias bárbaras”, en *Lire Valle-Inclán: Les comédies barbares*. Textes réunis par Jean-Marie Lavaud.. Dijon: Université de Bourgogne, pp. 89-102.
- (1979). *Valle-Inclán du journal au roman (1888-1915)*. Paris : Klincksieck.
- LAVAUD, Jean-Marie (2004). “El espacio de las dramatis personae en las *Comedias bárbaras*”, en *Valle-Inclán en el siglo XXI. Actas del Segundo Congreso Internacional*. A Coruña: Edicions do Castro, pp. 67-77.
- (1999). “Las *Comedias bárbaras*. Una problemática histórica y estética”, *Actas do Congreso Galicia nos tempos do 98*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp.77-99.
- (ed.) (1996). *Lire Valle-Inclán: Les comédies barbares*, Dijon : Université de Bourgogne.
- (1996). “El Caballero, la construction du personnage”, en *Lire Valle-Inclán: Les comédies barbares*. Dijon: Université de Bourgogne, pp.121-141
- (1992). “Las *Comedias bárbaras*, ¿una misma serie?”, en *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, ed. Manuel Aznar y Juan Rodríguez. San Cugat del Vallès : Cop d’Idees Taller d’Inverstigacions Valleinclanianas, pp. 441-456.
- LÉGLISE, Florence (2004). “Les Comédies barbares de Valle-Inclán. La synthese difficile (impossible?) entre hédonisme et ascétisme”, en Serge Salaün et François Etienvre (coords.), *Les(s) plaisir(s) en Espagne (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine, pp. 99-119. (Consultado en línea : <http://crec.univ-paris3.fr/06-Leglise.pdf>).
- LERNER, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona : Crítica.
- LEVI, Primo (2002). *Lilit y otros relatos*. Barcelona: El Aleph.
- LIMA, Robert (1995). *Valle-Inclán : el teatro de su vida*. Vigo: Nigra / Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- LITVAK, Lily (1990). *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.

- MAIER, Carol y Roberta L. Salper (eds.) (1994). *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press / Toronto : Associated University Presses.
- MARAVALL, José Antonio (1966). “La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, núms. 44-45, pp. 225-256.
- MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio (2009). *Lilith: evolución histórica de un arquetipo femenino*. León: Universidad de León.
- MARVAL-McNAIR, Nora de (ed.) (1986). *Selected Proceedings of the ‘Singularidad y trascendencia’ Conference, held at Hofstra University November 6, 7, 8, 1986: A semicentennial Tribute to Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán and Federico García Lorca*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- MATILLA RIVAS, Alfredo (1968). “Las Comedias bárbaras, una sola obra dramática”, en *Ramón del Valle-Inclán; an Appraisal of his Life and Works*, ed. Anthony N. Zahareas. New York : Las Americas, pp. 290-316.
- (1972). *Las “Comedias bárbaras” : historicismo y expresionismo dramático*. Madrid: Anaya.
- (1968). “Las Comedias bárbaras : una sola obra dramática”, en *Ramón del Valle-Inclán; an appraisal of his life and Works*, ed. Anthony N. Zahareas. New York: Las Americas, pp. 289-316.
- MOLINA FOX, Vicente (1991). “Don Juan Manuel soy yo”, en Valle-Inclán, *Comedias bárbaras*. Madrid: Centro Dramático Nacional, pp. 9-12.
- OLIVA, César (1978). *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.
- (1984). *2 ensayos sobre el teatro español de los 20*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1999). “Valle-Inclán: el conflicto entre novela y teatro”, en *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, ed. Cristóbal Cuevas García. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 185-203.
- PÁRMENO [José López Pinillos] (1918). “Vidas truncadas. La vocación de Valle-Inclán”, *Heraldo de Madrid*. 15 de marzo, 1.
- PAVIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod.
- PAZ GAGO, José María (2011). *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid: Castalia.

- PORRÚA, María del Carmen (1983). *La Galicia decimonónica en las "Comedias bárbaras" de Valle Inclán*. Sada, A Coruña: Ediciós do Castro.
- PRAZ, Mario (1970). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila.
- PREDMORE, Michael P. (1994). "The Central Role of Sabelita in *Águila de Blasón*: Toward the Emergence of a Radical Vision of Women in the Later Art of the Esperpento", en *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*, eds. Carol Maier and Roberta L. Salper. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press / Toronto : Associated University Presses, pp. 177-190.
- (1992). "La literatura y la sociedad de Valle-Inclán: concepciones liberal y popular del arte", en *Suma valleinclaniana*, ed. John P. Gabriele. Barcelona: Anthropos, pp. 97-125.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco (2008). "Cadáveres y sexualidad en Valle-Inclán". *Lectura y signo*, 3, pp. 353-364.
- RAMOS-KUETHE, Lourdes (1985). *Valle-Inclán: Las Comedias Bárbaras*. Madrid: Editorial Pliegos.
- REYERO, Carlos (2000). "La mujer, Divino artificio. Transcendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad", en *Valle-Inclán (1898-1998): escenarios*. ed. Margarita Santos Zas et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 3-28.
- RISCO, Antón (1966). *La estética de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2004). "Las comedias que llamo yo *Comedias bárbaras*", en *Valle-Inclán en el Siglo XXI : actas del Segundo Congreso Internacional*, Manuel Aznar Soler y Ma. Fernanda Sánchez-Colomer, editores, Sada, A Coruña Espagne : Ediciós do Castro, pp.169-184.
- (1995). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid : Cátedra.
- (1990). "Tres dramaturgos en busca de espacio: Valle-Inclán, Unamuno, Lorca", en *Selected Proceedings of the 'Singularidad y trascendencia' Conference, held at Hofstra University November 6, 7, 8, 1986: A semicentennial Tribute to Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán and Federico García Lorca*, ed. Nora de Marval McNair. Boulder, Colorado : Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 27-39.
- (1989). "Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo: los signos de la diferencia", *Bulletin Hispanique*, Vol. 91, núm. 1, pp. 127-146.

- SALPER, Roberta L (1988). *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*. Amsterdam: Rodopi.
- SALPER DE TORTELLA, Roberta (1968). "Don Juan Manuel Montenegro: The Fall of a King", en *Ramón del Valle-Inclán; an Appraisal of his Life and Works*, ed. Anthony N. Zahareas. New York: Las Americas, pp. 317-332.
- SANCHEZ-GREY ALBA, Esther (1990). "Romance de lobos, ¿teatro o novela?", en *Selected Proceedings of the 'Singularidad y trascendencia' Conference, held at Hofstra University November 6, 7, 8, 1986: A semicentennial Tribute to Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán and Federico García Lorca*, ed. Nora de Marval McNair. Boulder, Colorado : Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 207-211.
- SANTOS SAZ, Margarita (2008). "De 'Raquel' a la 'Niña Chole': historia de un prototipo femenino", en *Estudios Hispánicos. II. Literatura. Actas del Congreso "Los estudios Hispánicos en Rumanía: 50 años de vida universitaria" (26-28 de abril, 2007)*, ed. Mianda Ciova y Anca Crivât. Bucuresti: Editura Universitatii din Bucuresti, pp. 91-107.
- (1995). "Don Juan Manuel Montenegro y el mundo social de las *Comedias Bárbaras* (Construcción y sentido de un personaje valleinclaniano)", *Revista de Filología y Lingüística* (Universidade de Costa Rica), vol. I: Extraordinario dedicado a Valle-Inclán, pp. 151-163.
- (1993). *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder, Colorado : Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- SANTOS SAZ, Margarita y César Oliva (2010). "Romance de Lobos, un proyecto dramático inédito de Valle-Inclán", *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 35, No. 3, Anuario Valle-Inclán X, pp. 57-109.
- SCHWEICKART, Patrocinio R. (1999). "Leyéndo(nos) nosotras mismas hacia una teoría feminista de la lectura", en *Otramente, lectura y escritura feminista*, coord. por Marina Fe. México: Fondo de Cultura- UNAM, pp.112-151.
- SCHIAVO, Leda (1988). "La 'barbarie' de las *Comedias bárbaras*", en *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*. Coord. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos, pp. 191-203.
- SERRANO ALONSO, Javier (2010). "Cara de Plata. Tres donjuanes en el telar de Valle-Inclán", *Moenia. Revista lucense de lingüística & literatura*, Vol.16, pp. 247-266.

- SERRANO ALONSO, Javier (2006). “Valle-Inclán ante el espejo. La ‘autocrítica’ valleinclaniana a través de cinco conferencias”, *Anuario Valle-Inclán, VI. Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31/3, pp.199-242.
- SERRANO ALONSO, Javier (2003). “Del epistolario de Valle-Inclán: otra carta a Manuel Azaña (1922)”, *Anuario Valle-Inclán, III. Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28/3, pp. 251-6.
- SERRANO ALONSO, Javier (1990). “La génesis de *Águila de blasón*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 7-8, pp. 83-121.
- SKOWRON, Izabela (2011). *La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX*. Consultado en línea: <http://romdoc.amu.edu.pl/Skowron.pdf>
- SORIANO, Jacinto (1998). *Valle-Inclán. Comedias bárbaras. Diccionario de personajes*. Paris: Éditions hispaniques.
- SMITHER J. William (1986). *El mundo gallego de Valle-Inclán*. Sada A. Coruña: Ediciós do Castro.
- SPERATI-PIÑERO, Emma Susana (1974). *El ocultismo en Valle-Inclán*. London: Tamesis Books.
- (1968). *De “Sonata de otoño” al esperpento*. London: Tamesis Books.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2002). *Las “Comedias Bárbaras” de Valle-Inclán. Guía de lectura*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- (1999). “Cara de Plata y las *Comedias bárbaras*”, en *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad*. Málaga: El Congreso, pp.47-74.
- TROUILLHET, Juan (2002). “Freud y Valle-Inclán: lo sublime y lo siniestro”. *Valle-Inclán en el siglo XXI. Actas del Segundo Congreso Internacional*. A Coruña: Ediciós do Castro, pp.153-161.
- UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.
- UMPIERRE, Gustavo (1988). “La moral heroica de las *Comedias bárbaras*”, en *Ramón del Valle-Inclán*, ed. Ricardo Doménech. Madrid: Taurus (Col. El escritor y la crítica), pp.155-173.
- (1973). “Muerte y transfiguración de don Juan Manuel Montenegro (*Romance de lobos*)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, jul 1, 50, 3, pp. 270-277.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2006). *Romance de lobos: comedia bárbara III*. Edición de Ricardo Doménech. Madrid: Espasa-Calpe.

- (1995). *Romance de lobos : comedia bárbara*. Edición crítica de Antón Risco. Madrid : Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).
- (1994). *Aguila de blasón : comedia bárbara*. Edición crítica de Antón Risco. Madrid : Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).
- (1992a). *Femeninas – Epitalamio*, ed. Joaquín Del Valle-Inclán. Madrid: Cátedra.
- (1992b). *Cara de plata : comedia bárbara*. Edición crítica de Antón Risco. Madrid : Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).
- (1991). *Comedias bárbaras*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- (1987). *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, ed. Javier Serrano Alonso. Madrid: Istmo.
- (1979). *La guerra carlista. Los cruzados de la causa*, edición, introducción y notas de María José Alonso Seoane. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (1992). “Las Comedias bárbaras y el expresionismo dramático alemán”, en *Suma Valleincliniana*, ed. John P. Gabriele. Barcelona: Anthropos, pp. 251-267.
- ZAHAREAS, Anthony N. (1965). “La historia en el esperpento de Valle-Inclán”, *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 705-711. Consultado en línea en el *Centro Virtual Cervantes*:
- http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_071.pdf
- (ed). (1968). *Ramón del Valle-Inclán; an Appraisal of his Life and Works*. New York : Las Ámericas.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1966). *Las “Sonatas” de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- ZAVALA, Iris M. (1996). “Fin de Siglo y Modernidad: urdimbre metafórica del cuerpo”, en *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, Iris M. Zavala (coord.). vol. 3, Barcelona: Anthropos, pp. 115-160.
- ZAVALA, Iris M. (1981). *El texto en la historia*. Madrid: Editorial Nuestra Cultura.