

Sub specie theatri: del teatro poético al teatro animado. Estreno de El embrujado: tragedia de tierras de Salnés de Valle-Inclán (1913)

Antonio GAGO RODÓ
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: *El embrujado: tragedia de tierras de Salnés* vio la luz el 23 de mayo de 1913, fecha del colofón de su primera edición en libro. Sin embargo, el proceso de la obra se había gestado el año anterior cuando Valle-Inclán le ofrecía el proyecto a la actriz Matilde Moreno, que desembocaría en la notoria polémica del frustrado estreno del Teatro Español de Madrid, y en que aparentemente quedó la tentativa. No obstante, uno de los actores implicados, Francisco Fuentes, formó compañía propia, y llevó en repertorio —junto a otras del autor— la obra que acabó por estrenar en ese 1913, estreno desconocido hasta ahora en la trayectoria teatral del autor, y que se había fijado críticamente en 1931. El artículo describe esta gestación, y documenta y analiza el proceso y la recepción crítica del estreno, poniéndola en relación con el estilo del teatro poético en dialéctica con una potencial estética de teatro animado a que podía dar lugar la *clave* de teatralidad en que Valle-Inclán componía toda su obra, según Pérez de Ayala.

PALABRAS CLAVE: Valle-Inclán, *El embrujado*, estrenos teatrales, teatro poético, teatro animado.

ABSTRACT: *El embrujado: tragedia de tierras de Salnés* was published on May 23, 1913, the date of the book's first edition. However, the process of this work was born the year before when the author offered the project to the actress Matilde Moreno, resulting in the notorious controversy of the unsuccessful opening performance at the Teatro Español of Madrid, and the end of that attempt. However, one of the actors involved, Francisco Fuentes, started his own company, and included in his repertory —along with others by this author— the play that was performed for the first time in 1913. This *première* in the playwright's theatrical chronology was unknown until now, since it was said to have been carried out in 1931. The article at hand describes this time of gestation, documents and analyzes the process and the critical reception of the opening performance, and relates it to a poetic theatre style in dialectics with the virtual aesthetics of animated theatre, which might have resulted in the theatricality *key* concept in which Valle-Inclán wrote his works, as affirmed by Pérez de Ayala.

KEYWORDS: Valle-Inclán, *El embrujado*, Opening Performance, Poetic Theatre, Animated Theatre.

También existe otro procedimiento para distinguir los diferentes géneros teatrales, según el estilo que se adopta al representarlos escénicamente.

Pérez de Ayala (1913a).

GÉNESIS Y EDICIÓN DE *EL EMBRUJADO* (1913)

La génesis de *El embrujado* estuvo aparentemente motivada por su proyecto de estreno. Hallándose en relación profesional con la Compañía Guerrero-Mendoza, Valle-Inclán envió (el 4 de julio de 1912) una carta a la actriz, y coempresaria del Teatro Español, Matilde Moreno, en la que le planteaba el proyecto de una nueva comedia para su futuro repertorio, sugiriendo que la finalidad y el proceso de redacción y creación de personajes estaban relacionados con la composición de la compañía que la actriz dirigía:

Tengo en el telar una comedia y era mi pensamiento y mi deseo que fuese para usted. A este propósito le ruego me diga cuáles elementos en la compañía del Español serán más utilizables en la próxima temporada. A muchos los conozco; pero del galán joven y de la dama joven, ni siquiera sé los nombres. ¿Hay alguna actriz que pueda hacer un papel de muchacho de doce años? Es un papel de gran importancia, y todavía la tendría mayor de contar con actriz capaz para su desempeño. (Valle-Inclán 1912a)¹.

La posibilidad de su representación por una nueva compañía teatral pudo influir en la determinación del autor para reorientar el estilo teatral de sus obras. Al parecer, Valle-Inclán envió otra equívoca tarjeta a la actriz Moreno (el 1 de agosto de 1912) para comunicarle que desechaba la dramatización, y concebía el proyecto en forma de novela, o para proponerle otro distinto (que podría corresponder al texto previo, versión conocida como «El penitente», o a otros) y, poco después, su mujer, la actriz Josefina Blanco, enviaría a Matilde Moreno otra carta para que animara a Valle-Inclán a «teatralizar» la primera obra comunicada². A falta de respuesta, sería Pérez Galdós, ya nombrado director artístico del Teatro Español, el que proyectaba la inclusión de Valle-Inclán en el repertorio, aunque la obra prometida carecía de título (Escola 1912).

En octubre, ocurría un hecho singular: Valle-Inclán concurría a la romería de San Simón, donde un «ciego prosero, con su clásico cartelón» relataba el romance del «Horrible Crimen cometido en la noche del 23 al 24 de Agosto de 1912 en la persona de Ramón Cores el “Saltón”, por su mujer y tres hijos, vecinos de Besomaño, distrito de Ribadumia»; y al parecer, tras esta visión, sugerencia y material para la concreción

¹ Para Ramoneda Salas (1982) la carta era un apresurado acto ante la ruptura con la Compañía Guerrero-Mendoza (más bien, era una previsión, ya que la ruptura fue posterior), además de una recomendación indirecta para Josefina Blanco en la concepción del personaje, hecho justificado por el autor (Gago Rodó 1999). Valle-Inclán (1912a, 1913b) escribía un telegrama (30 de diciembre de 1912) para urgir a la actriz Moreno, que resolvía en contra.

² Cfr. Ramoneda Salas (1982), Hormigón (1987: 420-1), Lavaud (1992: 302).

de *El embrujado*, el autor terminó las «primeras cuartillas»³. Aunque, como se veía por la primera carta, debía tener concebida ya la obra, la asimilación del episodio del romance debió modificar en parte su trama o estructura (introduciendo el episodio de un mozo muerto por su mujer, que dejaba en litigio un niño pequeño sustituto del «muchacho de doce años»), pues «al planear la obra pensé que pudiera ser un rapaz de catorce años, al escribirla y concretarla lo convertí en un niño de seis meses» (Valle-Inclán 1913d).

Si aceptamos el testimonio de Josefina Blanco, la redacción debió ser intensa (reforzada quizás por el acuerdo con el diario *El Mundo*), pues solo días después, 5 y 6 de noviembre, ya se hacía saber el título de la obra como siguiente publicación para el folletín del diario —donde había aparecido *Romance de lobos*— y se anunciaba como «novela» o «comedia bárbara» de ambiente maléfico, en vinculación con la tragedia; tal como le comunicaba Valle-Inclán (1912b) a Pérez Galdós, se publicaba una «comedia bárbara al modo de otras que ya escribí, como *Romance de lobos*», asumiendo conscientemente la transformación del texto en la posibilidad de una «comedia capaz para el teatro, reduciéndola en alguna parte»; y, efectivamente, la primera versión de la obra fue publicada en *El Mundo* (del 25 de noviembre de 1912 al 19 de enero de 1913), situada en un texto y género experimentado por el autor⁴. La denominación de novela, manejada por el autor como modalidad (además de una práctica de las publicaciones), remitía a la cuestión de la distinta versión entre la obra publicada en folletín y el texto, ya fuese encaminado al pretendido montaje, es decir, en avance de sus posibilidades teatrales desde el fin del folletín hasta la fecha de la distinción de Valle-Inclán (plazo del 19 de enero al 23 de febrero de 1913), ya fuese destinado a la posterior edición:

- ¿*El embrujado* está sacado de la novela que publicó *El Mundo*?
- No.
- ¿Es otra cosa?
- Sí. (Eco 1913).

Pero como precisaba Candamo (1913), a partir del folletín, los lectores conocían la obra «si no en su integridad, en sus líneas generales», en la medida en que el autor iba «superponiendo y añadiendo elementos» al poema dramático, lo que permitía detectar el proceso de adensamiento —incluyendo el código del romance— respecto del folletín, y significar que la obra dada a conocer en la lectura del 25 y 26 de febrero de 1913 en el Ateneo de Madrid correspondía a una nueva versión, posiblemente orientada para una lectura a Pérez Galdós, y su estreno en el Teatro Español, sin descartar que el autor hubiese configurado ya una versión muy cercana a la de la

³ Según carta de Josefina Blanco a José Caamaño Bournacell; el romance, escrito y editado por el padre de Caamaño Bournacell en Cambados, en setiembre de 1912, es reproducido y cotejado por Lavaud (1992: 305-12) con el romance de *El embrujado*, publicado en folletín en *El Mundo* el 25 de noviembre de 1912; Rubio Jiménez (1996).

⁴ Lavaud (1992: 313-4), y sobre la variedad de términos (comedia bárbara, novela, tragedia).

primera edición en libro⁵. En la lectura dramatizada sobresalió el comentario estético del autor que engarzaba el proceso creativo con la transposición poética de un suceso de tiempos de los Reyes Católicos (sin especificar) y con la intemporalidad de los temas eternos y del matiz regional profundo, extraído de la tradición ancestral, y que ofrecía cierta lección sobre cómo orientar la partitura musical y escenográfica de un montaje, negado, por venir⁶.

La primera edición en libro con el subtítulo de *tragedia de tierras de Salnés*, procedente de la posible adaptación teatral para el estreno frustrado, no redujo, sino que amplió el texto⁷. Su edición obtuvo lecturas críticas que fueron extralimitándolo: Rivas Cherif (1913: 21) destacó una orientación hacia las unidades («simplificando, concretando, *unificando*. Hemos llegado a las *unidades*»), menos episodismo y más protagonistas, no por doblegamiento a las tres unidades, sino por esfuerzo de síntesis: «Nada de aquella sucesión de escenas y cambios de pasajes, nada de ahogar las figuras centrales en la masa del coro. Aquí, [...] dos acciones diversas, se funden en la misma fatalidad»⁸. Asimismo, Pérez de Ayala (1913a), sugestionado por su lectura, señalaba una «concisión» del diálogo teatral (forma y fondo total del arte teatral en su definición: «el elemento formal del teatro es el diálogo») como rasgo de la tragedia (griega, y de Shakespeare como maestro) y una vinculación ilocutiva de carácter, diálogo y género, como cercenamiento del diálogo preartístico que colindaba con la escucha y oratoria (vacilante entre discurso inartístico y farsante, pero teatral para Valle-Inclán), es decir, el «efecto» de sobriedad del diálogo y la palabra sentenciosa en relación con el tiempo, con aplicación a *El embrujado* (como se reseñaría en el montaje de 1931)⁹:

⁵ Lavaud (1992:328) resume el proceso: «Valle-Inclán ha buscado una coherencia mayor y una unidad de tono en todo lo que se refiere a la brujería. La segunda versión es más densa y más tensa que la del folletín [...] con el deseo de dar una versión más escénica [...] con el desdoblamiento del personaje de El Ciego, [...] nuevos personajes [...], la alternancia de ritmo y de intensidad entre las escenas, [...] la organización del texto alrededor del tema de la brujería, con el motivo del perro»; en edición ilustrada por Moya del Pino, afin al simbolista Schwabe (Fagiolo 1977).

⁶ Caballero Vilardell (1913) anotó la «prosa quejumbrosa y triste en los recitados del mendigo de la xanfona; altiva y despótica, en quien ejerce el señorío de vastos lugares; tímida y dulce, llena de candorosas ingenuidades, en las mociñas hilanderas; gruñe en los parlamentos de las viejas, sin dejar nunca de ser fluida, sobria, resonante y melódica» (*cfr.* «Lectura de Valle-Inclán», 1913, Un Diputado cunero 1913, Abril 1915).

⁷ En la edición, el autor cambió el personaje de Pedro el rey por Malvín, creó los personajes de La moza del ciego y El ciego de Flavia; puso titulillos a cada una de las jornadas, creó las escenas previas a la aparición de El ciego de Gondar (Jornada I) y mantuvo, aunque redujo, el romance dividido entre los dos personajes; suprimió un fragmento del diálogo entre Mauriña y El ciego de Gondar tras su entrada (Jornada II) y añadió la acotación final de la obra; *cfr.* Ramoneda Salas (1982, 1983), Rubio Jiménez (1996).

⁸ Al aparecer en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Gómez de Baquero (1927) se manifestó opuesto a Rivas Cherif, al ver en el texto la aspiración a que la representación se adaptara a la creación dramática.

⁹ Tiempo presente que es el del teatro, en que Pérez de Ayala (1919, 1923b) analizaba, según el género (como en el *Arte nuevo* lopesco), la prosa o el verso (es autosuficiente, conjura y evita la

Una vez creado un carácter, ha de obrar conforme a la norma indeleble a que su naturaleza le obliga, y sus palabras han de estar de continuo saturadas de la sustancia y certidumbre, aunque sea instintiva y subconsciente, de sus actos futuros. De ahí que las palabras tienden a concentrarse en frases sentenciosas que pueden servir como refranes, porque los caracteres dramáticos son a la manera de arquetipos diversos en torno de los cuales se agrupan porciones de la humanidad. (Pérez de Ayala 1913b)¹⁰.

El análisis de esta teatralidad sugerente no podía sino relacionarse con el concepto clave de una *reteatralización*¹¹. La edición de la obra que había representado la ruptura con la escena anticipó la consigna de rebeldía de Valle-Inclán con los modelos vigentes: tras el primer rechazo de la obra, Rogerio Sánchez (1914: 54-7) deslizaba una crítica al Teatro Español («si el teatro municipal no ha de servirnos ni para presentar las obras de los autores indiscutibles [...] es perfectamente inútil la municipalización del tal teatro»), y, para conjurar la expectativa, censuraba que su opción fuera juzgada extravagante por la lectura, porque se desconocían las posibles innovaciones teatrales que iniciaban nuevos derroteros artísticos y —en relación con *El embrujado*— evidenciaban la importancia de la corporeización y renuncia del actor, «artista imprescindible y excelso, no colaborador del dramaturgo, sino su carne, su personaje, su representación, la subjetividad que éste no puso, que no debió poner. El actor debe llevar el papel», sacrificándose abnegadamente en deuda con el autor como creador más que como director de escena. Pero esta expectativa y esos avisos y análisis hallaron respuesta y resonaron en el estreno de 1913, así como en el montaje posterior de la *tragedia*.

escritura dirigiéndose a la preservación de la memoria, en expresión y contenido, significante y significado, esencia musical, mientras el sonsonete es un reclamo teatral, de cachondeo o juego extravagante de gárgola en *La reina castiza* o *La pipa de Kif*, porque, en conclusión, es buscado, se hace a propósito, como el vicio del verso obligatorio opuesto al verso libre): manifestación extratemporal que remitía a la visión sobre la estética simbolista (prerrafaélica), marcando una búsqueda del futuro montaje. Valle-Inclán (1908) vio en el cuadro de Romero de Torres «El amor sagrado y el amor profano» (o «Retablo del amor», como «L'Évangile symboliste» de Schwabe, de 1892) el ensayo estético que deseaba alcanzar por medio de la palabra: la síntesis (armonía de lo arcaico y moderno, condición de la obra aspirante a ser bella para triunfar del tiempo al hacer las cosas mudas y quietas, germen del quietismo estético) y la intemporalidad (platónica esencia que «tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética» y producía el sentido místico, donde el paisaje parecía nacer «después de una oración»). Dougherty (1989) señala en las tragedias la presentación de una nostalgia por una edad media mítica, sin edad, inmóvil, metaforizada en *El embrujado* en la quietud de la muerte.

¹⁰ Asimismo, apreciaba el artificio de los diálogos de López Silva o, desde estilos teatrales y una posición antinaturalista (negación de la cuarta pared), que los géneros eran producto de partir inicialmente de caracteres (destino de cada individuo) o arquetipos de interés perdurable (tragedia o drama), tipos (comedia), acción o intriga de interés efímero (melodrama), a los que Pérez de Ayala (1919) añadía la comedia de costumbres de sociedad o drama de sociedad, y teatro policiaco; Pérez de Ayala (1923a) haría un análisis arquetípico de géneros (en obras valleinclánicas de 1910, 1912, 1913 y 1914); *cfr.* esos artículos en Juan Bolufer (2000).

¹¹ Que Pérez de Ayala (1915, 1923a) unificaría, vinculando ese arte dramático con no haber «propriadamente un arte teatral de tipo elevado», sino variedades (*cake-walk*, por ejemplo), u obras representadas, pero no escenificadas.

PROCESO Y RECEPCIÓN DEL ESTRENO DE *EL EMBRUJADO* (1913)

El estreno y montaje de *El embrujado* remitía al proyecto frustrado por parte del Teatro Español de Madrid para la temporada 1912-13. En ese proceso, a mediados de diciembre de 1912, Valle-Inclán había implicado ya al primer actor de la compañía, Francisco Fuentes —a quien antes había confiado *Romance de lobos*—, enviándole una copia del texto para su ¿publicación?, intermediación y lectura a su director artístico, Pérez Galdós, que Valle-Inclán (1913a) intentó fijar con su presencia. Ante el desinterés y desconocimiento de la empresa del teatro municipal, Valle-Inclán (1913b) se inclinó por la opción de estreno en función de beneficio (como en *Cuento de abril*), por uso, derecho y compromiso del actor. El rechazo de toda opción de montaje, con la limitación y el desprestigio y silencio en la admisión y garantía del repertorio, llevaron a finales de febrero al actor a la dimisión secundado por la actriz Antonia Arévalo, con la que acabaría por formar compañía propia, resultando un vínculo de obra y actor¹². La dimisión se ligaba a la elección de una obra y su hipotético reparto, desacreditando el protagonismo, reconocimiento y control del sistema, la jerarquía cultural y la posesión de un concepto de teatro. Si el entramado teatral (y aun sociopolítico) trataba las expectativas del teatro de Valle-Inclán a través de la excepcionalidad, Fuentes anteponía la complicidad y consciencia artística en el montaje de una tragedia, la reivindicación de riesgo en el repertorio y la búsqueda de nuevos horizontes escénicos.

A vueltas con la cuestión (que ayudó a crear un horizonte crítico), se afirmaba desde la mirada madrileña, y por tanto con proyección provincial, la probada y sabida infidelidad del público como para tomar en arriendo el Teatro Español o de la Comedia, y darle un repertorio con las mejores producciones de clásicos y contemporáneos de modo sostenible¹³: «Estrene usted obras de Benavente, Valle Inclán, Galdós, Martínez Sierra, y el público acudirá al teatro una vez, dos, pero a las cinco representaciones ya se pierde dinero»; no obstante, se consignaba la apuesta hacia un cambio de expectativas genéricas: «Hay quien cree muerta la zarzuela y película y reanimado el teatro moderno de Valle Inclán, Linares Rivas, Martínez Sierra y Benavente» (Ergo 1913). Y, en efecto, era el actor quien declaraba su predilección («Mi autor es Benavente, pero también tengo gran admiración por el insigne Galdós y Valle-Inclán»), apelando a la expectativa («—¿Conoce usted *El embrujado*, de Valle-Inclán?») del crítico Laguía (1913a) que este completaba («—Presencí su lectura en el Ateneo,

¹² Valle-Inclán (1913b) podría haber ofrecido la obra a Fuentes ante la manifestación del actor en una tertulia de que no tenía obra para su beneficio, pero la implicación era previa; y pudieron repartirse textos de personajes, pues tanto Fuentes como Arévalo, quizás conocedora de la obra, dimitiesen; Olmedilla (1931a) diría que llegó ya a ensayarse, lo que no parecía exacto. En la temporada vitoriana del estreno, ambos actores recordaban el momento en que pasaron de galán joven a primer actor, o de dama joven a primera actriz (ella, sustituyendo a Matilde Moreno en *Electra*), exponiendo la jerarquía vigente en la dinámica teatral (Laguía 1913a, 1913c).

¹³ En el horizonte del estreno, Fuentes declaraba, además, que a Galdós se le criticaba por «ser político, director artístico del teatro Español y haber escrito *Electra*...» (Laguía 1913a).

cuando la cuestión famosa del Español; por cierto que el habernos privado de sus representaciones, todos lo achacamos a *debilidades* de don Benito y gazmoñerías de Matilde Moreno...»). Como resonancia de unas y otras palabras, y tras el fracaso del primer intento, la Compañía cómico-dramática dirigida por Francisco Fuentes presentó una gira provincial con un repertorio formado entre otras obras, aparte de *Romance de lobos*, por *El embrujado*. El proyecto era firme, ya que el director contrastó la idea de poner en escena estas obras (primero para la temporada del Teatro Campos Elíseos de Bilbao en noviembre de 1913) con el autor, por medio del actor y secretario de la compañía, Pedro Barinaga (ya presente en el proyecto finisecular de Teatro Artístico). Esta vez el propósito de estreno de la obra era decidido, y debía de estar en ensayo, pues llegó incluso a anunciarse su programación (para el día 15), aunque no llegó a materializarse:

Esta Empresa se ha visto obligada a prorrogar la contrata de la Compañía de Fuentes para [...] el estreno del drama de Valle Inclán *El embrujado*.

[...] Sábado, beneficio del eminente actor Francisco Fuentes con el sensacional estreno del drama en tres actos de Valle Inclán, *El embrujado*, creación notable de Fuentes.

Domingo, despedida de la compañía:

[...] A las 10: *El embrujado*. («Teatros», 1913).

El estreno y montaje de la obra, programado para el 15 y el 16 de noviembre, no se puso en escena, por falta de ensayo detallado, como eco de las palabras de Valle-Inclán que días antes (el día 12, en respuesta al secretario, Barinaga), le había sugerido al director que no forzara hacer sus textos si ofrecían resistencias receptivas:

Si usted advierte que para Fuentes ofrece dificultades hacer mis obras, dígame que conmigo a nada está obligado, y que no puede ofenderme el hecho de que no las haga, pues nadie mejor que yo, sabe que no son obras de público, y mucho menos de público de provincias. [...] Yo sentiría enormemente, que Fuentes, por falta de franqueza conmigo, y el temor de disgustarme, quisiese ocultarme esta verdad que yo me sé de memoria. (Valle-Inclán 1913f)¹⁴.

Aunque la idea de estreno era previa, las palabras del autor debieron servir, además de acicate para motivar aun más el estreno y atemperar su resultado, de estímulo para el designio teatral del director, quien en la sucesiva temporada (vitoriana) y a la cuestión sobre si aún no se había estrenado precisaba que «Don Ramón me la dio para que yo la estrenara, manifestándome su deseo de que su estreno fuese en estas provincias; yo quise estrenarla en Bilbao, pero faltaron algunos detalles de ensayo y la estrenaré en Vitoria» (Laguía 1913a)¹⁵. Simultáneamente a su actuación bilbaína, ya

¹⁴ También Fuentes dudaba del público de estrenos: «¡Ah!... ese es otro. Entonces se le puede llamar en muchos casos parcial —casi siempre— y ésta es pasión que unas veces comete injusticias que son crueldades y otras prodiga el aplauso, haciéndonos llegar a sentir de cerca nuestro ideal glorioso. Pocas veces es justo y por eso le temo yo y le tememos todos los que ante él mostramos el arte» (Laguía 1913a).

¹⁵ El que en la temporada bilbaína no se anunciara *El embrujado* como estreno (sino *Romance de lobos*) y sí se publicitara como «creación notable de Fuentes» podría hacer pensar en un estreno previo.

se anunciaba (los días 10 y, sobre todo, 12 de noviembre) que entre las joyas literarias de mérito artístico que serían puestas en escena, con lujo de decorado, atrezzo y vestuario (propiedad de la compañía), se hallaba el texto del dramaturgo: «Y el sublime drama de Valle-Inclán, escrito expresamente para Fuentes, que será estrenado aquí, titulado, *El embrujado*»¹⁶; el montaje vitoriano se anunció para los días 21 o 23, pero aclarando que por «no haber llegado el decorado de *El embrujado*, la empresa se ve obligada a aplazar su estreno para el lunes 24; y como dicha obra estaba ofrecida al abono» (una de las razones, quizá, de su estreno) se daban dos funciones extraordinarias los días 22 y 23, previas y favorecedoras de ensayos («De Teatro» 1913, «Espectáculos» 1913a, 1913b).

La gira de Fuentes en Vitoria creó un interés tal que el director del diario *La Libertad* encargó al cronista, novelista y dramaturgo Dionisio Laguía el seguimiento y comentario de la temporada, con entrevistas, asistencia a ensayos y críticas¹⁷. Se anunciaba el excepcional interés que había despertado el estreno de la tragedia en España, acrecentando su expectativa¹⁸. En efecto, días más tarde, una vez ensayada la obra, la compañía decide realizar el estreno en el Teatro Principal de Vitoria, el 24 de noviembre de 1913, cuyo montaje se anunció así¹⁹: «El lunes, a las seis y media de la

¹⁶ A la pregunta de Laguía (1913a) sobre si el actor llevaba algún otro estreno u obra escrita expresamente, Fuentes contestaba: «de Valle-Inclán, además de *El embrujado*, *Romance de lobos* y otra que está escribiendo expresamente para mí». En efecto, en la carta citada, Valle-Inclán (1913f) respondía: «Ahora estoy con otra comedia, y, si como espero, tiene más fácil manera de llegar al público, se la mandaré». Podría referirse a la inédita «tragedia sacramental» *El beato estrellín*, con decoraciones y trajes para su montaje, según Valle-Inclán (1913g) en carta a Antonio Palomero del 18 de noviembre de 1913, aunque también a otro proyecto.

¹⁷ Laguía (1913d) contribuía a generar una creciente expectación («esperaba el público ya, recogido en sus confortables viviendas, el estreno; esperaba don Ramón del Valle-Inclán, en los saloncillos de los teatros madrileños, el telegrama anunciando el éxito»), así como la actriz Arévalo ligaba su deseo de volver a Vitoria a sus comienzos de actriz en que basaba su independencia («Adoro el arte; es mi pasión más grande; sin el teatro no puedo concebir la vida; es un factor necesario para mi ser y aun algo más, pues por nada del mundo renunciaría yo a la vida del arte»).

¹⁸ «Y digamos algo de lo que será el acontecimiento teatral de hoy. Se estrena *El embrujado*, de Valle-Inclán, y es la primera vez que se representa no sólo en Vitoria, sino en España» (Laguía 1913f).

¹⁹ Con el juguete cómico en un acto *En cuarto creciente* de Manuel Linares Rivas. Programado un abono de cuatro/cinco funciones (18/19 al 21/23 de noviembre), la amalgama de repertorio de la temporada de la Compañía cómico-dramática de Francisco Fuentes en el desaparecido Teatro Principal de Vitoria, del 19 de noviembre al 1 de diciembre de 1913, fue: *Hamlet*, de Shakespeare; *Más fuerte que el amor*, *La noche del sábado* y *Los intereses creados* (prólogo, cuadros 1º y 2º), de Benavente; *El ladrón*, de Henry Bernstein, traducción de Manuel Bueno y Ricardo Catarineu; *Camino adelante*, de Linares Rivas; *El octavo, no mentir*, de Miguel Echegaray; *Tierra baja*, de Guimerá; *El amor a oscuras*, *Los chorros del oro* y *La reja*, de los Álvarez Quintero; *Madame Pepita* y *Los pastores*, de Martínez Sierra; *Un negocio de oro*, de Marcel Gervidón, adaptación de Antonio Sotillo y Sinibaldo Gutiérrez; *Cyrano de Bergerac*, de Rostand; *Traidor, inconfeso y mártir* y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; *En vísperas de boda*, de Dionisio Laguía, y *La loca de la casa*, de Pérez Galdós. La gira siguió en San Sebastián («Notas regionales», 1913).

tarde, cuarta y última función de abono, estreno de la tragedia de Tierras de Salnés, original de don Ramón del Valle-Inclán, *El embrujado* («Espectáculos», 1913c)²⁰.

En la recepción del montaje, Laguía (1913g) vio conveniente iniciar su crítica apelando al indulto necesario del arte avanzado, de nueva orientación, puro y —fuera del arte creado— inspirado en la naturaleza, que requería la formación de un gusto hasta adquirir el hábito artístico, pues «el arte, en fin, que no hemos visto nunca, precisamente porque es original, porque tiene estilo propio, es siempre acogido con críticas acres o, cuando menos, con marcadísima desconfianza». La recepción, por tanto, se explicaba por el horizonte de expectativa de un gusto formado por la costumbre del ambiente, y su influencia para asimilar lo que se veía por primera vez sin ejercer una comparación, juzgando, por la predisposición propia o prestada, sin criterio. Si el espectador requería la formación de lo nuevo —esa mudable habitación del gusto—, el creador de arte nuevo, que se juzgaba «extraño, raro, incomprensible», sublimaba el arte. La crítica exponía el sacrificio redentor de todo artista de estilo (que la acogida, estimación y conocimiento del teatro de D'Annunzio o Benavente proyectaban²¹): «¿Qué de extraño tiene que de entonces acá sea el martirio la primer aureola del que crea?».

La expectativa de Valle-Inclán como innovador de estilo sin marcar tendencia hacía posible y asumible, desde este esquema, su recepción negativa y necesaria. La nueva producción y recepción resultaba una muestra del enfoque y de que «Valle-Inclán es un prosista que tiene el más excelso tratamiento», bastando para apuntalar su fama:

Valle-Inclán es un estilista, un creador de género y, como todos, sujeto a las vejaciones consiguientes. Todas sus obras nos parecen raras, extrañas, y bien probado [sic] está la acogida desdeñosa y fría que para ellas se tiene. Anoche tuvimos una prueba más de nuestra teoría. *El embrujado* no gustó. El público, juez inapelable, falló en contra del autor. ¿Tuvo razón? (Laguía 1913g).

La pregunta hacía hincapié en la desproporción de los dos horizontes de recepción (el de autor y público) así como en su dinámica relación de fuerzas. Autor y público planteaban sus fórmulas y reaccionaban desde sus esquemas: la del autor era, desde las líneas que modelaban el teatro moderno (ya en la acogida del estreno de *El marqués de Bradomín* en 1906), la neutralización del efectismo y artificio del teatro

²⁰ En el montaje (cuyo programa rezaría «tragedia de tierras de Salnés, en tres jornadas y en prosa», con carácter de estreno) codirigido por Valle-Inclán en 1931 (e ideado hacia ¿1924/5?: «Hace ya algunos años, a Irene la [sic] dijeron que a don Ramón le agradaría que ella la representase»: Romero Cuesta, 1931) ya se refería haber visto, si no engañaba la memoria, otro montaje, que podía ser el de 1913. Para el montaje de 1931, véase el estudio de Serrano Alonso (1992), a quien debo y, por otro lado, agradezco la noticia del estreno de 1913.

²¹ En 1913, como estilo de representación trágica, cabe señalar la puesta en escena de *Pisanello*, de D'Annunzio, por Meyerhold y con Ida Rubinstein, en la Ópera de París; *cfr.* Craig (1911).

posromántico y poético, precisamente el que orientaba el horizonte de respuesta del público²²:

El embrujado es un primor de estilo y un alarde de modismo. Sus oraciones están tan maravillosamente construidas que por sí solas marcan un acento de absoluta propiedad. Hay galanura siempre, facilidad, amenidad y giros bellísimos. ¿Por qué no gustó la tragedia de Valle-Inclán? Pues por el estilo, así, sencillamente, y, mejor aún, por la novedad del estilo.

Los personajes de *El embrujado* hablan sin latiguillos y en toda la obra no se advierte un efectismo fácil para buscar el aplauso. Ellos parece despreciarlos el autor, que expone un asunto sin artificio alguno, confiando sólo en que será la prosa la que haga todo. ¿Se equivocó Valle-Inclán? De ninguna manera; él hizo una nueva obra más para su teatro. Si algún día su teatro triunfase, ¿no sería la de ahora la misma obra que luego? Si *El embrujado* carece de interés teatral, si no agradan sus situaciones ¿por qué no justificar la actitud del público? No le gustó la obra; pero así, no le gustó. ¿Que reconoció la bellísima prosa que la encarna? Sin duda alguna. ¿Que la obra no tiene más interés y que su desarrollo no conmueve? Evidente. (Laguía, 1913g)²³.

Ya, con motivo de una actuación anterior de la actriz Matilde Moreno (en las fiestas de Vitoria), se reseñaba que en esos días autores como Valle-Inclán tropezaban con el inconveniente del nivel cultural y moral —y la transformación— de una sociedad más dada a los deportes que a la literatura («Las obras poéticas se saborean leyéndolas a solas en el gabinete, no viéndolas representar a la luz de la batería»: «A través de los festejos», 1913)²⁴; de este modo, una crítica del montaje advertía que *El*

²² En la lectura en el Ateneo de Madrid, Valle-Inclán (1913c) comentó: «Solamente quería ponerla en comunicación con el público, para que se contrastase con “eso” que aplauden por ahí como teatro poético» (Ramoneda Salas 1983: 3). En junio de 1913, ante la posible reacción de haberse estrenado en el Teatro Español (que valía para el estreno), la autonomía de Valle-Inclán criticó cierta dramaturgia: «cuando escribo yo no pienso ni mucho ni poco en el público. [...] Acostumbrado a los dramas de Cavestany, Marquina o Villaespesa, plenos de cintarazos y estocadas, acaso los espectadores no habrían advertido que *El embrujado* no contenía anacronismos» (Salaverri 1913: 48). Cabe preguntarse si la insistencia en la obra no respondía sutilmente al *neozorrillismo* o realismo (*Señora ama* o *La malquerida* de Benavente), alejando del verso el concepto del teatro poético, para materializarlo simbólicamente con la presencia del recuerdo («El Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpitar ritmos eternos»: Valle-Inclán 1916: 87); *cfr.* Rubio Jiménez (1996).

²³ El montaje de 1931 se vio, desde un horizonte d'annunziano, como inactual teatro sonoro (Cimorra 1931).

²⁴ Graco (1913) anticipó una crítica sobre los toros y el interés de los literatos por Belmonte, con palabras de Valle-Inclán («—¿Qué tal sigue esa... salud, Juanito?»). Laguía (1913a) comentaba del público vitoriano que «sólo se muestra algo intransigente en materia de moralidad», y «en el repertorio de su abono nada puede tildarse de inmoral», pero Fuentes le preguntaba por su conocimiento de *El embrujado*. En el montaje de 1931, Leal (1931) haría la recomendación de que aunque «no son los tipos ejemplares moralmente, [...] pueden ver esta función todos los cultos, y aun las almas muy formadas», en imposibilidad de la tragedia, por esos tipos, ingrata y que en «nada favorece la placidez de la digestión», según Un Espectador Sencillo (1931).

embrujado «tendrá la grandeza de la tragedia, será una gran obra literaria para leída con reposo en el gabinete» («Teatro Principal», 1913)²⁵.

La construcción de un lenguaje armónico, de prosa poética y rítmica, y lo raro, extraño y bárbaro eran una depurada muestra de teatralidad de la estética simbolista, orientada a la situación y musicalidad, al quietismo y ambiente²⁶. La autónoma, difícil, potencial y resistente teatralidad conjugaba mal con el interés y desarrollo efectista o de acciones amables, y explicaba la reacción del público ante virtuosos *defectos*, pero no la frustración de la expectativa de un teatro emocional, pese a la labor interpretativa y de dirección²⁷. Como resultado, parecía no haber actuación, lo que exponía cierto teatro de lectura, sí, pero de *lectura animada*, no de lectura dramatizada, sino de teatro estático de cuadro animado, sostenido tonal y cromático, rigor y unidad de sensaciones, en la idea de retablo ya presente en la aparición del texto (primera entrega del folletín en 1912)²⁸.

Si la obra, que a falta de situaciones escénicas, puede considerarse su representación como «lectura animada», puesto que tiene dificultades grandísimas de dicción y no hay artificios que puedan aminorar los defectos de aquella, estuvo irrefutablemente

²⁵ En el montaje de 1931, de autor que no creaba *para el teatro*, se penetraba por las acotaciones iniciales como (m)arcos de cada jornada (inicial, segunda y tercera: «sombras, las voces parecen próximas a desvanecerse»), pudiendo parecer que colmaba en la labor literaria la frustración dramática (Olmedilla 1931a), por lo que Tamayo (1931) pedía, de un modo logocéntrico, en escenas habladas «la misma honda impresión que [...] sentimos al leerlas». Fernández Almagro (1931) oponía drama/teatro o drama que ha sido representado antes que editado/drama previo a la escena («¡Y qué poco teatro resiste la difícil prueba de la lectura!»), y la consecuencia fatal por «no representarse asiduamente el teatro de Valle-Inclán», en cambio, sin rebaja, de literario a dramático (Olmedilla 1931c).

²⁶ Valle-Inclán dio estilo galano y sonoro a una *tragedia* de «verso suave, leve, como una prosa rítmica. El ritmo está en la cantidad de sílabas que tienen las palabras. Busco palabras de dos o tres sílabas, a fin de dar al castellano una armonía [...] Es algo [...] bárbaro» (Salaverri 1913: 47); *cfr.* Laguía (1913i). En el montaje de 1931, Tamayo (1931) halló un todo de «acotaciones y frases», y De La Cueva (1931) tal síntesis que «basta unas palabras para que el tipo se defina». Espina (1931) veía que la relación de acotación y coplas «sitúa el lugar de la acción», que procedía «de la poesía contemplativa y de la poesía conflictiva. El asunto dramático es [...] asunto de poema. Y el poema, [...] materia de drama» (*El embrujado o La pipa de Kif*). Olmedilla (1931b) enumeró el medio de las jornadas (1ª, «Geórgicas», casa solariega; 2ª, «Ánima en pena», orilla de un río; 3ª, «Cautiverio», gran cocina).

²⁷ Laguía (1913a) preguntaba al director su visión, compartiendo la expectativa del estreno como acontecimiento: «En la *Maison Dorée* de Madrid, algunas veces nos ha contado Valle-Inclán algunos detalles de su obra. La escribió en Cambados y tiene un sabor de paz y naturalidad que encanta. ¿Les gusta a ustedes?/ —Sólo sé decir que nos impresiona profundamente, que nos emociona con intensidad grande». El espacio fluvial era «la paz de todas las cosas que dice la perfección del éxtasis» (Valle-Inclán 1931: 29).

²⁸ El montaje de 1931 constató esta clave receptiva de teatro igual a *lectura con acción*, avanzando unidos proceso dramático y mérito poético (Mori 1931) y, Tamayo (1931), un desfile de tipos de clásica «tragedia rústica, grandes en su simplicidad, convertido en coturno el zueco y la almadreña». Se ponía en valor con los montajes *El anuncio hecho a María* de Claudel, por Dalcroze, y Appia (1921), o *Fausto* por Erler; *cfr.* Rouché (1910).

puesta en escena y fue un enorme triunfo que sumar a la brillante historia de Paco Fuentes como director.

Coloraciones, tonalidades, vestuario, decorado, todo en armonía, todo propio, absolutamente propio. Fue la obra estudiada y puesta con tanto *amore*, que bien merecía el homenaje que el público le tributó al final de cada jornada.

¡Qué maravilla de representación! ¡Lástima que el autor no cooperase a tanto esfuerzo! (Laguía 1913g)²⁹.

De este modo, se reseñaba (quizá Laguía) que la obra no satisfacía en conjunto y montaje por su «raro estilo», aunque gustaba su lenguaje de prosa castiza y su interpretación, mientras otra crítica fue más incisiva al reseñar que ni el prestigio ni el paladeo de la prosa contenían la «ruidosa protesta del público» («Informaciones de provincias», 1913; «Teatro principal», 1913)³⁰. Los comentarios situaban la recepción de la teatralidad de Valle-Inclán de nuevo en la excepcionalidad que la había obstaculizado en el Teatro Español, pero que en el caso de Fuentes sonaba a excepción deliberada. Pero, al mismo tiempo, marcaba la directriz estética que texto y puesta en escena perseguían: una impresión inquietante, umbría y borrosa, en el espectador³¹. Bien mirado, la sugestión tenebrista fue efectiva, pues se rio mucho un juguete cómico representado a continuación —como secuencia del teatro barroco— con que «quitar el mal gusto que en el público había dejado *El embrujado*» y con el que se «disipó aquella nube de tristeza» (Laguía 1913g, «Teatro Principal», 1913)³².

²⁹ En el montaje de 1931, se veía un recitado narrativo, según Un Espectador Sencillo (1931): «La tragedia está en la fantasía del autor que la [ha] inventado, pero no en la escena; [...] en la acción que debiera desarrollarse en la escena. Y el espectador no la ve; se entera por lo que le cuentan»; y en las versiones aclarativas —al ponerse en duda la legitimidad (con abandono, *desprecio*) del hijo de La Galana—, según Espina (1931), ante el doble personaje de La Galana que encarnaba el maleficio en el amante-embrujado Anxelo: «se dice, y es verdad, que el niño no es hijo del caballero que murió, sino del pastor Anxelo, amante de la Galana».

³⁰ Apareció un diálogo referido a la acogida del estreno, denominado «Pregunta del día»: «—¿Has visto *El embrujado*?! —Sí. Lo he visto y no me gusta./ —Es de Valle Inclán./ —Como si fuera del Moro Muza» («Día tras día», 1913). Laguía (1913h) planteó los efectos de *El embrujado* en la escasa concurrencia de público al teatro al día siguiente: «Pareció protesta por el estreno de la noche anterior». *El embrujado* se anunció en el Teatro Principal de San Sebastián, donde se reseñó que la obra «no gustó», pero no se confirma por la prensa local («Un estreno», 1913).

³¹ El montaje de 1931 constató esta que parecía ser constante de recepción, y un expresionismo semántico en bárbara lengua y dialéctica sonora y vibrante (a imagen, en teatralidad textual, de las «larvas en la orilla del río»: Valle-Inclán 1931: 29); Floridor (1931). Fernández Almagro (1931) percibió personajes-medio, decorados, alusión y presencia telúricas: «el ambiente, hecho sensible [...] en éste o aquel personaje —el ciego, las mozas, las viejas— y en la atmósfera [...]: campo y castrón. En la lejanía, también: sombras de antepasados y aullar de perros...».

³² El montaje de 1931 enfrentaba al público ante un final abierto, y Atienza (1931) vio la proyección textual «bonita, pero que representada deja mucho que desear. Le falta desenvoltura escénica, y [...] el final no es de teatro, pues una vez terminada la obra aún espera el público algo, un algo que es imprescindible en el teatro, y que en la obra de Valle-Inclán no lo vemos». El drama era, para Díez-Canedo (1931b), el esclavo sin confesión de «culpa que le atormenta, en ansias de confesión que le redima», y De La Cueva (1931) veía frialdad, sin acción, pues cuando «Anxelo se pone en marcha y se espera la confesión del crimen, que es la entraña de la obra, basta la presencia de “La

Esta recepción parecía abrir la posibilidad de situar el montaje del texto en la latencia estética de un aquelarre y, desde este punto de vista, Fuentes parecía haber graduado la programación de *El embrujado* con el «aquelarre de las almas brujas» que se reúnen y vuelan en *La noche del sábado* (de Benavente) que reseñó Laguía (1913e). La crítica resultaba, bien mirada, esclarecedora de lo producido: la impresión oscura de vaguedad, situaciones sucesivas y acción interior, sombría y borrosa de aquelarre, a modo de *ut pictura poesis* (poesía silenciosa o pintura que habla)³³:

El Embrujado es una obra todo oscuridad, todo perplejidad e indecisión, donde, solo a ratos brilla el genio de su autor.

El público se hizo un lío con aquel entrar y salir personajes tan sin orden ni concierto, con el embarullamiento de la escena y la abstrusión del pensamiento central de la obra, que no llega a interesar a nadie porque nadie la comprende y nadie sabe lo que pasa en aquella batahola que recuerda aquelarres de tiempos que fueron.

[...] Representada a la luz de la batería, *El embrujado* no despierta interés y la prosa galana de Valle Inclán, los pensamientos profundos de este hombre pensador, pasan desapercibidos para el auditorio que no comprende la trama de esta tragedia todo sombras, todo borroso y sin destello alguno de luz que ilumine la sombría escena. («Teatro Principal», 1913)³⁴

Esta nebulosa de aquelarre, desde el foco del montaje, se proyectaba como influencia referente del texto (embrujamiento, muerte asociada, víctima del niño, etc.), y la escenificación (como cierto sueño sabático) de un drama sublime, remitente a esta estética, provocaba inquietud y desasosiego en el espectador, y traducía plásticamente el enfoque estético del «misterio y poder sobre los vivos de las ánimas» (con que el autor definiría la religiosidad gallega)³⁵. Y el ensueño planteaba un problema

Galana” para que [...] ceda como a un mandato de hipnotizador. La tragedia es lucha humana con algo que parece que está por encima de la voluntad humana, con el destino en la tragedia griega».

³³ En el montaje de 1931, la expectativa se invertía (actor como testigo de una acción implícita, público como oyente) y la recepción remitía a la tradición del sonámbulo teatro estático simbolista. De *La Cueva* (1931) vio que todo quedaba contenido, interior, sin acento: «ninguno actúa, [...] sus quejas, sus comentarios, su dolor, alguna rebeldía [...] tan lejana, que parece fuera de ellos: semejan espectadores que nos transmiten sus emociones acerca de algo que ellos presencian más de cerca que nosotros, [...] emoción secundaria». *Cueva* (1931) reseñó, en la lectura y su visión teatral, la supremacía discursiva: teatro en segundo grado, en función del primer teatro implícito para personajes espectadores, pues «la tragedia está fuera de lo que alcanza la escena». Se miraba a la cualidad plástica más que a lo movido o cinético, a la pintura quietista que al dinamismo teatral (Olmedilla 1931c); *cfr.* Santa Cruz (1931). Fernández Almagro (1931) matizó que «*El embrujado* en pie sobre la escena, gana cuerpo, volumen, plasticidad, y pierde, naturalmente, matices de la expresión literaria: las bellísimas acotaciones [...] de mucha virtud pictórica. Lo que no adquiere [...] es movimiento. Y eso que es rico de acción».

³⁴ En el montaje de 1931, la preceptiva criticó la desintegración, que había falta de síntesis, desviación deliberada, compositiva y temporal, sin alcanzar —lo que iluminaba el horizonte de su expectativa— una teatralidad maestra; para Espina (1931), la estructura funcionaba como un reloj: «origina una cadena de sucesos cuyo final es la muerte violenta [...] y la catástrofe moral de D. Pedro Bolaño»; *cfr.* Doménech (1990)

³⁵ Valle-Inclán (1924); el concepto de lo sublime (o temblor satisfactorio, según Burke, y Kant) remite a la abertura de límites que revela la muerte. En el montaje de 1931, el embrujamiento era el

crucial del teatro, cómo crear la impresión de ingravidez, en términos gráficos, en estampas, cómo una gama conjugada con la presencia física de actuación y puesta en escena en la que debía tener papel la iluminación o, más bien, su matización significativa³⁶.

En uno de los ensayos (del segundo acto) de la *tragedia* —efectuado el 21 de noviembre, día de lluvia— Laguía (1913d) ya describía esta impresión («Esperaba en el teatro aquelarre de artistas para ensayar *El embrujado*»), así como la tendencia plástica y la dimensión semiótica que el montaje del texto marcaba («El cuadro de color que el teatro a estas horas ofrece, a pesar de estar a oscuras, es asunto que a un pintor serviría para muchos metros de lienzo y a mí para llenar muchos cientos de cuartillas»). La escenografía debía contribuir a esa impresión de ambiente, y la puesta en escena pudo ser llevada de cierta sobriedad, de hacer caso a la recomendación comunicada a Barinaga para Fuentes por Valle-Inclán (1913f): «Así pues dígame que no haga gastos en esas obras. Siempre lo nuevo que haga, como más diestro en el oficio, será más viable. Y mucho más cuanto pongo todo mi esfuerzo en que lo sea»³⁷. Laguía, muy de cerca del proceso de ensayo del texto, y de los montajes de la compañía, presentó (con inocente adivinación) las líneas del estreno, que atendía a la propiedad —como era el uso—, la novedad y el conjunto, advirtiendo en la clave tonal y de dicción la dificultad:

La hermosa tragedia de don Ramón, se estrena sujetándose a las más absolutas reglas de propiedad. Decorado nuevo, pintado por Amorós; trajes y, sobre todo, una propiedad de dicción y de tonalidad, cual corresponde al dominio que del léxico tiene el autor y a la gran maestría de Paco Fuentes para interpretar y hacer interpretar.

Es de difícil ejecución *El embrujado*, y como estoy seguro de su interpretación, me atrevo a predecir un gran éxito. (Laguía 1913f)³⁸.

protagonista (Leal 1931). Candamo (1931), en visión sagrada de la vida, halló en este «cuento medroso» (como de Poe) vidas «entregadas a los designios de lo que no se sabe qué es ni dónde está» y «pavores infantiles, de la infantilidad del hombre y [...] de los hombres [...] pavores que han fraguado dioses y mitos», base dialógica del poder. Fernández Almagro (1931) lo sintetizó en *la embrujadora* —título plausible de la tragedia— «Rosa Galana, que embruja hombres».

³⁶ Valle-Inclán sugería una entonación plástica (de cuadro veneciano o retablos, en «Solamente Pantoja de la Cruz pintó figuras de tan sombrío y místico realismo» —en cursiva en el folletín de *El Mundo*— o «Gesto y voz en la gama del gris» —añadido en la primera edición en libro: Valle-Inclán 1912-1913, 1913e) que Fuentes conocía; y se referiría la entonación del autor para el montaje de 1931 con gritos y tonos pardos y verdes oscuros, en la gama de Zuloaga. Asimismo, Pérez de Ayala (1923a) señalaría el aspecto escultórico, por ejemplo, de Ginebra en *Voces de gesta*.

³⁷ Esa vía teatral a través de la sobriedad y el oficio parecía conectar con la confesión de Fuentes de que «cuando más interés he tenido en estar bien, más fuera he estado de facultades», lo de que «cuando más quiere, menos puede» que Laguía (1913a, 1913j) negaba como reconocimiento al actor.

³⁸ La escenografía fue de Eduardo Amorós. En la lectura en el Ateneo de Madrid, Valle-Inclán desautorizó una estética arqueológica de la puesta en escena, apelando, según Abril (1915), a un «director de escena sólo atento a buscar el ambiente más propicio para que la fuerza interna, poética, de la obra, luzca en su máxima significación».

La dirección de Fuentes debía de recoger orientaciones del autor, y ser detallada, destacando cómo cubrían la colocación escénica, las correcciones o el grado general de perfección, idealismo y realce de la creación poética, y el tono abigarrado en que se desarrollaba («Pintorescos grupos ocupaban los extremos de la escena») ³⁹: actor, crítico y director subían (¿y utilizaban?) una «rampa de madera que conduce al escenario del teatro», y Fuentes anunciaba «¡Segundo acto! [...] Los personajes que en él tomaban parte dejaron las animadas charlas de los pintorescos corrillos, el apuntador comenzó a *dar letra* y yo llegué a la puerta del cuarto de Antoñita Arévalo» (esto significaba que el personaje de La Galana no estaba en escena y que, por tanto, se trataba de la primera parte de la jornada segunda, donde está ausente hasta avanzada la segunda mitad) ⁴⁰:

En una mesa de pino, leía en voz alta el apuntador lo que después repetían los actores *cubriendo colocaciones* escénicas. A su lado el gran actor Fuentes, embutido en su amplio abrigo gris y respetuosamente descubierto, seguía con interés el detalle del ensayo, corrigiendo con notable acierto y exquisita cortesía. (Laguía 1913d).

Cuando alguno *roza* una frase, se olvida de una coma o la pone en otro lugar, Paco Fuentes, que sigue atentamente todos los menores detalles del ensayo, marcando en su

³⁹ El montaje del «drama trágico» *Hamlet* (en ese repertorio genérico) se retrasó para ponerlo con el tiempo, cuidado y esmero que requería su aparato y movimiento, o el de la «tragicomedia» *Cyrano de Bergerac* tenía tantas decoraciones como actos («Espectáculos», 1913a; 1913d). Fuentes declaró que «el tipo de *Príncipe de Dinamarca*, es de una emotividad y un colorido grandiosos y que siento que su autor, Shakespeare, el gran trágico inglés, no sea español...» (Laguía 1913a). Y Laguía (1913b) reseñó que en la construcción faltaba descarga en el papel de Ofelia, resultando más intensa la locura, de haber buscado, en su dolor y origen, el amor del padre, perdido por el amor mismo (de Hamlet) y su mano manchada con sangre de su sangre: «visión roja que oscurece el rosado horizonte de los ensueños, contraste brutal, trágico, perfecto justificante de la locura, pero bien pudo ser ésta más intensa y con más colorido en sus manifestaciones. [...] Por eso la tragedia de Shakespeare es de difícilísima interpretación».

⁴⁰ Laguía (1913d) podía referirse a la «tropa de chalanes», y precisaba: «El traspunte llamó a ensayo a las señoritas que nos acompañaban»; es posible que remitiera a la escena en que salen El Ciego de Gondar y La Moza (¿Concepción Villar?, devota de Guerrero o Moreno), e indicaba la aparición de La Galana en la segunda mitad de la segunda jornada: «El traspunte llegó a la puerta, leyendo en un libro: —¡Señorita Arévalo, a escena! —Con su permiso —me dijo la actriz, aprestándose diligente al llamamiento; y marchó al escenario siguiendo al traspunte./ —¿Quiere usted que veamos algo del ensayo? —dijo Reyes./ —Vamos, respondí, y salimos al escenario». Una nota de Adelina Rodríguez adornó el ensayo: «—¡Si nos sorprendiera usted cuando no sabemos un papel...!». Debía acudir toda la compañía, pues se citó a Elena Fernández, sin reparto en el estreno, y disponía de apuntadores (Vicente Martí y Enrique Cazorla), gerente (Enrique Fuentes) y representante (Luis M. Reyes). A la pregunta de si habían hecho muchos ensayos en el montaje de 1931, recordando que prescindían del apuntador, la respuesta del codirector Asquerino traslucía una proxémica vertical (altiva): «Muchos [...] interrumpiéndonos constantemente para marcar mejor una salida, para medir las distancias que deben mantenerse entre los personajes... Porque hay muchos momentos en que la composición de las figuras es de un cuadro... Tiene mucho de pintura el teatro de Valle Inclán», y como el escenario era tan pequeño, la composición era difícil (Romero Cuesta 1931). Las poses recogían la angostura espacial y síntesis temporal (El Greco o *Las hilanderas*), según Valle-Inclán (1924, 1926); Montes (1925).

cara los gestos del actor que habla y moviendo los labios que dicen en voz muy baja lo mismo que el actor que ensaya, presto rectifica cuando sólo un signo se pone fuera de lugar.

[...] añadamos a esa admirable dote la de darse exacta cuenta de lo que ha de hacer en cada caso concreto y con la precisión de medida de un *nonius*, apreciar la diezmillonésima de imperfección y corregirla. (Laguía 1913j)⁴¹.

El crítico indicaba un aparente primer parón («Terminó el ensayo del acto segundo», en parte) exponiendo enseguida una continuación que podía referirse al final de la obra, pero que hemos de identificar como final del segundo acto. La descripción transmitía indirectamente la importancia de la dirección anafórica de la actuación, y de su elección para acabar de manera intensificadora este acto, y permitía de paso saber que posiblemente la versión montada variaba el final textual de la jornada segunda, eligiendo esa línea melódica y trágica sobre el episodio del rapto y muerte del niño⁴²:

Seguía el ensayo de *El embrujado*. Estaban ya en el final. Paquito Fuentes, que encarna la figura del protagonista, estaba echado en el suelo, declamando... Dio un grito, ¡*el ánima en pena...! ¡el ánima en pena...! ¡el ánima en pena...! ¡el ánima en pena...!* Y acabó la obra. (Laguía 1913d)⁴³

⁴¹ Laguía (1913j, 1913k) sumaba la prodigiosa memoria del actor que «se sabe todo el repertorio completo, no sólo sus papeles, sino los de los demás. Yo lo he visto en los ensayos; me lo han dicho sus discípulos, sus compañeros», a la perfección, «el menor detalle que si no es verdad no lo pasa», quizá referido a *El embrujado*, y el sello «Fuentes», resultando «el mejor o el primer Director que hay en nuestra dramática»: «He visto a Paco Fuentes en un ensayo repetir una parte de escena ¡diez y ocho veces!, por cualquier nimiedad, y lo que es más asombroso, sus actores no encontrar en ello ninguna molestia, siempre hacerlo de buena gana y es que aquella orden-ruego suya, aquella sacramental frase ¡atrás!, sabe el notabilísimo Director justificarla y saben sus artistas que está justificada». En el montaje de 1931, Romero Cuesta (1931) refería un ensayo de Valle-Inclán (¿del día 9?, hasta las cinco de la mañana) y el del día 10, en su ausencia, para su estreno «esta noche», día 11 de noviembre («El embrujado, de Valle-Inclán», 1931).

⁴² El diálogo que refería el final del segundo acto del montaje sería, refundido: «ANXELO ¡El ánima en pena!/ MAURINA ¡El ánima en pena!/ [...] ¡El ánima en pena!»; además, no apareció en la edición en folletín, sino en la de 1913, llamando quizá la atención de Fuentes. Suponía variar la secuencia final (dos acotaciones y tres intervenciones) que relatava el disparo de El Pajarito al rapto del niño, y la firmeza de La Galana (frase final ausente en la edición en folletín), aunque Fuentes pudo resolverlo con el grito del actor, y aprovechar un fragmento de acotación referido al final elegido («Anxelo parece muerto sobre la yerba»: Valle-Inclán 1931: 41-2). Otra hipótesis es que ensayaran el final de la obra, terminando el montaje con la salmodia de Anxelo. Es más que probable que Valle-Inclán (1913f) supiera la versión a estrenar y que, incluso, la firmara, como indicaba (al recibir *Romance de lobos*: «No deje de enviarme el resto de la documentación»), y era preceptiva para pasar la censura previa a su estreno, máxime cuando acababa de entrar en vigor el nuevo reglamento de espectáculos de 1913.

⁴³ Y se describía la concentración necesaria en el final del ensayo (acabado a las dos de la mañana): «Las risas aumentaban y de la dirección vinieron recaditos recomendando el silencio. En uno de ellos el traspunte nombró a todos menos a Reyes y a mí y salimos todos al escenario» (Laguía 1913d). Antes, Laguía (1913c) se refería a aciertos del director en colocaciones, detalles, efectos, observación y capacidad de tonalidad anafórica («y aquella misma frase, repetida por todos los personajes en escena, con tonalidades distintas, es un éxito de dirección indiscutible»). Y en 1913

La referencia a la presencia del *embrujado*, y del tono salmódico y gutural que proyectaba su actuación, a la que incluso el actor que le interpretaba añadía quizá un elemento febril («Paquito Fuentes que, aun enfermo, hizo un *Anxelo* irreprochable»: Laguía 1913g), permitía por el contrario detectar la desviación del foco del montaje hacia el duelo entre Don Pedro Bolaño y La Galana (y su interpretación por los actores principales, Fuentes, y Arévalo) en detrimento del protagonismo de Anxelo (embrujado, asesino y perseguido del ánima en pena de Miguel, hijo de don Pedro Bolaño), creando, por tanto, un contraste entre la ambientación de embrujamiento y el drama de poder. Desde ese enfoque elegido, la interpretación esmeradísima de Fuentes y Arévalo hace suponer que la compañía entendía que la fuerza dialógica de la tragedia debía centrarse en la antítesis de don Pedro Bolaño y La Galana, sobre una teatralidad de *sfumato*, que difuminaba o detenía la expectativa trágica del género («Teatro Principal», 1913)⁴⁴.

La dirección de Fuentes se proyectaba sobre la actuación, depositando el tono del montaje («A su lado no puede haber actor mediano, y si los que forman su distinguido *elenco* no supieran, no aprendieran del maestro, sería cosa inexplicable»: Laguía 1913j). Fuentes (como Ermete Zacconi), considerado un primer intérprete y trágico en toda la extensión de la palabra, que sostenía la emoción en el espectador (como en las escenas de muerte), era actor que modulaba su gesto (igual que la compañía) cómico-trágico, dominaba las variantes de los géneros, en una rara interpretación, de estilo y galanura, sin exageración, efectismos ni artificios, y llegaba a lo sublime y, por tanto, adecuado a *El embrujado* (Alday 1913a, 1913b): «Para él no tiene dificultades la tragedia, ni el sainete, y desde Shakespeare y Benavente, Galdós y Valle-Inclán, hasta los hermanos Álvarez Quintero, todos tienen en Fuentes un intérprete maravilloso» (Laguía 1913f)⁴⁵. En el montaje, Fuentes hacía una creación en la interpretación del tipo (Don Pedro Bolaño), imprimiendo un sello a la «figura de viejo ambicioso y déspota» y haciendo distinguible obra y actuación: «le hemos visto

hubo tragedias sintéticas de lenguaje transracional (*Victoria sobre el sol* y *Yo Maiakovski*, de Kru-schenikh y Maiakovski) en montaje simbólico. En el montaje de 1931, la extrañeza del público vino del signo gestual resonante del *mal de ojo* hebraico («La Galana, en el umbral, se vuelve, escupe en las losas y hace los cuernos con la mano izquierda»: Valle-Inclán 1931: 56). Era experiencia teatral de una terapéutica sagrada (*humi positio, terra tollere*).

⁴⁴ Frente al montaje de 1931, donde los actores principales (Heredia-Asquerino) focalizaron la tensión hacia La Galana-Anxelo, cuya acogida naturalista o granguñolesca matizó Diez-Canedo (1931a) al hablar de «instintos», «pasiones elementales» y —código dramático para los personajes— «como una fatalidad, la tradición más inflexible», como en el personaje femenino en quien Espina (1931) vio perdición y seducción, «candil; arde, se retuerce; por sortilega, crea una atmósfera de perdición alrededor suyo [*sic*]; por mujer, le da el tono fresco y lascivo» al drama rural: la avaricia, «la codicia, el egoísmo» (Romero Cuesta, 1931); *cfr.* Pijoan (1971-74).

⁴⁵ Fuentes demostró su don de observación: «Aquel acceso es algo emocionante que no sólo logra impresionar a los espectadores, sino también a los hombres de ciencia. A varios médicos oímos palabras de admiración por el acabado estudio que Fuentes demuestra haber hecho del paralítico convulso, que muere» (Alday 1913b). Laguía (1913j) destacó su modernización del drama clásico, «reduciéndolo a la verdadera expresión que en nuestros tiempos gusta [...] conservando el principio fundamental», sin efectismo, declamación campanuda, pasado estilo de latiguillo.

en *El embrujado*, salir triunfante y cubierto de gloria en el fracaso del autor» (Laguía 1913g; 1913j). Asimismo, en la puesta en situación para hacer entrar al público, la tonalidad rasgada o el vestuario, se hallaba parte de la fascinación animal y demoníaca (propia de *La Galana*) que debió ejercer la interpretación de Arévalo, sosteniendo un «papel difícil, duro, ingrato, y haciendo un tipo tan propio que produjo su salida a escena revuelo de admiración» y, por tanto, la actuación se superponía (el actor José Soto a su «pesado papel» de Ciego de Gondar) y contribuía al conjunto (Laguía 1913g)⁴⁶.

Con el dominio del tono anafórico sobre el melodramático (o más folletinesco), centrado en la pugna de poder de don Pedro Bolaño y *La Galana*, y con las colocaciones animadas, el montaje se ofrecía como cuadro plástico y semiótico e impresión ambiental de aquellarre, como escena simbolista de la estética de lo invisible, satánico y sublime⁴⁷. La recepción reseñó, con respeto al autor, que *El embrujado* había sido un fracaso: «Ésa ha sido la opinión unánime del numeroso público que anoche llenó las localidades todas del teatro» («Teatro Principal», 1913). Pero la acogida del estreno de *El embrujado* podía considerarse, bien mirado (como se refería Laguía al de *Chantecler* de Rostand), de un éxito de fracaso. Después de haber llevado el teatro poético en verso a su mayor dinamismo (con *La marquesa Rosalinda*), Valle-Inclán parecía querer deslimitar el teatro poético, con la envoltura de una prosa poética, orientando la categoría como fuerza interna de unas situaciones proyectada a través de la fuerza plástica de cuadros estáticos e inquietantes. La derivación del tono de la *tragedia* (*de tierras de Salnés*) hacia la vaguedad, la sensorialidad y el gesto simbólico, no parecía evidenciar una inestabilidad estructural (como parte del valleinclanismo le asigna) sino un signo de que el autor parecía iniciar un desarme de la tragedia como género⁴⁸. El nuevo panorama resultante era el choque entre la expectativa del teatro

⁴⁶ La actriz, cuyos acordes rasgados eran referidos como notas de pentagrama de Wagner (resonado en la viuda Isoldina), media la actuación con el público y en términos musicales: «Es difícil con escaso auditorio ponerse en situación; no hay eco en nuestra voz, no podemos percibir el jadear de la emoción, ni el borbotar de la risa; aquélla que se sujeta a un diapasón entonado, semejante a penoso respirar de un monstruo; ésta con la multitud de variantes en tonalidad, de sonidos que semejan semifusas» (Laguía 1913d, 1913f). Aunque no había animales, un *setter* blanco (Cyrano), dormido a los pies de Fuentes y al que Arévalo despertaba con su habla, reconocía a ésta y venía a rendirle homenaje batiendo su inmensa cola de brillante pelo, lustroso lomo y grandes ojos de mirar noble, oblicua metáfora del *embrujado* (unos ladridos, invisible poder de *La Galana*, impiden que Anxelo se confiese, y él, Rosa y Mauriña se metamorfosean en tres perros *blancos*, final que no cerraba la tragedia ni parece se pusiera en escena); *cfr.* Doménech (1990). En el montaje de 1931, desfile de vestuario regional y geométrico, Romero Cuesta (1931) anotó a los actores Isabelita Pallarés [no Faure] (Mauriña), Adela Carbone (Juana de Juno) y Cecilio de la Vega (Don Pedro Bolaño).

⁴⁷ En el montaje de 1931 se reseñó esa clave melodramática, visible en el morbo de estarse prolongadamente «casi recreando [...] en el cadáver de aquel niño», según Vidal (1931).

⁴⁸ Con su dirección del montaje de 1931, el poeta parecía pasar de un teatro poético por medio de la palabra a uno icónico, interpretando aquélla para una configuración de retablo. Fernández Almagro (1931) quiso aproximar a la vanguardia al autor, «el arcaizante y el... ¿cómo lo diríamos? No hay otro término: el vanguardista. Muy antiguo y muy moderno, repartidas las miradas entre [...] Oriente y Occidente, D. Ramón del Valle-Inclán cubre una gloriosa carrera, entre Venus y el De-

poético, que orientaba la reacción del público, y la rara, borrosa y sombría teatralidad del texto valleincliniano que excedía y extrañaba ese horizonte naturalizado, como experiencia de la Modernidad⁴⁹.

No obstante, el montaje de la Compañía de Francisco Fuentes vino a refutar la crítica de Rogerio Sánchez de que *El Embrujado* no podía ser puesto en escena por una compañía industrial, sino por un teatro artístico. Entre sus derivadas, cabría citar la redacción de otra tragedia (*El beato estrellín*) o el posible proyecto de otro texto bárbaro (*El bandido generoso*, ¿antecedente de *Cara de plata?*⁵⁰). Quizá la factura impura, sensorial y gestual de *El embrujado* y la extrañeza que produjo su estreno llevaran a Valle-Inclán a la suspensión de la escritura de la tercera *comedia bárbara* bajo un modelo trágico empleado por entonces y quizá ya agotado o forzado.

Por tanto, se puede plantear que no fue el frustrado estreno de *El embrujado* el motivo que produjo el alejamiento del dramaturgo (véanse sus proyectos mencionados) del teatro o de las ficciones de teatralidad, sino precisamente la propia experiencia del proceso de escenificación, como autoconciencia problemática de la viabilidad o adecuación del modelo de representación de la tragedia (y de una *tragedia de tie-*

monio». La modernidad residía en que su texto enclavaba la teatralidad en su literatura, como enfocó Pérez de Ayala (1923a) el carácter teatral (de las *Sonatas* o *La lámpara maravillosa*): *sub specie theatri*. La recepción crítica acogió la experimentación, advirtiendo cierto parámetro de desintegración o forzamiento de las convenciones, aunque aplicó el modelo melodramático a lo trágico perseguido por una imagen potenciada por el texto, para constituir una escena, en clave plástica, quietista. Su visión escénica de la tragedia residía en la «unidad tonal» de recursos líricos y plásticos y —en su recepción— el éxito de los estrenos de *Voces de gesta* y *El embrujado* «dependió del grado de aceptación del público de una poética simbolista-quietista llevada al teatro»; el éxito escénico de aquella frente a la confusión de *El embrujado* se debía a los múltiples elementos disociados, dispares o en tensión hasta romper esa armonía o unidad de tono y, ya en la puesta en escena de 1931—¡y la dirigió Valle-Inclán!—, al desplazamiento de la poética simbolista por otra más radical y contratrágica de postguerra: Dougherty (2008: 66-71) prevé así «que esa obra pudo marcar el comienzo del cambio en la poética de Valle-Inclán».

⁴⁹ Estas lecturas hallaron eco desde la autónoma posibilidad de lo trágico en la lectura (ya en la *Poética* de Aristóteles): «la más perversa: obtengo placer escuchándome contar una historia *cuyo final conozco*» (Barthes 1973: 2). La inclusión de *El embrujado* —obra dramática de edición más antigua en ser recopilada— en el *Retablo* (Valle-Inclán 1927), paralela a una intensa actividad teatral, podía dotar al texto (tras la estética deshumanizada de muñecos enunciada) de lectura trágica impura, de modo que la incorporación no trasegara su novedad plástica. Rubio Jiménez (1996a:65) legitima la inclusión en el *Retablo* al aceptar la polisemia que considera (según el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias) *retablo* como «caxa de títeres, que representa alguna historia sagrada».

⁵⁰ Simultáneamente, y en la temporada en que Fuentes estrenaba *El embrujado*, un crítico preguntaba al actor si llevaba algún otro estreno u obra escrita expresamente, a lo cual contestaba que, de Valle-Inclán, «otra que está escribiendo expresamente para mí» (Laguía 1913a). Podría referirse a la inédita «tragedia sacramental» *El beato estrellín*, con decoraciones y trajes para su montaje. Aunque más factible y proyectada escénicamente, no parece que prosperara. Agotando los posibles testimonios, en cartas a Barinaga y Antonio Palomero, Valle-Inclán (1913f, 1913g) acababa comunicando que «Ahora estoy con otra comedia», que podría referirse a la coetánea *El beato estrellín*, pero también pregunta «¿Cómo anda eso de Borrás?», que podría referirse a *El bandido generoso* más que a esa otra obra.

rras de Salnés se trataba, más o menos concordante de sus opuestos) a los tiempos críticos germinales de la primera Gran Guerra mundial: verdadero motor de explosión disonante y conversor del modo de representación estética de Valle-Inclán en anacrónico.

APÉNDICE DOCUMENTAL

CRÓNICA Y CRÍTICAS DEL ESTRENO DE *EL EMBRUJADO* (1913)

La Libertad. Vitoria, 22 de noviembre de 1913.

La noche del viernes

[...] **El ensayo de *El embrujado*** [...]

Los pocos ratos que libres quedan a Paco Fuentes, gusta de honrarme con su compañía. Yo soy aficionado al juego de billar y en el Café Universal nos reunimos todas las noches para jugar unas carambolas. La noche del viernes, después de *La noche del sábado*, nos reunimos, como de costumbre, con los amigos de la susodicha tertulia. Paco y Paquito Fuentes llegaron y pidieron café; Paco tomó el taco, Paquito la pluma y plumeando largo parecía estar comunicando a la dama de sus sueños las emociones del día de ayer, como el anterior y el otro; yo siempre le veo escribiendo por las noches y, a juzgar por el papel que gasta y por lo abstraído que le noto, deben ser graves preocupaciones de galán joven que suspira por alguna dama joven también; ¡es natural...!

La noche del viernes fue, después de *La noche de sábado*, y no es paradoja, de poco descanso para el *elenco* que acaudilla el simpático amigo Paco Fuentes. Esperaba en el teatro aquelarre de artistas para ensayar *El embrujado*; esperaba el público ya, recogido en sus confortables viviendas, el estreno; esperaba don Ramón del Valle-Inclán, en los saloncillos de los teatros madrileños, el telegrama anunciando el éxito; esperaba Paco Fuentes, mirando impaciente el reloj, que se llevaran el *plato*, y esperaba yo, lo mismo, para ir al teatro en busca de asunto para emborronar cuartillas.

Acabó la partida y minutos después subíamos la rampa de madera que conduce al escenario del teatro.

La compañía esperaba la llegada de su director. Pintorescos grupos ocupaban los extremos de la escena. Pedro Barinaga, el representante y actor, hacía cigarros.

—¡Segundo acto! —dijo Fuentes—. Los personajes que en él tomaban parte dejaron las animadas charlas de los pintorescos corrillos, el apuntador comenzó a *dar letra* y yo llegué a la puerta del cuarto de Antoñita Arévalo. La notable actriz estaba rodeada de lucida corte. Arrebujada en amplio abrigo y blanca piel, realizaba su espléndida belleza con el marco de rizado ébano de los cabellos, que ensombrecían su tez morena, algo pálida, al reflejo de la luz que irradiando de los espejos reflejaba en los pétalos de dos hermosas rosas de té, con las que adornaba su pecho. El reducido *camerino* de Antoñita Arévalo, al llegar yo, puso el completo. Las Conchitas Villar y Castañeda, Adelina Rodríguez y Rafaela Montoya con nosotros, llenábamos el cuarto.

Previos breves cumplimientos de cortesía, hablé a Antoñita Arévalo.

—Para su tranquilidad debo de advertirle que no voy a ser profuso en averiguaciones. El cuadro de color que el teatro a estas horas ofrece, a pesar de estar a oscuras, es asunto que a un pintor serviría para muchos metros de lienzo y a mí para llenar muchos cientos de cuartillas. Comienzo, pues.

El traspunte llamó a ensayo a las señoritas que nos acompañaban y su presencia fue sustituida por la del representante de Fuentes, don Luis M. Reyes, digno, por su mayestática apostura, del representado.

—¿Cuántos años hace que comenzó usted su carrera? —pregunté.

—Catorce. Comencé de damita joven con Mario. Precisamente en los primeros meses vinimos a Vitoria, en donde no había estado desde entonces; sin duda la simpatía que me inspiró en aquella fecha este público, era el vivísimo deseo que tenía por volver a verle, ahora con más motivo, pues con mayor intensidad siento aquella simpatía y con más placer recibo las pruebas de su bondad.

—Puede usted creer que es correspondida, pues he oído comentarla con mucho cariño.

—¡Si supiera usted la satisfacción que experimento al oír que eso dicen mis públicos! Adoro el arte; es mi pasión más grande; sin el teatro no puedo concebir la vida; es un factor necesario para mi ser y aun algo más, pues por nada del mundo renunciaría yo a la vida del arte.

Y al decir esto, los hermosos ojos de la artista brillaban chispeantes de verdad y de entusiasmo.

—Pocas en su caso he oído hablar así. Casi todas dicen: «yo entré en el teatro, pero el teatro no entró en mí»; casi todas trabajan, porque ello constituye su medio de vida; muchas son las que, por lo menos de palabra, cambiarían el arte por una posición independiente...

—¡Yo, por nada del mundo!; ya lo he dicho...

—Quedamos —proseguí— en que usted estaba en la Compañía de Mario, donde comenzó. ¿Fue mucho tiempo?

—Muy poco. El que tardé en sustituir a Matilde Moreno en *Electra*, a la 78 representación, en conseguir el triunfo más grande de mi vida y dejar de ser damita joven para pasar a primera actriz.

—¿Cuál es su obra predilecta?

—La que hemos hecho hoy; *La noche del sábado*. Es la obra que con más cariño hago.

—¿Luego del drama de Benavente?

—Hago con mucho gusto *La zagala*, de los Quintero.

—¿Su autor predilecto?

—Benavente —afirmó resuelta.

—¿Después...?

—¡Después...! —dijo con pronunciado gesto de extrañeza.

—Comprendo —repliqué—. Aquí lo del *Guerrita*: «Después de mí, *naide*».

Reímos, aunque mi cita no tenía maldita la gracia. Entre gentes educadas, la risa para celebrar algo insustancial, es una galantería muy estimable... Seguí preguntando:

—¿Qué es lo que más le ha disgustado en su vida artística?

—Trabajar sin público. Eso es lo que más me disgusta. Es difícil con escaso auditorio ponerse en situación; no hay eco en nuestra voz, no podemos percibir el jadear de la emoción, ni el borbotar de la risa; aquella que se sujeta a un diapasón entonado, semejante a penoso respirar de un monstruo; ésta con la multitud de variantes en tonalidad, de sonidos que semejan semifusas.

—¿Sus gustos predilectos?

—Los trapos.

—Son ricos y abundantes —agregó Reyes, el majestuoso representante de Fuentes...—. Tiene un magnífico y valioso equipaje.

El traspunte llegó a la puerta, leyendo en un libro:

—¡Señorita Arévalo, a escena!

—Con su permiso —me dijo la actriz, aprestándose diligente al llamamiento; y marchó al escenario siguiendo al traspunte.

—¿Quiere usted que veamos algo del ensayo? —dijo Reyes.

—Vamos, respondí, y salimos al escenario. En una mesa de pino, leía en voz alta el apuntador lo que después repetían los actores *cubriendo colocaciones* escénicas. A su lado el gran actor Fuentes, embutido en su amplio abrigo gris y respetuosamente descubierto, seguía con interés el detalle del ensayo, corrigiendo con notable acierto y exquisita cortesía. Un gigantesco y precioso *setter* blanco, dormitaba a sus pies.

Terminó el ensayo del acto segundo. Antoñita Arévalo, al hablar, había despertado al inmenso perro que dormitaba a los pies de Fuentes y que ahora, reconociendo la voz de su ama, venía cariñoso a rendirla [sic] homenaje, batiendo su cola inmensa de largo y brillante pelo blanco.

—¡*Cyrano, Cyrano, ven aquí!*[,] que te voy a presentar. —Amigo Laguía —dijo Antoñita entre risas y fingiendo cómica gravedad. —¡Tengo el gusto de presentarle a mi perro, el *gran Cyrano* !

—¡Muy respetable can mío! —correspondí en el mismo tono mientras acariciaba el lustroso lomo del precioso animal, que, agradecido, parecía quererme reconocer con la mirada de sus ojos grandones, de mirar noble.

—Que no sea menos la *Bella Chiquita* —dijo no sé quién. Efectivamente, bella y chiquita era la nueva presentación canina. Su dueña lo llevaba en el brazo, vestido con una mantilla encarnada. Era una hermosa *chiguagua* de color claro, cabeza pequeña y abombada y grandes orejas transparentes. Elenita Fernández procuraba darle calor, pero la *Chiquita* temblaba mucho. Su tamaño era una milésima del *gran Cyrano* .

El cuarto de la primera actriz volvió a verse tan concurrido como antes.

—Una improvisación —les dije—. A ver qué se les ocurre a ustedes. Digan algo que pueda ser una sorpresa del pensamiento—. Las risas invadieron el cuarto y salieron rezongando por el pasillo, con cascabeleo alegre.

—¡Si nos sorprendiera usted cuando no sabemos un papel...! —dijo Adelina Rodríguez.

—Yo estoy pensando —agregó Conchita Villar— en si me concederá San Antonio lo que le pido con los trece martes que le estoy dedicando.

—Seguramente que sí —respondí.

Las risas aumentaban y de la dirección vinieron recaditos recomendando el silencio. En uno de ellos el traspunte nombró a todos menos a Reyes y a mí y salimos todos al escenario.

Seguía el ensayo de *El embrujado* . Estaban ya en el final. Paquito Fuentes, que encarna la figura del protagonista, estaba echado en el suelo, declamando... Dio un grito, *¡el ánima en pena...! ¡el ánima en pena...! ¡el ánima en pena...! ¡el ánima en pena...!* Y acabó la obra.

Cuando salíamos llovía copiosamente. Los suelos de asfalto reflejaban la luz de las bombillas con estela brillante. El reloj de San Miguel dio dos campanadas. Sorprendidos todos por la lluvia, sin paraguas en qué guarecernos, caminábamos deprisa. En la plaza de Bilbao se cambiaron rápidos saludos y toda aquella abigarrada reunión desapareció en busca del descanso que tan ganado tenían.

Dionisio Laguía.

La Libertad. Vitoria XXIV/7.714, 25 de noviembre de 1913, [1].

Teatro Principal
El embrujado

Todo el arte que mana orientaciones nuevas, derroteros vírgenes por donde nadie pensó marchar, veredas de no hollado suelo; el arte que no se inspira en lo que crearon otros artistas; el arte puro que estudia en el libro de la naturaleza solamente y como observa lo expresa; el

arte, en fin, que no hemos visto nunca, precisamente porque es original, porque tiene estilo propio, es siempre acogido con críticas acres o, cuando menos, con marcadísima desconfianza.

[...]

En literatura sucede aún con más intensidad la influencia del medio que formó nuestro ser artístico. Si estamos habituados a leer a Paul de Kock, Ponson du Terrail, D'Annunzio o Luis de Val, nos aburriríamos con Kempis, Tolstoi, Zola, Cervantes y todos los que no tengan el estilo que a nosotros nos ha educado, con el que se ha formado nuestro gusto. Pues en igual caso estamos para asimilarlo aquello que no hemos visto nunca.

Si para el que vive de lo que otros crean es necesario educación, enseñanza de lo nuevo, para el que crea, para el que pretende mostrar la senda virgen, el derrotero no mancillado por donde encauza un arte que juzgamos extraño, raro, incomprensible, antes de adquirir el hábito de gustarlo, es labor que sólo está reservada a ciertas inteligencias, pero, desde luego, labor admirable que engrandece el arte, que lo sublimiza y que cada nueva orientación añade un nuevo timbre de gloria.

Pero a nosotros nos sorprende, nos extraña cuando lo vemos las veces primeras y por temperamento apático, por imperdonable desidia, sin tomarnos la molestia de analizar, de compararlo con el que conocemos, tenemos para el nuevo toda nuestra desconfianza y prevención. ¿Hay algo más sabio que la doctrina de Jesús Redentor? Y, sin embargo, su divino autor fue despreciado, escarnecido, vilipendiado y murió por dar una prueba de la verdad de sus teorías. ¿Qué de extraño tiene que de entonces acá sea el martirio la primera aureola del que crea? ¿No tenemos cien mil casos como ese? ¿No es ejemplo Colón, Peral y tantos otros? ¿No es hoy una legítima gloria de la literatura y nuestro orgullo nacional, Jacinto Benavente? Pues ejemplo viviente que puede decirnos cómo se recibieron sus primeras producciones, que luego de ser mofa de muchos, de merecer durísimas censuras, hoy pertenecen a un estilo; ya se comprendieron, ya se estimaron en lo que valían y hoy forman parte de un teatro, hoy todos pronunciamos con respeto el nombre ilustre del maestro cuando hablamos de su estilo, porque aquel que sufrió tanto, que al principio aguantó impávido tal chaparrón de injusticias, que fue recibido con tanta extrañeza y desconfianza, educó al fin al público y hoy el público ya conoce el teatro benaventesco, y como lo conoce, lo estima. ¿Ha variado el maestro? ¿Son otras sus obras? No, las mismas. Quien ha variado hemos sido nosotros, el ambiente que vivimos, el hábito que el estudio y la costumbre nos hace adquirir.

Permítaseme un ejemplo. Un caballero que, en sus mocedades, enloquecía con Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina y otros autores de su época, lleva a sus nietos, ya hombres, al teatro, donde se representan comedias que, en su tiempo, fueron ilusión, divertimento y solaz agradable. Los nietos conocen el teatro moderno y tienen por sus autores predilectos a los de nuestros días. El abuelo quiere que los nietos encuentren el encanto que él encontró en aquellos sus años de vida que empiezan; se extraña de que no rían lo que él ría, de que no se emocionen donde él se emocionó. Las comedias son las mismas; la interpretación idéntica; ¿por qué entonces los nietos no sienten como el abuelo...? Ellos visten otro hábito artístico; él lleva el mismo de hace muchos años.

Todo lo nuevo nos extraña. Para todos es una garantía lo que otros nos dan por bueno; en la mayor parte de nuestros juicios, juzgamos por la predisposición que para juzgar tenemos. Casi nadie tenemos criterio para hacer un juicio de algo nuevo; el hábito, el hábito siempre, que unas veces lo adquirimos y otras nos lo prestan.

Valle-Inclán es un estilista, un creador de género y, como todos, sujeto a las vejaciones consiguientes. Todas sus obras nos parecen raras, extrañas, y bien probado [sic] está la acogida desdeñosa y fría que para ellas se tiene. Anoche tuvimos una prueba más de nuestra teoría. *El embrujado* no gustó. El público, juez inapelable, falló en contra del autor. ¿Tuvo razón?

Valle-Inclán es un prosista que tiene el más excelso tratamiento. Si su fama no estuviese bien cimentada, con su nueva producción bastaría.

El embrujado es un primor de estilo y un alarde de modismo. Sus oraciones están tan maravillosamente construidas que por sí solas marcan un acento de absoluta propiedad. Hay galanura siempre, facilidad, amenidad y giros bellísimos. ¿Por qué no gustó la tragedia de Valle-Inclán? Pues por el estilo, así, sencillamente, y, mejor aún, por la novedad del estilo.

Los personajes de *El embrujado* hablan sin latiguillos y en toda la obra no se advierte un efectismo fácil para buscar el aplauso. Ellos parece despreciarlos el autor, que expone un asunto sin artificio alguno, confiando sólo en que será la prosa la que haga todo. ¿Se equivocó Valle-Inclán? De ninguna manera; él hizo una nueva obra más para su teatro. Si algún día su teatro triunfase, ¿no sería la de ahora la misma obra que luego? Si *El embrujado* carece de interés teatral, si no agradan sus situaciones ¿por qué no justificar la actitud del público? No le gustó la obra; pero así, no le gustó. ¿Que reconoció la bellísima prosa que la encarna? Sin duda alguna. ¿Qué la obra no tiene más interés y que su desarrollo no conmueve? Evidente.

La interpretación un éxito de los inenarrables.

Paco Fuentes, el actor que tantos méritos ha conquistado, el que siempre vimos acertadísimo en su notable trabajo de dirección, anoche estuvo sencillamente genial. Si [de] la obra, que a falta de situaciones escénicas, puede considerarse su representación como «lectura animada», puesto que tiene dificultades grandísimas de dicción y no hay artificios que puedan aminorar los defectos de aquélla, estuvo irreprochablemente puesta en escena y fue un enorme triunfo que sumar a la brillante historia de Paco Fuentes como director.

Coloraciones, tonalidades, vestuario, decorado, todo en armonía, todo propio, absolutamente propio. Fue la obra estudiada y puesta con tanto *amore*, que bien merecía el homenaje que el público le tributó al final de cada jornada.

Fuentes, como actor, interpretando el tipo *Don Pedro Bolaño*, hizo una verdadera creación, imprimiendo un sello a su figura de viejo ambicioso y déspota, que sólo uno como Fuentes puede llevar a feliz término. Triunfo inmenso, merecido, que yo soy el primero en tributarle.

Antoñita Arévalo, haciendo *Rosa la Galana*, sosteniendo con gran talento su papel difícil, duro, ingrato, y haciendo un tipo tan propio que produjo su salida a escena revuelo de admiración.

Conchita Villar, contribuyendo como todos al conjunto, que fue un verdadero triunfo artístico, y lo mismo es justicia decir de Soto en su pesado papel de *Ciego de Gondar*, Elvira Rojas, Juanita Robles, María Anaya, Encarnación Ruiz Blanco, Conchita Castañeda, Rafaela Montoya, Carmen Manfredi, Elena Anaya, Guillermina Soto y Adelina Rodríguez. Especial mención [a] Germán de Sylas, Luis Alcaide, Ángel Cores y Pedro Barinaga.

Todos merecen aplauso sincero, todos se portaron como buenos y con ellos Paquito Fuentes que, aun enfermo, hizo un *Anxelo* irreprochable. ¡Qué maravilla de representación! ¡Lástima que el autor no cooperase a tanto esfuerzo!

El juguete cómico de Linares Rivas, *En cuarto creciente*, se rio mucho, pues el público con él dispó aquella nube de tristeza que le dejó *El embrujado*.

Dionisio Laguía.

Heraldo Alavés. Vitoria XIII/4.957, 25 de noviembre de 1913, [2].

TEATRO PRINCIPAL

EL EMBRUJADO *Tragedia de Tierras de Salnés escrita por don Ramón del Valle-Inclán.*

El prestigio de su autor, la aureola de gloria que rodea al señor Valle-Inclán no ha servido de dique a contener la ruidosa protesta del público que anoche acudió al Teatro Principal a saborear la prosa del insigne dramaturgo. *El embrujado* es una obra todo oscuridad, todo perplejidad e indecisión, donde, sólo a ratos brilla el genio de su autor.

El público se hizo un lío con aquel entrar y salir personajes tan sin orden ni concierto, con el embarullamiento de la escena y la abstrusión del pensamiento central de la obra, que no llega a interesar a nadie porque nadie la comprende y nadie sabe lo que pasa en aquella batahola que recuerda aquellarres de tiempos que fueron.

El embrujado, que no pudo representarse en Madrid por oponerse a ello la empresa del Español y la eminente Matilde Moreno, ha sido en Vitoria, dicho sea con todos los respetos para el autor, un fracaso.

Ésa ha sido la opinión unánime del numeroso público que anoche llenó las localidades todas del teatro.

El embrujado tendrá la grandeza de la tragedia, será una gran obra literaria para leída con reposo en el gabinete. Representada a la luz de la batería, *El embrujado* no despierta interés y la prosa galana de Valle-Inclán, los pensamientos profundos de este hombre pensador, pasan desapercibidos para el auditorio que no comprende la trama de esta tragedia todo sombras, todo borroso y sin destello alguno de luz que ilumine la sombría escena.

La interpretación fue esmeradísima por parte de la señorita Arévalo y el señor Fuentes. Todos los demás cumplieron dentro de sus facultades.

Para quitar el mal gusto que en el público había dejado *El embrujado* se representó la comedia de Linares Rivas *Cuarto creciente*, distinguiéndose en ella cuantos tomaron parte en la ejecución.

FICHA TÉCNICA

Género:	Tragedia de Tierras de Salnés
Compañía:	Cómico-Dramática Francisco Fuentes
Dirección:	Francisco Fuentes
Escenografía:	Eduardo Amorós
Temporada:	1913
Teatro:	Principal de Vitoria
Fecha:	24 de noviembre de 1913
N.º de representaciones:	1
Reparto:	
Don Pedro Bolaño.....	Francisco Fuentes
Rosa la Galana.....	Antonia Arévalo
El Ciego de Gondar.....	José Soto
Anxelo.....	Francisco Fuentes (hijo)
¿?.....	Concepción Villar
¿?.....	Elvira Rojas
¿?.....	Juana Robles
¿?.....	María Anaya
¿?.....	Encarnación Ruiz Blanco
¿?.....	Concepción Castañeda
¿?.....	Rafaela Montoya
¿?.....	Carmen Manfredi
¿?.....	Elena Anaya
¿?.....	Guillermina Soto
¿?.....	Adelina Rodríguez*
¿?.....	Germán de Syllas
¿?.....	Luis Alcaide
¿?.....	Ángel Cores
¿?.....	Pedro Barinaga

* En el reparto de la compañía, aparecía como Adelaida Rodríguez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Críticas, reseñas, anuncios, entrevistas, artículos del ensayo y estreno de *El embrujado* (1913)

- “A través de los festejos. Teatro Principal” (1913). *Heraldo Alavés*. Vitoria, 5 de agosto.
- “De Teatro. Fuentes a Vitoria” (1913). *Heraldo Alavés*. Vitoria, 10 de noviembre.
- “Espectáculos [...] Teatro Principal” (1913a). *La Libertad*. Vitoria, 12 de noviembre.
- “Espectáculos [...] Teatro Principal” (1913b). *La Libertad*. Vitoria, 21 de noviembre.
- “Espectáculos. Teatro Principal” (1913c). *La Libertad*. Vitoria, 22 de noviembre.
- “Día tras día” (1913). *Heraldo Alavés*. Vitoria, 25 de noviembre, [1].
- “Teatro Principal. *El embrujado*. Tragedia de Tierras de Salnés escrita por don Ramón del Valle Inclán” (1913). *Heraldo Alavés*. Vitoria XIII/4.957, 25 de noviembre, [2].
- “Informaciones de provincias [...] Estreno de *El embrujado*” (1913). *La Correspondencia de España*. Madrid, 25 de noviembre, 3.
- “Espectáculos [...] Teatro Principal” (1913d). *La Libertad*. Vitoria, 26 de noviembre.
- “Notas regionales [...] Vascongadas” (1913). *El Imparcial*. Madrid, 10 de diciembre, 2.
- “Un estreno” (1913). *El Adelanto*. Salamanca, 11 de diciembre, [3].
- ALDAY, G. (1913a): “Teatro Principal. *Hamlet*”. *Heraldo Alavés*. Vitoria, 20 de noviembre.
- ALDAY, G. [G. A.] (1913b): “Teatro Principal. *Más fuerte que el amor*”. *Heraldo Alavés*. Vitoria, 21 de noviembre.
- ERGO (1913): “Madrid al día (De nuestro corresponsal). Teatralerías”, *La Libertad*, Vitoria (16 setiembre).
- GRACO, Julio (1913): “Fenomenadas. Risa y asco [...] De Valle-Inclán a Belmonte”. *La Libertad*. Vitoria, 23 de setiembre.
- LAGUÍA, Dionisio [D. L.] (1913a): “Hablando con Francisco Fuentes”. *La Libertad*. Vitoria, 19 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio (1913b): “Teatro Principal. *Hamlet*”. *La Libertad*. Vitoria, 20 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio (1913c): “Teatro Principal. *Más fuerte que el amor*”. *La Libertad*. Vitoria, 21 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio (1913d): “La noche del viernes [...] El ensayo de *El embrujado*”. *La Libertad*. Vitoria, 22 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio [D. L.] (1913e): “Teatro Principal. *La noche del sábado*”. *La Libertad*. Vitoria, 22 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio [D. L.] (1913f): “Teatro Principal. De sábado a lunes”. *La Libertad*. Vitoria, 24 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio (1913g): “Teatro Principal. *El embrujado*”. *La Libertad*. Vitoria, XXIV/7714, 25 de noviembre, [1].
- LAGUÍA, Dionisio (1913h): “Teatro Principal. Beneficio de Antonia Arévalo con la comedia en tres actos, de Martínez Sierra, *Madame Pepita*”. *La Libertad*. Vitoria, 26 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio (1913i): “Teatro Principal”. *La Libertad*. Vitoria, 28 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio (1913j): “Teatro Principal. Beneficio del genial primer actor y director Francisco Fuentes. *Traidor, infanoso y mártir. Los intereses creados*”. *La Libertad*. Vitoria, 29 de noviembre.
- LAGUÍA, Dionisio (1913k): “Teatro Principal. De sábado a lunes”. *La Libertad*. Vitoria, 1 de diciembre.

Bibliografía primaria

- “Lectura de Valle-Inclán” (1913). *El Imparcial*. Madrid, 24 de febrero, 2.
- “Teatros [...] Campos Elíseos” (1913). *El Liberal*. Bilbao, 11 de noviembre, [2].
- “*El embrujado*, de Valle-Inclán” (1931). *ABC*. Madrid, 5 de noviembre, 15.
- ABRIL, Manuel (1915): “La escenografía moderna. I”. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 15 de julio, 522-3.
- APPIA, Adolphe (1921): *La obra de arte viviente*. Tr. de Nathalie Cañizares Bundorf. Presentación de Juan Antonio Hormigón. Introducción de Ángel Martínez Roger. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- ATIENZA, José [J. A.] (1931): “Critizando. Las tres de la madrugada...”. *¡Tarari!* Madrid II/42, 19 de noviembre, [7].
- CABALLERO VILARDELL, El (1913): “*El embrujado*”. *El Correo Español*. Madrid, 26 de febrero. En Catalina Míguez Vilas: “*El Correo Español: apostilla a la polémica sobre El embrujado*”. *Anuario Valle-Inclán, I. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26/3, 2001, 200-1.
- CANDAMO, Bernardo G. [GONZÁLEZ] DE (1913): “Sainete para llorar. El arte en el Español. Valle-Inclán y su arte”. *El Mundo*. Madrid, 26 de febrero.
- CANDAMO, Bernardo G. [GONZÁLEZ] DE (1931): “Novedades teatrales. Homenaje a *Fíguro* y estreno de *El embrujado*”. *El Imparcial*. Madrid, 12 de noviembre, 6.
- CIMORRA [¿Eusebio G.?] (1931): “Bambalinas y Telones. Muñoz Seca. *El embrujado*, de don Ramón del Valle Inclán”. *El Mundo*. Madrid, 12 de noviembre, [4].
- CRAIG, E. Gordon (1911): *El arte del teatro*. Introducción y notas de Edgar Ceballos. México: UNAM-GEGSA, Textos de Humanidades, Escenología, 1987.
- CUEVA, José de la (1931): “En Muñoz Seca. *El embrujado*”. *Informaciones*. Madrid, 12 de noviembre, 5.
- DE LA CUEVA, Jorge (1931): “Cinematógrafos y Teatros [...] Muñoz Seca. *El embrujado*”. *El Debate*. Madrid, 12 de noviembre, 6.
- DÍEZ-CANEDO, E. [Enrique] (1931a): “Información teatral. Muñoz Seca. *El embrujado*, de D. Ramón del Valle-Inclán”. *El Sol*. Madrid, 12 de noviembre, 8.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1931b): “Sobre el escenario, y entre bastidores... Un espectador en Madrid. Valle-Inclán y *El embrujado*”. *Crónica*. Madrid III/106, 22 de noviembre, [6].
- ECO, El (1913): “Hablemos de *El embrujado*”. *La Nación*. Madrid, 24 y 26 de febrero. En Dru Dougherty: *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1983, 41-4.
- ESCOLA, Francisco (1912): “Galdós en el Sardinero”. *El País*. Madrid, 25 de agosto.
- ESPINA, Antonio (1931b): “Teatros. *El Embrujado*, de don Ramón del Valle-Inclán”. *Crisol*. Madrid, 12 de noviembre, 9.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1931): “Información teatral. El estreno de *El embrujado*, de D. Ramón del Valle-Inclán”, *La Voz*, 12 de noviembre, p. 3.
- FLORIDOR [Luis Gabaldón y Blanco] (1931): “Teatros [...] Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Muñoz Seca: *El embrujado*”. *ABC*. Madrid, 12 de noviembre, 45.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [Andrenio] (1927): “El teatro de Valle-Inclán”. *La Voz*. Madrid, 24 de noviembre, 1.
- LEAL, Federico (F. L.) (1931): “Crónica Teatral [...] *El embrujado*, R. Valle Inclán”. *El Universo*. Madrid V/290, 20 de noviembre, 13-4.
- MONTES, Eduardo M. (1925): “En el Ateneo. D. Ramón del Valle-Inclán” [conferencia], *El Castellano*, Burgos, 23 de octubre.

- MORI, Arturo (1931): "Crónica de teatros. *El embrujado*, de Valle-Inclán, en el teatro Muñoz Seca, obtiene un gran éxito literario [...] Muñoz Seca. *El embrujado*, tragedia de D. Ramón del Valle-Inclán". *El Liberal*. Madrid, 12 de noviembre, 9.
- OLMEDILLA, Juan G. [González] (1931a): "*El embrujado*, de Valle-Inclán. Historia de una tragedia que llegó a ensayarse en el Teatro Español, cuando Galdós lo dirigía. De la Galicia supersticiosa a la Costa Azul de Suárez de Deza". *Crónica*. Madrid III/104, 8 de noviembre.
- OLMEDILLA, Juan GONZÁLEZ [J. G. O.] (1931b): "Información Teatral. Guía de espectadores. *El embrujado*, de Valle-Inclán, que se estrena esta noche en el Muñoz Seca. Por Irene López Heredia y Mariano Asquerino". *Heraldo de Madrid*. 11 de noviembre, 5.
- OLMEDILLA, Juan GONZÁLEZ [J. G. O.] (1931c): "Teatros y cines. Las novedades escénicas de ayer y de hoy [...] Irene López Heredia y Mariano Asquerino estrenan con gran decoro *El embrujado*, de Valle-Inclán". *Heraldo de Madrid*. 12 de noviembre, 5.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1913a): "Tabla rasa. Teatralerías". *La Tribuna*. Madrid, 9 de setiembre, 4.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1913b): "Tabla rasa. Más sobre el teatro". *La Tribuna*. Madrid, 26 de setiembre, 6.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1915): "Las máscaras. La reteatralización". *España*. Madrid I/44, 25 de noviembre, 4.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1919): *Las máscaras*, volumen II, *Lope de Vega, Shakespeare, Ibsen, Wilde, Don Juan*. Madrid: Saturnino Calleja.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1923a): "Valle-Inclán, dramaturgo", *La Pluma* (Enero), pp. 19-27; revisado en *Las máscaras, volumen I: Galdós, Benavente, Valle-Inclán, Linares Rivas, Villaespesa, Morano*. Madrid: Renacimiento, 1924, 211-22.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1923b): "De Ramón Pérez de Ayala. Apostillas y divagaciones. Valle-Inclán. (Especial para LA PRENSA)". *La Prensa*. Buenos Aires, 8 de abril, 7.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (1913) (C.R.C.): "Teatro. Valle-Inclán (Ramón del). *La marquesa Rosalinda*. Farsa sentimental y grotesca. *El Embrujado*. Tragedia de tierras de Salnés. Volúmenes III y IV de sus *Opera Omnia*". *Revista de Libros*. Madrid, agosto, 19-21.
- ROGERIO SÁNCHEZ, José (1914): *El teatro poético: Valle-Inclán, Marquina, estudio crítico*, conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el día 1 de abril de 1914. Madrid: Sucesores de Hernando, s. a.
- ROMERO CUESTA, José (1931): "A telón corrido". *Informaciones*. Madrid, 11 de noviembre, 4.
- ROUCHE, Jacques (1910): *L'art théâtral moderne*. París : Édouard Cornély & C^{ie}, "Collection de la «Grande Revue»".
- SALAVERRI, Vicente A. (1913): "Ramón del Valle-Inclán. Rasgos peculiares del artífice. Sus ideas estéticas. De los asuntos y del estilo. Causticismo e ironía" [entrevista, junio de 1913]. En *Los hombres de España*. Montevideo: Máximo García, 1918, 40-6; *apud* Dru Dougherty: *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1983, 45-50.
- SANTA CRUZ (1931): "Semana literaria". *Heraldo de Madrid*. 26 de noviembre, 12.
- TAMAYO, Victorino (V. T.) (1931): "Información teatral. Esta noche se estrena en el teatro de Muñoz Seca *El Embrujado*, de D. Ramón del Valle Inclán". *La Voz*. Madrid, 11 de noviembre, 3.
- UN DIPUTADO CUNERO (1913): "Valle Inclán en el Ateneo. Esa Empresa del Español... Ese don Benito Pérez". Recorte de prensa sin datos, c 3 de marzo.
- UN ESPECTADOR SENCILLO (1931): "Teatralerías. Muñoz Seca: *El embrujado*". *El Siglo Futuro*. Madrid, 12 de noviembre, 3.

- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1908): “Notas de la exposición. Un pintor”. *El Mundo*. Madrid, 3 de mayo. En Ramón del Valle-Inclán: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Ed. de Javier Serrano Alonso. Madrid: Istmo, 1987, 231-3.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1912a): “[Carta y telegrama a Matilde Moreno]” 4 de julio y 30 de diciembre. *El Liberal*. Madrid, 28 de febrero de 1913, [1-2].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1912b): “[Carta a Benito Pérez Galdós]” 22 de noviembre. En Juan Antonio Hormigón: *Valle-Inclán*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987 (1989²), 519.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1912-1913): “El embrujado: comedia bárbara en tres jornadas” y “El embrujado (Continuación)”. *El Mundo*, Madrid (25 de noviembre, y 3, 7, 12, 15, 17, 23 y 26 de diciembre de 1912; 7 y 19 de enero de 1913).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1913a): “[Carta a Benito Pérez Galdós]” (3 de febrero). En Juan Antonio Hormigón: *Valle-Inclán*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987 [1989²], 520.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1913b): “La empresa, el actor, el director y el dramaturgo. Lo del Español: una carta de Valle Inclán” [carta]. *La Tribuna*. Madrid, 26 de febrero, 2.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1913c): “Valle Inclán en el Ateneo. Lectura de *El Embrujado*” [comentario]. *El País*. Madrid, 26 de febrero, 3.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1913d): “El Español y *El embrujado*. La última palabra de Valle Inclán” [carta]. *La Tribuna*. Madrid, 1 de marzo, 1-2; “La cuestión de *El embrujado*”. *El Imparcial*. Madrid, 1 de marzo, 3.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1913e): *El embrujado: tragedia de tierras de Salnés*, Opera Omnia, vol. IV. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1913f): “[Carta a Pedro Barinaga]” (12 de noviembre). En José María de Quinto: “Obras de una noche y gracias”. *Primer Acto*, noviembre de 1961, 18-9.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1913g): “[Carta a Antonio Palomero (borrador)]” (18 de noviembre); en Valle-Inclán inédito. Ed. de Joaquín del Valle-Inclán. Prólogo de Manuel Alberca. Madrid: Espasa Calpe, 2008: 173-4.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1916): *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*, Opera Omnia, vol. I. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1924): “Autocrítica”, *España*, Madrid, 8 de marzo; en Ramón del Valle-Inclán: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Ed. de Javier Serrano Alonso. Madrid: Istmo, 1987, 269-71.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1926): “Valle-Inclán en Asturias: su conferencia del domingo en Gijón”, *El Noroeste*, Gijón, 7 de setiembre; en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*. Ed. de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1994, 318.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1927): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Opera Omnia, vol. IV, Madrid: s. e., Imprenta Rivadeneyra (contiene *El embrujado*, 109-247). Ed. crítica de Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Espasa Calpe, 1996 (contiene *El embrujado*, 249-386).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1931): *El embrujado: tragedia de tierras de Salnés*, original, estrenada en el Teatro Muñoz Seca, de Madrid, la noche del 11 de noviembre del año 1931, dibujos de Merlo. Madrid: La Farsa (V/218, 14 de noviembre).
- VIDAL, Buenaventura L. (1931): “Vida Teatral. Estrenos. Muñoz Seca.—*El embrujado*, tragedia en tres jornadas y en prosa, original de D. Ramón del Valle Inclán”. *La Nación*. Madrid, 12 de noviembre, 12.

Bibliografía secundaria

- BARTHES, Roland (1973): *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1974.
- DOMÉNECH, Ricardo (1990): Ed. a Ramón del Valle-Inclán: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: Ligazón. La rosa de papel. El embrujado. La cabeza del Bautista. Sacrilégio*. Madrid: Espasa Calpe, "Colección Austral".
- DOUGHERTY, Dru (1989): "De la tragedia al esperpento: el movimiento escénico en el teatro". En Juan Antonio Hormigón: Director del Simposio y ed. de *Químera, cántico: busca y rebusca de Valle-Inclán*, I. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, Mayo 1986, Valle-Inclán y su tiempo hoy. Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 161-7.
- DOUGHERTY, Dru (2008): "Valle-Inclán y la tragedia moderna". *Anuario Valle-Inclán VIII. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 33/3, 57-88.
- FAGIOLO, Maurizio (1977): "Los grandes iniciados. El revival Rose + Croix en el período simbolista". En Giulio Carlo Argan *et al.*: *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, Comunicación Visual, 95-127.
- GAGO RODÓ, Antonio (1999): "Valle-Inclán ante la escena. La lectura de *Voces de gesta* en Pamplona (1912)". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24/3, 533-55.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1987): *Valle-Inclán*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989².
- JUAN BOLUFER, Amparo de (2000): "Ramón Pérez de Ayala frente al teatro de Valle-Inclán. Dos artículos olvidados sobre el diálogo teatral a propósito de *El embrujado*". *Moenia* 6, 377-96.
- LAVAUD, Jean-Marie (1992): *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*. Barcelona: PPU, Universitas 24.
- PIJOAN, J. (1971-74): *Historia del arte*. Tomos I-X. Barcelona: Salvat.
- RAMONEDA SALAS, Arturo (1982): "Valle-Inclán: un estreno frustrado (I)". *Ínsula*, diciembre, 1 y 12-3.
- RAMONEDA SALAS, Arturo (1983): "Valle-Inclán: un estreno frustrado (II)". *Ínsula*, enero, 3-4.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1996): Ed. crítica a Ramón del Valle-Inclán: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid: Espasa Calpe.
- SERRANO ALONSO, Javier (1992): "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931". En Dru Dougherty & M.^a Francisca Vilches de Frutos (eds.): *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca, 345-60.