

# Theatralia

Revista de Poética del Teatro  
fundada y dirigida por Jesús G. Maestro

## Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo

Margarita Santos Zas (ed.)



Editorial  
Academia del Hispanismo  
2011

## II

Las *Comedias Bárbaras* en Avignon  
Eliane LAVAUD FAGE y Jean Marie LAVAUD  
· 95 ·

Valle-Inclán en la escena portuguesa  
Xaquín NUÑEZ SABARÍS  
· 119 ·

Un Valle-Inclán en la resistencia antifranquista:  
la traducción inédita de *Ligazón* realizada por Nancy Cunard en 1951  
José Manuel PEREIRO OTERO  
· 139 ·

## III

La infranqueabilidad del tópico:  
Ramón del Valle-Inclán en Alemania  
Dolors SABATÉ PLANES  
· 167 ·

Crónica de una decepción escénica:  
los estrenos de Valle-Inclán en América (1910 y 1921)  
Javier SERRANO ALONSO  
· 181 ·

Bajo el signo del escándalo:  
las *Comedias bárbaras* en Escocia e Irlanda  
Bruce SWANSEY  
· 201 ·

La recepción de Valle-Inclán en Rumanía  
Pilar VEIGA GRANDAL  
· 219 ·

COLOFÓN  
· 237 ·

## VALLE-INCLÁN EN LA ESCENA PORTUGUESA

Xaquín NÚÑEZ SABARÍS  
*Universidade do Minho*

**A** bordar la recepción crítica de Valle-Inclán en Portugal no resulta una tarea *a priori* sencilla. No lo son, en efecto, los estudios comparativos ibéricos, en cuyo objeto de estudio predominan las zonas de penumbra<sup>1</sup>, pese a los intentos por despejar el sinuoso panorama de las relaciones entre los sistemas literarios portugueses y español que se ha realizado en los últimos años<sup>2</sup>. Por ello, al carecer de una recomposición amplia que enmarque el mapa de relaciones ibéricas existentes, no resultan fáciles las comparativas que en ese ámbito se realizan entre autores u obras concretas. Y, por supuesto, esta tarea se complica si de quien se trata es de un escritor tan complejo como Valle-Inclán y cuando lo que se estudia es su obra teatral en su dimensión escénica.

De todos modos, pese al escaso —aunque importante— camino que hay recorrido hasta el momento un factor compartido contribuye a valorar el espectáculo teatral desde una perspectiva ibérica tan condicionado por elementos políticos y socio-económicos. Ambos países, España y Portugal, recorren un trayecto político similar a lo largo del siglo XX: ambos padecen una larga dictadura, que va más allá de la

<sup>1</sup> “Las relaciones literarias entre Portugal y España entre 1901 y 1935 no fueron demasiado estrechas. Conviene decirlo ya, al principio. Sin embargo, es imposible referirnos a todos los contactos existentes entre escritores de ambos países en el espacio de estas páginas” (Sáez Delgado, 2007: 125).

<sup>2</sup> Por ejemplo, el proyecto RELIPES (Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até a actualidade) integrado por las universidades de Beira Interior, Évora y Salamanca.

presencia de los fascismos en la Europa occidental y que los aleja de la recuperación económica y la modernidad cultural alcanzadas en la posguerra europea. Asimismo, acceden a las instituciones mundiales y europeas casi al mismo tiempo y recuperan la normalidad democrática con sólo un año de diferencia.

Además del importante paralelismo histórico, en ambos espacios la escena va a estar dominada y condicionada por el teatro comercial y conservador —en el sentido profundo del término. Esta concatenación de coincidencias confluyen en un marco histórico y cultural muy similar que explica —lo adelanto ya— que la recepción crítica del drama valleinclaniano sigue en Portugal una trayectoria marcada por la acogida que, en sucesivos momentos del siglo pasado, la obra teatral del autor va a tener en España. No podemos obviar, igualmente, que la cercanía geográfica va a permitir una mayor permeabilidad en el trasvase de montajes españoles a la escena portuguesa, sobre todo una vez iniciado el período democrático.

En lo que se refiere a las relaciones literarias entre los escritores de ambos países no fueron excesivamente abundantes, pero tampoco representaron una excepcionalidad en el panorama cultural europeo del XX:

Esta visita, y los diálogos surgidos a raíz de ella, se producen en un momento en el que un restringido pero importante grupo de escritores españoles se preocupó por dar a conocer en su país a algunos de los más selectos hombres de cultura de Portugal, fomentando las bases de un pensamiento de raíz iberista, en sus más variadas perspectivas, que funda una genealogía de autores volcados, a ambos lados de la frontera, por comprender, cuando no construir, un nexo común entre ambos países. Unamuno, Valle-Inclán, Ribera i Rovira, Giner de los Ríos, Díez-Canedo, González-Blanco, Villaespesa, González Olmedilla, Marquina o Maristany, entre otros, dedican parte de su trabajo literario a traducir, reseñar o divulgar las letras portuguesas en España, soñando muchos de ellos con el ideal del iberismo federativo como plasmación política de la pretendida hermandad luso-española (Sáez Delgado, 2007: 139).

En el caso de Valle-Inclán, Rocha Relvas (2007) repasa el contacto que mantuvo con escritores y artistas portugueses: con Leal da Câmara, la amistad con Guerra Junqueiro —a quien supuestamente visitó en 1910— o las consideraciones de Valle acerca de la obra de Teixeira de Pascoaes, Fialho de Almeida o Raul Brandão. Sirva esta mención para dejar constancia del camino que todavía falta por reco-

rrer para obtener una recomposición exacta de la obra valleincliniana desde una dimensión comparativista<sup>3</sup>. Las lecturas que Fialho de Almeida realizó del joven Valle-Inclán o las concomitancias entre las *Sonatas* y el Don Juan de António Patrício o las complicidades con Raul Brandão<sup>4</sup> son aspectos todavía por explorar y que sin duda contribuirán a ampliar las perspectivas de la obra de Valle-Inclán<sup>5</sup>.

Tras lo expuesto, se evidencia, pues, que Valle-Inclán fue en vida un autor conocido y reconocido en Portugal. Ahora bien, ¿fue un escritor representado? La respuesta es claramente negativa, lo cual no parece sorprendente dada la difícil relación que Valle tuvo con la escena de su tiempo (Iglesias Santos, 1998:143-151).

Por consiguiente, si se sabe que llegó con dificultad a los escenarios españoles, no se tiene noticia de que sus obras llegasen a los escenarios portugueses en vida del autor. Rocha Relvas (2007: 119), haciéndose eco de una información de Joaquín y Javier del Valle-Inclán (1995: 279), da noticia de una representación de *La cabeza del Bautista*, protagonizada por Mimi Aguglia en el teatro São Carlos de Lisboa, en 1925. Sin embargo, las actuaciones de Mimi como La Pepona en la obra valleincliniana se circunscribieron a la ya conocida representación del drama en territorio español en 1924 y 1925<sup>6</sup>, pero no está documentado que la pieza se trasladase a Portugal. La información, mencionada por la noticia de *La Voz de Galicia* y recogida por J. y J. Valle-Inclán, quizás obedezca al estreno de la obra de Pirandello en Lisboa, ese mismo año, *Ciascuno a Suo Modo*, que también fue protagonizada por la actriz italiana (*apud* Rebello, 1979: 82).

Ahora bien, aunque no existe constancia de que el público portugués hubiese podido presenciar montajes de las piezas de Valle-Inclán,

<sup>3</sup> Esta visita aparece también relatada en la semblanza de Valle-Inclán de la revista *Civilização* (nº 1, julio 1928): "Em Madrid conta-se que Valle Inclán, depois de ter estado com Unamuno em Barca de Alva, em casa de Junqueiro, resolveu conhecer Coimbra. Em Coimbra provou o nosso vinho de Colares, e achou-o tão bom que decidiu-se a prová-lo na origem. Nessa ocasião, e de passagem para Colares, ele teria estado em Lisboa incógnitamente" (Anónimo, 1928: 40).

<sup>4</sup> Por ejemplo, el trabajo de mestrado de Fermín Filho (2006).

<sup>5</sup> En un trabajo reciente, he explorado los préstamos queirosianos en las *Sonatas* de Valle-Inclán (*vid.* Núñez Sabarís).

<sup>6</sup> Rubio Jiménez (1993) repasa los detalles de la gira española de la actriz y la recepción de los montajes en la prensa española.

se sabe que tuvo la posibilidad de leerlo. En 1928 se publica una traducción de *La cabeza del Bautista* en la revista *Civilização* (Valle-Inclán, 1928: 145-51/196-97), lo cual induce a pensar que al igual que ocurre en territorio español, Valle es un escritor leído, pero no representado. Esta circunstancia, no obstante, reforzaba su consideración como autor legitimado artísticamente y ajeno a las imposiciones de público y mercado que condicionaban el teatro comercial:

Alejados del circuito comercial, los defensores del teatro renovador cifran el valor y el éxito de las obras artísticas en un nivel simbólico. Ellos mismos —los escritores, críticos e intelectuales que conforman el campo restringido— se erigen en la instancia que canoniza los textos y los modelos de su repertorio. Dada su independencia con respecto al público que sostenía el teatro, este sistema posee un elevado nivel de autonomía, en el cual el criterio de la consagración —como tantas veces hemos señalado— no reside en el éxito comercial, sino en la legitimación artística que se otorgan entre ellos (Iglesias Santos, 1998: 77).

En consecuencia, es el texto escrito el que consagra a Valle-Inclán como "artista":

Eran los lectores quienes habían consagrado a Valle-Inclán como gran figura de las letras. El reconocimiento y el prestigio otorgado por sus pares lo obtiene tempranamente. Tras la recepción de sus *Sonatas*, publicadas entre 1902 y 1905 —posteriormente objeto de constantes reediciones— se le distingue desde el principio como "gran estilista" y "forjador del idioma". En 1927, con la publicación de *Tirano Banderas*, es salutado por la crítica como el primer escritor de España (Iglesias Santos, 1998: 89).

El número inicial de la revista incluye también una semblanza del autor, lo cual reafirma la fama de Valle entre la intelectualidad portuguesa.<sup>7</sup> De todos modos, el texto no ofrece informaciones de mayor calado, ya que básicamente viaja de anécdota en anécdota, insistiendo en el carácter estafalario del personaje: entre lo humo-

<sup>7</sup> El texto va precedido de una reproducción del manuscrito del fragmento inicial de la Jornada Primera de la *Farsa y licencia de la reina castiza*.

rístico y lo genial.<sup>8</sup> Hay, no obstante, dos apuntes que no deben pasar desapercibidos: la mención a la visita a Guerra Junqueiro en Barca de Alva, a la que ya me he referido, y un breve comentario sobre su obra teatral, en la que se menciona la representación de *La cabeza del Bautista* de Mimi Aguglia.

Por lo tanto, la opción de integrar *La cabeza del Bautista* en esta publicación no representa un hecho casual. Claro que la extensión del texto permitía fácilmente su inclusión en un solo número de la revista, pero también obedecía al éxito que en 1924 había tenido el estreno de la obra, cuyos ecos, como hemos visto, habían llegado a Portugal. Otro factor relevante resulta de la repercusión de la *Salomé* de Wilde —obra que influyó de manera notable el drama de Valle-Inclán—, ya que era un referente importante en el teatro simbólico de este período (Rebello, 1979). Tal vez por este motivo, *La cabeza del Bautista* es, junto con *Ligazón* y *Sacrilegio*, la obra elegida para el tercer montaje de Valle en Lisboa.

Adentrados, pues, en el espectáculo valleincliniano, si bien no se documenta ningún estreno en vida del autor, como hemos dicho, hasta la fecha podemos contar diecisiete<sup>9</sup> representaciones de obras suyas en Portugal, aunque no todas realizadas por compañías portuguesas<sup>10</sup>:

<sup>8</sup> “En términos de Bourdieu, su aspecto estafalario y su rebeldía, en cuanto posturas estéticas, constituyen un modo de afirmar la posición que se ocupa en el espacio social, homóloga a la ejercida en el campo literario. La máscara que Valle-Inclán se construye para sí mismo —la “mejor máscara que camina a pie por la calle de Alcalá” en famosísimas palabras de Gómez de la Serna—, la invención legendaria de su propia biografía, no eran sino maneras consecuentes de enfrentarse a las convenciones de la sociedad burguesa, de no someterse a la mediocridad hipócrita de sus buenas formas” (Iglesias Santos, 1998: 145).

<sup>9</sup> Se incluye en el cómputo el montaje de “A cabeça do Baptista”, que tuvo lugar durante la corrección de pruebas de imprenta de este trabajo. Se estrenó en el Teatro Circo de Braga, el 5 de octubre de 2010, a cargo de la compañía de Teatro de Braga y bajo la dirección de Manuel Guede Oliva.

<sup>10</sup> Información recogida, en su mayor parte, de la base de datos del Centro de Estudos de Teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa.

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS

Fecha	Obra	Director	Compañía	Teatro
05/04/1964	<i>Divinas palabras</i>	José Tamayo	Compañía Rey Colaço-Robles Monteiro.	Teatro Nacional D. Maria II. (Lisboa)
13/05/1965	<i>La rosa de papel</i>	Víctor García	Compañía de Víctor García	Cinema imperio (Lisboa)
07/12/1970	<i>A cabeça do Bautista, Laço de sangue y Sacrilégio</i>	João Osório de Castro	Casa da Comédia	Casa da Comédia (Lisboa)
1977	<i>Os cornos de D. Gaitas</i>	Julio Castronuovo	Seiva Trupe	
15/12/1978	<i>Avareza, luxúria e morte n'arena ibérica</i>	Xosé Blanco Gil	TNT-Teatro do Nosso Tempo	
09/10/1984	<i>Luces de bohemia</i>	Lluis Pascual	Centro Dramático Nacional	Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
08/06/1987	<i>Divinas palabras</i>	José Carlos Plaza	Orain	Teatro Grupo dos Modestos (Oporto)
12/06/1987	<i>La rosa de papel</i>		Thespis	Cooperativa do Povo Portuense (Oporto)
17/06/1987	<i>Romance de lobos</i>	Xosé Blanco Gil	Teatro Nacional D. Maria II / Teatro Ibérico	Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
21/10/1988	<i>La marquesa Rosalinda</i>	Alfredo Arias	Centro Dramático Generalitat de Valencia	Teatro Municipal São Luiz (Lisboa)
17/06/1990	<i>De ciegos y caminantes</i>		Teatro Popular de Bonecos e Máscaras	
20/01/1994	<i>Os cornos de Dom Friolera</i>	Pedro Alvarez - Ossório	CENDREV	Teatro Garcia de Resende (Évora)
11/09/1995	<i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i>	José Luis Gómez	Teatro de La Abadía	Culturgest (Lisboa)



VALLE-INCLÁN EN LA ESCENA PORTUGUESA

08/06/1996	<i>Divinas palabras</i>	Ricardo Iniesta	Teatro Atalaya	Teatro Nacional São João (Oporto)
02/10/1997	<i>Divinas palavras</i>	Rodolfo García Vázquez	Os Satyros	Museu da Electricidade (Lisboa)
04/07/2003	<i>O carnaval dos guerreiros</i>	Andreas Poppe	Teatro do Mar	

Al efectuar un repaso por las fechas de los estrenos, se observa una clara desproporción numérica entre los montajes que tuvieron lugar durante el período dictatorial —tres— y las representaciones realizadas ya durante la democracia —catorce—. A pesar, sin embargo, del manifiesto desequilibrio, este trabajo seguirá una lógica inversamente proporcional, ya que serán los primeros espectáculos los que van a ocupar fundamentalmente el objeto de estudio, por el mayor interés, como veremos, que revelan para recomponer el puzzle de la recepción crítica de Valle en Portugal.

Por lo tanto, volviendo a las fechas de estreno, se puede ver que la primera data de 1964. Es decir, casi treinta años han tenido que pasar desde la muerte del dramaturgo para que sus obras subiesen a escena. Claro que esta invisibilidad teatral, una vez más, no difiere mucho de lo sucedido con la dramaturgia valleincliniana en España. Los años 40 y 50 habían pasado de largo por los textos de don Ramón<sup>11</sup>:

<sup>11</sup> Para Heras González (2006: 119) las cargas ideológicas que se proyectaron sobre su obra no favorecieron su traslado a la escena. Sobre la recepción de la representación de *El yermo de las almas* (6 de febrero de 1950) afirma que: "También llama la atención el aspecto de la obra que les motiva a emprender el montaje: "fondo antirreligioso". Nos interesa la mención por lo que tiene de precedente en la futura visión crítica que predominará sobre Valle-Inclán: la asociación, quizá algo abusiva, de su figura, con los movimientos progresistas defenestrados por la guerra y a los que se adscribían solapadamente una parte de la intelectualidad y el mundo artístico del momento, que iría creciendo con el declive del régimen. Este es un caso muy temprano de ideologización por la izquierda del teatro de Valle, causa a la que la crítica conservadora tampoco era indiferente, como veremos más adelante en la crítica al montaje de *Los cuernos de Don Friolera* de 1958". Oliva (2000: 504), por su parte, también refiere esta vertiente en determinados grupos teatrales de los 60: "Pronto la bandera del Valle

Si los treinta apenas supusieron un recuerdo de la existencia de Valle-Inclán en el mundo del teatro, los cuarenta y los cincuenta representaron la ignorancia casi absoluta. El autor no significó nada en los repertorios nacionales. Pero tampoco, y esto sí que es más grave, como influencia de generaciones siguientes. De sobra son conocidas las palabras de Alfonso Sastre cuando lo calificó como el maestro ignorado que los esperaba, sin que ellos, los realistas hubieran reparado en él (Oliva, 2000: 501).

En suma, es en los 60 cuando en el conjunto del panorama ibérico comienza a redescubrirse en los escenarios la obra de Valle-Inclán. Y será, curiosamente, con la misma obra, *Divinas Palabras*, y el mismo director, José Tamayo. Pero antes de adentrarnos en los pormenores de este montaje y siguiendo el paralelismo que he destacado en ambos sistemas teatrales, en la producción escénica portuguesa se verifica una evolución similar a la española. A la escasez, pero progresiva presencia de los últimos años de la dictadura, les sigue un número bastante sustancial de estrenos —la mayoría importados de España— que evidencian el proceso de canonización del escritor.

Valle-Inclán aparece en escena por primera vez en 1964, y lo hace por la puerta grande, como un reconocido dramaturgo. Nada menos que con un director de referencia, Tamayo, y la compañía teatral portuguesa más prestigiosa del momento, la Rey Colaço-Robles Monteiro, que tenía su sede, precisamente, en el Teatro Nacional D. Maria II. La compañía había nacido del matrimonio de los actores Amélia Rey Colaço y Robles Monteiro y, a partir de su estreno en el Teatro Nacional D. Maria II, durante la década de los 30, buscan la creación y consolidación de un canon nacional de dramaturgos portugueses, con conti-

reivindicativo empezó a ondear por buena parte de los grupos independientes y universitarios, sobre todo, con esas obras que no se hacían en los escenarios profesionales: *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto*, *La cabeza del Bautista*, *Ligazón...*” Tal vez por ello, la escena comercial portuguesa no fue muy proclive a su importación, también condicionada por la presión de la censura del régimen salazarista: “Os comentários que tenho vindo a fazer a algum do nosso teatro partem sempre dessa inamovida situação, ou seja, têm em conta a existência de uma Censura que, desde logo, condiciona a própria situação do espectáculo e, o que é pior, impede a existência de um clima que possibilite o desenvolvimento em liberdade da capacidade de criação que os portugueses, como qualquer outro povo, naturalmente revelariam, noutras circunstâncias” (Porto, 1973: 19).

nias representaciones de autores autóctonos. A partir de los años 40 hay una apertura al exterior, según Pavão dos Santos (1987: 6), y "desfilam os grandes autores estrangeiros", entre los que destaca "a força avassaladora de Federico García Lorca e Valle-Inclán".

El receptivo comentario sobre Valle obedece, claro, a épocas recientes en el que su posición en el campo literario ha cambiado notablemente, pero lo cierto es que, si nos atenemos a las reseñas del espectáculo, Valle-Inclán desembarca en Lisboa como una figura de referencia del teatro español. A buen seguro, el impacto que tuvo el estreno de Tamayo en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, en 1961, contribuyó a divulgar su dimensión más teatral en el país vecino:

Después de tantos años de olvido llama la atención que José Tamayo programara *Divinas palabras*. Se iniciaba entonces el auténtico resurgir de Valle-Inclán, sobre todo, por la extraordinaria recepción que tuvo, pues alcanzó un elevado número de representaciones. Era la primera vez que se hablaba con propiedad del teatro de don Ramón, y que se tenía conciencia de su conocimiento (Oliva, 2006: 3).

Los principales diarios de la capital anunciaron y reseñaron el estreno de la obra, que se acoge como una pieza maestra y Valle-Inclán como una figura central de las letras hispánicas. El *Diário de Lisboa* (04-04-1964) subrayaba el buen hacer de la compañía, ante un reto nada fácil:

Amélia Rey Colaço deve ter tido ontem a satisfação de verificar que valeu a pena, sob todos os pontos de vista, ter-se dedicado à tarefa difícil de erguer, no Teatro Nacional, que lhe está confiado, uma obra como "Divinas Palabras", de Valle-Inclán. Convidando José Tamayo para repetir a proeza de teatralizar uma peça aparentemente não-representável, ela sabia de antemão o esforço e os sacrifícios a que teria de sujeitar toda a companhia, mesmo assim reforçada com elementos estranhos, para que tal "milagre" se pudesse verificar também em palcos portugueses (Anónimo, 1964: 3).

Por su parte, el *Diário Popular* (06-04-1964) calificaba *Divinas Palabras* como "uma obra-prima de Valle-Inclán; que acontece ser uma das mais formosas (*sic*) obras de toda uma literatura do nosso tempo" (M. R., 1964: 2).

Las atenciones críticas se dirigieron también al director del espectáculo, lo cual corrobora la fama que precedía al responsable de la

puesta en escena. El *Diário Popular* (05-04-1964) recoge el día del estreno unas declaraciones de Tamayo, quien, aparte de las explicaciones de rigor sobre la obra, realiza unas interesantes observaciones acerca del teatro de Valle:

Pessoalmente, entendo que Valle-Inclán —contemporâneo de Benavente e dos Irmãos Quintero— escreveu "Divinas Palabras" sem a preocupação de se submeter a nenhuma técnica teatral, como se a sua obra não tivesse de passar pelas limitações de um cenário. Escreveu olhando o céu e os campos verdes de Galiza. O autor, contrário ao seu tempo, estava convencido de que o seu teatro não era para a sua época, mas sim para um futuro próximo no qual ele confiava (Anónimo, 1964: 6).

Tamayo era perfectamente consciente de la representabilidad y actualidad de Valle y la mención al descuido teatral del escritor —así como a su modernidad estética—, probablemente se debe a que pretende subrayar las habilidades literarias del dramaturgo y, con ello, reforzar su prestigio, dado el carácter de legitimidad que confería la obra escrita, tal como hemos referido. A su vez, la comparación con Benavente y los hermanos Quintero tiene como objetivo situar al espectador portugués ante dos nombres conocidos de la escena portuguesa<sup>12</sup>.

Las reseñas recogen datos de la escenografía y la música, también como en Madrid a cargo de Emilio Burgos y Antón García Abril y del autor de la traducción y la adaptación del texto, Hugo Rocha, con un curioso comentario, acerca de las exigencias de un mayor decoro lingüístico por parte del público portugués:

A versão portuguesa, da autoria do jornalista portuense Hugo Rocha, muito dado ao estudo da literatura galega, deve ter sofrido uma evolução sensível até coincidir, tanto quanto possível, com a adaptação de Ballester, de que Tamayo se serviria para a sua encenação em Espanha. E também para não ferir demasiadamente os ouvidos portugueses, mais sensíveis, ao que parece, do que os espanhóis, à linguagem rude da gente do povo... (Azebedo, 1964: 3).

<sup>12</sup> Por ejemplo, la Compañía Rey Colaço-Robles Monteiro representó, en sus inicios, obras de los Quintero (Pavão dos Santos, 1987: 4).

Finalmente, cabe sólo resaltar que, en la presentación que el *Diário de Lisboa* realiza del director el día del estreno, introduce un comentario acerca de la designación inicial de Luca de Tena para llevar a cabo el montaje. Sorprende este dato, si se tiene en cuenta la repercusión que el montaje de Tamayo había despertado y el conocimiento que del mismo se tenía<sup>13</sup>.

El segundo gran montaje de Valle, también en Lisboa, tiene lugar seis años más tarde. En medio, hubo una representación de *La rosa de papel*, acompañada de *El retablillo de Don Cristóbal*, en el cinema Imperio de Lisboa, del director Víctor García<sup>14</sup>. Apenas existen, sin embargo, ecos del estreno en la prensa lisboeta, únicamente el anuncio de la representación.

En 1970 llegan a los escenarios portugueses tres obras del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, en concreto, *La cabeza del Bautista*, *Ligazón* y *Sacrilegio*, cuyo texto será traducido por el director del espectáculo João Osório de Castro, con los títulos de *A cabeça do Bautista*, *Laço de sangue* y *Sacrilégio*. Se estrena en la Casa da Comédia en Lisboa, el 13 de mayo de 1970, y la prensa de la ciudad recoge tanto las impresiones del director como las reseñas del montaje.

Pero, si en 1964 Valle llegaba de la mano de un reputado director y era recibido como un maestro de las letras, ahora se pone de relieve, fundamentalmente, la dimensión independiente y experimental de sus dramas frente a los convencionalismos del teatro comercial. Este giro en la percepción del autor resulta, sin embargo, coherente con la recepción pendular que acompañó la obra de Valle-Inclán entre los años 60 y 70:

Nos encontramos, pues, ante un Valle polifuncional y versátil, que lo mismo servía para los repertorios comerciales (¡quién se lo iba a decir!) que para experiencias minoritarias. Éstas, dado el despliegue de medios con que se montaba a este autor desde la profesión, empezaron a plasmarse en esos nuevos dramatur-

<sup>13</sup> La relación entre Tamayo y la compañía continuó en épocas posteriores, como acredita una carta con fecha del 7 de marzo de 1971, en la que José Tamayo responde a la solicitud de Amélia Rey Colaço para que dirigiese *Calígula* (Palhinha, 1989: 227-228).

<sup>14</sup> Víctor García montó años más tarde, en 1976, *Divinas Palabras*. Se estrenó en Barcelona en el festival de teatro GREC y fue protagonizada por Nuria Espert (Bauló, 2007).

gos valleinclinistas que, iniciados a finales de los sesenta, daban ahora sus mejores obras (Oliva, 2000: 505).

Ahora tocaba, pues, realzar su imagen de dramaturgo insobornable a las modas del público y a las tendencias comerciales. Para ello recurren, claro, a las instancias de legitimación antes referidas: la vertiente literaria de sus textos. Así lo pone de manifiesto el crítico Carlos Porto (*Diário de Lisboa*, 09-12-1970):

No absurdo sistema de teatro en que vivemos, as peças em um acto são simplesmente postas de parte por serem consideradas anticomerciais. Graças a isso ficam para sempre presas às páginas dos livros, obras-primas do teatro pela elementar razão de durarem apenas meia hora e não a hora e meia que se convencionou deveria durar uma peça normal.

Resta-nos a existência dos pequenos teatros (relativamente) independentes onde é possível, por vezes, lutar contra a maré das ideas feitas dos hábitos tolos, dos conformismos interesseiros.[...] À Casa da Comédia devemos lá alguns desses espectáculos e ficamos agora a dever a revelação de três peças em um acto de Ramón del Valle-Inclán, um dos primeiros dramaturgos europeus do século XX e um dos mais ignorados (Porto, 1970: 5)<sup>15</sup>.

De modo que los propósitos de esta puesta en escena casaban mal con los patrones que regían el teatro comercial. A decir del crítico, sólo espacios como el de la Casa da Comédia podían acoger espectáculos de esta naturaleza.<sup>16</sup>

La prensa lisboeta recogió además las apreciaciones del director sobre el autor y las obras escogidas. En estas declaraciones, João Osório

<sup>15</sup> Carlos Porto (1973: 212-216) insertó también esta reseña en el libro recopilatorio de sus críticas literarias.

<sup>16</sup> Duarte Ivo Cruz (1971: 68), en la reseña de la revista *Flama* (29 de enero), se lamenta de la escasez de espacios de esta naturaleza en Lisboa: "Urge, com efeito, lançar sobre Lisboa como uma rede de oficinas de teatro, experimentais no seu misto amadorismo-profissionalismo, modestas nos encargos, maleáveis nas linhas de ação —mas, por isso mesmo, destinadas e vocacionadas para o renovo, o ensaio, o lançamento e experiência de valores novos. [...] Não há nada disso. E assim, consolemo-nos com esta ao menos bem viva Casa da Comédia, onde João Osório de Castro mantém o sopro criador que Fernando Amado para sempre nos legou".

de Castro demuestra un aceptable conocimiento de la teoría teatral de Valle, a través de las consideraciones que el propio autor había realizado de su estética. De igual modo, Carlos Porto pondera adecuadamente la obra, valorando la tensión dramática del texto valleinclaniano sobre el drama de argumento:

Se conto as anedotas em que se baseiam as peças curtas de Valle-Inclán é porque não têm quase nenhuma importância em relação aos valores dramáticos que definem o teatro do autor. No teatro do dramaturgo espanhol e aqui também o que conta é a maneira como o autor amanha os seres na sua trajetória paroxística para outra situação (normalmente para o amor ou a morte) (Porto, 1970: 5).

En cuanto a las reseñas del espectáculo *A Capital* (12-12-1970), nos ofrece informaciones relativas a la ficha técnica:

A música e a sonoplastia são de Sande Freire. Interpretam as peças, cuja apresentação é subsidiada pelo Fundo de Teatro, Manuela Machado, Marta Ribeiro, Carmo Mateus, Nazaré Ferreira, Jorge Vale, Fernando Saraiva, Armindo Marques Pereira, Igor Sampaio, Vicente Batalha, Paulo Machado e Ruy Teixeira.

Salienta-se ainda o primeiro trabalho para o teatro de Igor Sampaio, um jovem de 20 anos, que foi o responsável pela montagem cénica, pintura e excução de todos os figurinos, adereços, etc. (Anónimo, 1970: 4).

El tono de las mismas es en general elogioso, a excepción del comentario de Carlos Porto, que todavía advierte un Valle incompleto:

João Osório de Castro, a quem devemos este espectáculo sonhado durante dez anos, não podia, creio que não podia, criar o milagre do Valle-Inclán em português. Sobretudo a primeira peça —“A cabeça do Bautista”— que devia ser uma passagem constante da farsa à tragédia com a fixação num final trágico, foi um autêntico desastre pelo amadorismo dos autores, pela ausência de direcção, pela ausência de uma recriação do texto (*Diário de Lisboa*, 09-12-1970, 5-6, *vid.* Porto, 1970: 5-6).

La representación de las tres obras del *Retablo* cierra los montajes de Valle durante el período de la dictadura y parece, por lo tanto, que Portugal se sumaba también, a “esa redescubierta do mundo culto” del drama valleinclaniano “como fonte de desconhecidos milagros da eterna beleza” (*Diário Popular* 07-12-1970, *vid.* Anónimo, 1970: 2).

Una vez adentrados en la etapa democrática, Valle-Inclán se prodigará en las tablas de los escenarios portugueses, pero quizás, desde un punto de vista crítico, con mucho menos interés del observado hasta el momento. Pese a su presencia continua, prácticamente no hay montajes autóctonos importantes, sino el traslado de espectáculos que habían sido estrenado antes en España.

Respecto al primer grupo, el de los montajes portugueses de Valle, la compañía teatral Seiva Trupe estrena *Los cuernos de Don Friolera*, traducida por *Os cornos de D. Gaitas*. Se conoce el espectáculo por el libro conmemorativo de la compañía que se realizó en 1977, pero no aporta datos relativos a la fecha exacta ni al lugar. Conviene destacar, no obstante, el carácter experimental y vanguardista de la compañía, por lo que Valle seguía resultando atractivo para el teatro independiente.

Un año más tarde, el Teatro do Nosso Tempo vuelve con el *Retablo*, aunque en este caso, con *Ligazón*, *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*. La traducción de los textos fue autoría de Norberto Ávila y la escenografía del gallego Xosé M. Blanco Gil. El espectáculo fue objeto de dos reseñas. De nuevo, Carlos Porto (*Diário de Lisboa*, 05/11-01-1979) insiste en la dificultad de los actores en la interpretación de las piezas:

Se o espectáculo não consegue atingir maior altura, o facto deve-se à natural incapacidade de alguns actores em interpretar as personagens de Valle-Inclán.[...] Por vezes, o espectáculo desfia-se pelos excessos dos actores, sobretudo ao nível vocal, excessos que têm pouco a ver como o que há de realmente excessivo no teatro de Valle-Inclán (Porto, 1979: 3).

También para este montaje se elige un espacio alternativo y pequeño, el local situado en la Praça de José Fontana. Así lo describe Manuela de Azevedo en el *Diário de Noticias* (28-12-1978):

A sala surgiu agora mais espaço teatral, com uma pequena plateia em anfiteatro, uma entrada mais independente do espaço cénico, enfim oferecendo melhores condições, pois o palco agora fixo, tem praticáveis mais aptos ao desempenho daquilo a que foi chamado: receber e transmitir teatro (Azevedo, 1978: s.p.).

Pero el paulatino proceso de canonización de Valle explica el alejamiento del teatro independiente, sin nunca abandonarlo del todo, para adentrarse en el teatro comercial e institucional. Nos situamos en los años 80:



Estamos ante un *Valle institucional*, auténtica vuelta a la tortilla de aquel ignorado de escenarios y seminarios, y propio de un tiempo en el que lo oficial presidía los grandes actos de la cultura del país. Un Valle que, junto a Lorca, marchan hacia la aventura de la clasicidad. Por cierto, que ambos aparecen de alguna manera unidos a la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que se fundó en el mismo período, como obedeciendo a una consigna de dignificación de nuestros valores dramáticos autóctonos (Oliva, 2000: 506).

De este modo, la obra dramática de Valle pasa a las grandes compañías, los teatros comerciales y la subvención institucional. Siguiendo un itinerario paralelo, regresa al Teatro Nacional D. Maria II, en 1984 con *Luces de bohemia*, de Lluís Pascual, y en 1987 con *Romance de Lobos*, con dirección de nuevo de Xosé Blanco Gil. Este espectáculo fue co-producido por la compañía del teatro y por el Ministerio de Cultura español, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Pese a no haber encontrado reseñas de interés de la obra, salvo el anuncio de su estreno en la cartelera, el montaje debió partir con metas ambiciosas, aunque, a tenor de algún comentario, parece que no colmó las expectativas de todo el público: "Após o êxito clamoroso de *Mãe Coragem*. Eunice integra-se com rara disciplina, num pequeno papel de um espectáculo muito pouco estimulante, embora aparatoso. *Romance de Lobos*, bela peça de Valle-Inclán" (Pavão dos Santos, 1991: 75).

Este apunte referido a la prestigiosa actriz Eunice Muñoz no manifiesta un excesivo entusiasmo por la representación. De todos modos, el comentario puede obedecer quizás a que, tratándose de un monográfico dedicado a la actriz, el papel secundario que había tenido en la obra —D<sup>a</sup> Moncha— quizás influyese en la tibia valoración de la misma<sup>17</sup>.

En relación a los montajes de compañías españolas, el público portugués pudo presenciar la mayoría de las representaciones importantes de Valle de los últimos treinta años. Ya me he referido al de Lluís Pascual de *Luces de bohemia*<sup>18</sup>, pero también por Lisboa pasó el *Retablo* de

<sup>17</sup> Tres años antes había interpretado el papel de Bernarda en *La casa de Bernarda Alba*, también en el Teatro D. Maria II (Pavão dos Santos, 1991: 123).

<sup>18</sup> García Lorenzo (2006: 15) recoge la recepción crítica del estreno en París y ofrece los datos del mismo: "El 13 de febrero de 1984 se estrenó en el Théâtre de L'Odeon de París, *Luces de bohemia*, bajo la dirección de Lluís Pascual, con esce-

La Abadía<sup>19</sup> en 1995; y en 1996, en Oporto, *Divinas Palabras* de Ricardo Iniesta<sup>20</sup>. Otros estrenos de compañías más modestas fueron la puesta en escena de *Divinas Palabras* del grupo teatral vasco Orain, en 1987, y de *La marquesa Rosalinda*, del Centro Dramático de la Comunitat Valenciana, en 1988. En ambos casos se trata también de obras que habían sido estrenadas previamente en España. La primera, con dirección de José Carlos Plaza, se montó por primera vez en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el 16 de enero de 1987, y en junio de ese mismo año se trasladaba a Lisboa y, posteriormente, en noviembre, se representaba en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes<sup>21</sup>.

Valga el itinerario realizado por la compañía Orain como resumen del tránsito fluido que a partir de los años ochenta se produce entre los escenarios españoles y portugueses, incorporados ambos a las giras que una misma obra realizaba. Este aspecto merece, por supuesto, un análisis más detenido y pormenorizado del que permite esta primera aproximación a las representaciones portuguesas de los textos valleinclánianos, en cuyos propósitos se pretendía, fundamentalmente, profundizar en el Valle-Inclán más desconocido. Ese periodo en que los dramas de Valle vencen la estigmatización ideológica y las reservas del teatro comercial para incorporarse paulatinamente a la normalidad escénica. También en Portugal, donde los escenarios fueron partícipes

nografía y vestuario de Fabiá Puigserver y en montaje del Centro Dramático Nacional del cual era director Pascual. Esta puesta en escena se hizo en coproducción con el Théâtre de l'Europe que dirigía Giorgio Strehler. Meses después, el montaje se presentó en Gerona y luego en otras ciudades españolas para llegar a Madrid en octubre de 1984".

<sup>19</sup> Peral Vega (2006: 17) refiere el carácter inaugural que la pieza tuvo para la compañía: "El 14 de febrero de 1995, y después de un año para la rehabilitación y acondicionamiento de la antigua iglesia del colegio de la Sagrada Familia —sito en la calle Fernández de los Ríos, abrió sus puertas el Teatro de la Abadía. [...] Un reto que lo era más por el autor y el texto elegido como bautismo escénico —*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Ramón del Valle-Inclán, cuyos dos primeros términos se invirtieron en el título del espectáculo".

<sup>20</sup> Oliva (2000: 512) efectúa una reseña crítica del montaje y lo compara con las sucesivas representaciones de la obra realizadas por Tamayo.

<sup>21</sup> Vid. las crónicas del diario *El País* (18-01-1987) y *ABC* (04-11-1987). Respecto a la puesta en escena de *La marquesa Rosalinda*, del Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, *El Mercantil Valenciano* (20-05-2007) informaba que el espectáculo había inaugurado, en 1987, el Teatro Rialto de Valencia.

de la recepción y consideración que los textos de Valle tuvieron a partir de los años 60.

Sin lugar a dudas, la documentación existente nos revela aspectos muy interesantes de la acogida de Valle en el teatro portugués. Queda, no obstante, un importante camino por recorrer para completar dicho panorama, no sólo de los montajes y recepción de los dramas vallein-clanianos, sino para valorar la posición de Valle, y toda su generación, en el campo cultural portugués, que nos permita recomponer el marco de relaciones entre los respectivos sistemas literarios, a veces tan independientes, a veces tan cercanos<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación "La obra de Valle-Inclán: ediciones y estudios críticos (HUM2007-62588), subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos Feder, cuyos fondos han contribuido a su realización.

BIBLIOGRAFÍA

PRENSA PERIÓDICA PORTUGUESA

- Anónimo (1928), s/t, *Civilização. Grande Magazine Mensal*, Porto, nº 1, julio (36-40).
- Anónimo (1964), "O Teatro Nacional D. Maria II estreia esta noite a peça 'Divinas Palabras' de Valle-Inclán na encenação de José Tamayo", *Diário de Lisboa*, 5 de abril (11).
- Anónimo (1964), "José Tamayo fala da encenação de 'Divinas Palabras' que hoje se estreia no D. Maria II", *Diário Popular*, Lisboa, 5 de abril (6).
- Anónimo (1965), s/t, *Diário Popular*, Lisboa, 13 de mayo (10).
- Anónimo (1965), s/t, *Diário Popular*, Lisboa, 13 de mayo (10).
- Anónimo (1970), "Três obras de Valle-Inclán na Casa da Comédia", *Diário Popular*, Lisboa, 6 de diciembre (2).
- Anónimo (1970), "Esta noite na casa da comédia. Estaremos diante de um brilhante e inquietante teatro de Valle-Inclán", *Diário Popular*, Lisboa, 7 de diciembre (2).
- Anónimo (1970), "Casa da Comédia. Coragem para fazer teatro", *A Capital*, Lisboa, 12 de diciembre (4-5).
- Anónimo (1987) "Agenda do essencial", *Diário de Lisboa*, 19 de junio.
- Azevedo, Manuela de (1964), "'Divinas Palabras', no D. Maria II", *Diário de Lisboa*, 6 de abril (3).
- Azevedo, Manuela de (1978), "'Retablo' de Ramón del Valle-Inclán boa prova do Teatro do Nosso Tempo", *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 de diciembre (s.p.).
- Cruz, Duarte Ivo (1971), "Méritos de Dom Ramom e de quem o divulgou", *Flama*, 29 de enero (68).
- Magro, Manuel (1970), "Espectáculo Valle-Inclán na Casa da Comédia", *Diário Popular*, 8 de diciembre (2).
- M. R. (1964), "'Divinas Palavras' no Teatro D. Maria II", *Diário Popular*, 6 de abril (2-3).
- Porto, Manuel (1970), "Valle-Inclán na 'Casa da Comédia'", *Diário de Lisboa*, 9 de diciembre (5-6).
- Porto, Manuel (1979), "Contrastes do teatro em Portugal", *Diário de Lisboa. Sete ponto Sete*, 5-11 de enero (3).
- Valle-Inclán, Ramón María del (1928), "A cabeça do Batista", *Civilização. Grande Magazine Mensal*, Porto, nº 6, diciembre (145-51/196-97).

ESTUDIOS CRÍTICOS

- Bauló, Josefa (2007), "Divinas Palabras representándose entre siglos", *www.elpasajero.com* (30 de noviembre de 2009).
- CENDREV (2000), *Centro Dramático de Évora. 25 anos em cena (1975-2000)*, Évora.
- García Lorenzo, Luciano (2006), "Lluís Pascual ante *Luces de bohemia* (1984)", *Ínsula*, nº 712 (15-17).
- Heras González, Juan Pablo (2006), "La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24 (117-138).
- Iglesias Santos, Montserrat (1998), *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade.
- Magalhães, Gabriel (ed.) (2007), *Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até a actualidade*, Salamanca, Universidade da Beira Interior/CELYA
- Núñez Sabarís, Xaquín (2010), "Eça de Queirós en Valle-Inclán", *Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH - Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispana "Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos"*, celebrado en la Facultad de Letras da Universidade de Lisboa entre el 27 y el 30 de Abril de 2009, Lisboa, ALEPH - Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (87-96).
- Oliva, César (2000), "La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo", en Santos Zas et al. (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade (499-514).
- Oliva, César (2000), "Valle-Inclán visto por Tamayo", *Ínsula*, nº 712 (2-5).
- Palinha, Margarida (org) (1989), *A companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974)*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro de Lisboa (227-228).
- Pavão Dos Santos, Vítor (org) ([1987]), *A companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974)*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro de Lisboa.
- Pavão Dos Santos, Vítor (org) ([1991]), *Eunice Muñoz. 50 anos da vida de uma actriz*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- Peral Vega, Emilio (2006), "El Retablo de la Abadía", *Ínsula*, nº 712 (17-18).
- Porto, Carlos (1973), *Em busca do teatro perdido*, Lisboa, Plátano Editora.
- Rebello, Luíz Francisco (1979), *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- Rocha Relvas, Susana (2007), "Valle-Inclán y Portugal", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Anuario Valle-Inclán*, vol. 32, issue 3 (107-129).
- Rubio Jiménez, Jesús (1993), "Una actriz apasionada para un texto apasionante", en Leda Schiavo (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares (71-85).
- Sáez Delgado, Antonio (2007), "La Edad de Oro, la Época de Plata y el esplendor del Bronce (1901-1935)", en Gabriel Magalhães (ed.), *Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até a actualidade*, Salamanca, Universidade da Beira Interior/CELYA (125-170).

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS

Seiva Trupe (1999), *Seiva Trupe. Episódios de um percurso. 25 anos de Seiva e Fruto (1973-1998)*, Porto.

Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (eds.) (1994), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.

Vanó Iborra Filho, Fermín (2006), "O teatro trans-ibérico: Raul Brandão e Valle-Inclán", Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Tesis de maestrado.