

***Cara de Plata.***  
**Tres donjuanes en el telar de Valle-Inclán\***

Javier SERRANO ALONSO  
Universidade de Santiago de Compostela  
Campus de Lugo

RESUMEN: *Cara de Plata*, tercera obra de la serie dramática *Comedias bárbaras*, resultó una anomalía en la producción creativa de Valle-Inclán, pues en el período en el que el autor creaba el esperpento, parecía volver a estéticas y modelos superados hacía años. Así lo sugiere la interpretación de la crítica contemporánea a su edición, y en cierta medida también la investigación posterior. Sin embargo, la clave que podría explicar esta interrupción en su evolución estética acaso se encuentre en la necesidad del escritor por dar corporeidad literaria a su revisada teoría del donjuanismo, que en los años de la década de los veinte obsesionaba al escritor gallego. Según la hipótesis que se expone en este trabajo, Valle-Inclán quiso representar su pensamiento de forma dramática, encarnando en los protagonistas de *Cara de Plata* a sus tres modelos tradicionales de Don Juan.

PALABRAS CLAVE: Valle-Inclán, *Cara de Plata*, *Comedias bárbaras*, Donjuanismo.

ABSTRACT: *Cara de Plata*, the third of the drama series of *Comedias Bárbaras*, turned out to be an anomaly in the creative production of Valle-Inclán, since in the period when the author was creating the *esperpento*, he seemed to go back to aesthetics and models that had already been superseded years before. At least this is what the critical interpretation of that time and, to a certain extent, later research has suggested. However, the key that could explain this interruption in the author's aesthetic evolution might be found in his need to provide literary embodiment for his revised theory on Don Juanism, which in the 20s was one of his obsessions. According to the hypothesis introduced in this work, Valle-Inclán wanted his drama to stand for his thought and, therefore, the main characters of *Cara de Plata* embody his three traditional models of Don Juan.

KEYWORDS: Valle-Inclán, *Cara de Plata*, *Comedias bárbaras*, Don Juanism.

**LA ANOMALÍA LITERARIA: CARA DE PLATA DE 1923**

Cuando la revista de Manuel Azaña, *La Pluma*, editó en su número 26, en julio de 1922, la primera entrega de *Cara de Plata. Comedia bárbara. La escribió don Ra-*

---

\* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación «La obra de Valle-Inclán: estudios y ediciones críticas» (HUM2007-62588), subvencionado por la DGICYT y Fondos FEDER.

*món del Valle-Inclán*, fragmento en el que recogía las dos primeras escenas de la Jornada Primera, Valle-Inclán aún no había escrito su «tercera» *Comedia bárbara*. Como hizo en alguna ocasión precedente, inicia su publicación sin haber preparado realmente el texto. En el caso de don Ramón, esto era un riesgo, pues ya mucho tiempo antes, precisamente cuando se propuso iniciar esta serie de los Montenegro con la obra germinal, *Águila de Blasón*, vio frustrado este intento al suspender su edición en el diario *España Nueva* de Madrid en 1906<sup>1</sup>. Por fortuna, Valle decidió retomar su trabajo, lo reelaboró y concluyó en 1907, editándolo entonces en volumen. No fue el caso, por ejemplo, de *Las banderas del Rey*, cuarta entrega de las novelas de *La guerra carlista*, de la que avanzó en 1910 el fragmento «La Corte de Estella», tras haber ofrecido otro adelanto en *Una tertulia de antaño* de 1909. Pero la novela, no sabemos si concluida o no, quedó ahí malograda<sup>2</sup>.

No obstante, Valle-Inclán, que, como bien sabemos, utilizó la prensa como escenario de su taller literario, iba concluyendo estas aproximaciones al público a través de las entregas. También ocurrió lo mismo con *Cara de Plata*. Entendemos que cuando don Ramón inició esta publicación en *La Pluma* no estaba ni mucho menos finalizada porque, en una carta escrita al director de la revista, Manuel Azaña, fechada el 11 de diciembre de 1922, le indica que «le mando el final de *Cara de Plata*. Esas condenadas cuartillas me dieron un poco de jaqueca» (Schiavo 1980: 1). Precisamente ese mes de diciembre aparecería la última entrega, en el número 31, donde se recogen posiblemente esas últimas cuartillas que le envía a Azaña, y que contienen parte de la escena tercera, la cuarta y la quinta y última de la Jornada Tercera. Y, entre estas dos entregas, la inaugural y la de clausura, el resto de la obra apareció en otras cuatro fracciones más. ¿Cuándo empezó a escribirla, entonces?

Cipriano de Rivas Cherif (1924), en su reseña de la obra en libro, afirma como imbuido en el secreto, que Valle «empezó a escribir [*Cara de Plata*] con posterioridad a los otros dos [volúmenes], e interrumpida después durante varios años su redacción, no ha terminado hasta pasados doce años». Dicho así, parece que don Ramón tenía bien claro que sus *Comedias* habían de formar una trilogía desde el momento de su

<sup>1</sup> Sobre este asunto puede verse Serrano Alonso (1990).

<sup>2</sup> Tras editar el 23 de abril de 1909 *Una tertulia de antaño* en la colección de *El Cuento Semanal*, Valle parecía continuar la serie de *La guerra carlista*, cosa que confirmó varios meses después, en enero de 1910, cuando aparecieron los siete capitulillos que forman «La Corte de Estella» en la revista madrileña *Por Esos Mundos*. Sin embargo, tras estas dos entregas, el escritor pareció desestimar la posibilidad de continuar sus novelas carlistas. En el mismo medio en el que aparecía este último anticipo de la cuarta novela de la serie, dos meses después se anunciaba la publicación del libro: «A los *Gerifaltes de Antaño* seguirá en breve, y acaso aparezca en los escaparates de las librerías antes que el presente número de esta revista, *Las Banderas del Rey*, que es continuación de aquel volumen y formará el cuarto de la serie de la Guerra Carlista» (H. 1910: 348). Por supuesto, el libro no apareció, aunque nos sorprenderá casi dos años después, en noviembre de 1911, afirmando que aún tenía la novela en prensa: «[...] al presente continúo *Los cruzados de la causa*, y cada día que pasa me siento más enamorado de la gloriosa epopeya trazada con sin igual valentía por el partido legitimista [...]. En prensa tengo *Las banderas del rey*; se pondrá muy pronto a la venta; después, publicaré *La guerra en las montañas*, y más tarde otros tomos vendrán a continuar esta serie» (Campos 1911).

germinación o, al menos, desde su concreción en las piezas de 1907-1908. Y no me refiero a la continuación de lo que Dru Dougherty llama el «Texto bárbaro» o Ruiz Ramón el «ciclo bárbaro», sino las comedias que tienen como protagonistas a los Montenegro. Lo cierto es que solo se ha podido localizar una referencia a una posible continuación del drama del caballero y sus hijos en la reseña que Bernardo G. de Candamo (1908) publicó de *Romance de lobos*, cuando afirma que el plan es el formado por «Águila de blasón, la primera de las comedias bárbaras, y sigue en este *Romance de lobos* [...] para continuar en *Lis de plata*», título este que ya le había dado a una de las obras con las que en 1906 preveía construir una nueva tetralogía novelística, tras la de las *Sonatas* (junto con *Águila de blasón*, *Hierro de lanza* y *Cruz de espada*)<sup>3</sup> y que solo aprovechó para encabezar un brevísimo relato dado a conocer en *El Imparcial* el 16 de julio de 1906, cuando estaba embarcado plenamente en la redacción de *Águila de blasón*. Sin embargo, en 1907 y en la revista bonaerense *Caras y Caretas*, edita un texto con el sugestivo título de «Prólogo a la novela inédita *Lis de Plata*»<sup>4</sup>, en forma dialogada y donde encontramos, entre sus personajes, a Doña María, la que podía ser la protagonista del breve relato de 1906. Pero el bromista don Ramón nos la juega, pues ni el texto es inédito, como dice el título, ni pertenece a la supuesta novela *Lis de Plata*, sino que se trata de la escena sexta de la Jornada Segunda de la ya editada *Águila de Blasón*, aquella en la que la esposa del mayorazgo viaja en barco, cruzando la ría, hacia Viana del Prior. Y se acabó *Lis de Plata*. No obstante, este título sugiere el de la obra que quince años después cerrará la trilogía: *Cara de Plata*.

La posible continuación de las *Comedias bárbaras* quedó en suspenso, pese a que cinco años después de editar *Romance de lobos* otra obra llevase por subtítulo el sintagma «comedia bárbara», como es bien conocido: *El embrujado*; pero esta pieza no significaba, en modo alguno, la continuación del ciclo de los Montenegro.

Tras la semicrisis literaria que sufrió don Ramón a mediados de la década de los diez, y tras escribir *La media noche* en 1917, el propio Valle saca a colación la continuación de dicho conjunto en una entrevista con José López Pinillos, *Pármemo*, en 1918. Allí, aún muy sumergido en sus aventuras agropecuarias de tan mal resultado en Pobra do Caramiñal (o Viana del Prior, como se guste), aseveraba:

Ahora reanudaré mi obra, dedicándome a escribir las tragedias que llamo yo «Comedias bárbaras». Ese trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil. En mis tragedias hay mucho de lo que yo, pájaro alicortado, hubiese querido hacer (*Pármemo* 1918).

Tal cosa la decía un 15 de marzo de 1918. Aún habrían de pasar más de cuatro años para que *Cara de Plata* empezase a ver la luz. ¿Mentía, pues, don Ramón? En modo alguno, porque lo que es una tragedia en la línea de los «textos bárbaros» sí que

<sup>3</sup> La noticia la ofreció Luis Bello (1906). Véase Serrano Alonso (1990).

<sup>4</sup> Este texto era desconocido hasta ahora. Apareció en el vol. X, núm. 475, del 9 de noviembre de 1907.

empieza a escribirla y que da a conocer a partir del 19 de junio de 1919: se trata de *Divinas palabras*.

No vuelve a haber noticia alguna de la esperada continuación de las *Comedias bárbaras*, si es que alguien la esperaba, hasta que el 10 de julio de 1922 le escribe a Manuel Azaña enviándole la primera entrega de *Cara de Plata*<sup>5</sup>. Y, ¿por qué se dice que es la primera entrega, si la envió en pleno mes de julio, mes este en que salió la revista a la calle? Eso es lo discutible, que saliese en el mes de julio, pero aunque Valle no lo indique expresamente en la epístola, no cabe duda de que se trata de la inicial cuando le indica al director que «Si puede ser, que compongan en el tipo de las *Comedias bárbaras*, se lo agradeceré». Lógicamente, no puede hacer una advertencia del modo de composición de tipos en que debe imprimirse si se tratase de la segunda o tercera entrega. También justifica el retraso de la aparición de la revista con respecto a su fecha de edición el que la última entrega, aparecida en el número de diciembre, la enviase Valle-Inclán el 11 de ese mismo mes desde la Puebla del Caramiñal.

Otra historia es la de su aparición en libro. Aún habría de pasar un año hasta que el volumen fuese editado por Renacimiento, en Madrid, con colofón del 10 de diciembre de 1923, pero que no empezaría a ser conocido hasta finales de enero o principios de febrero de 1924. Pudo deberse esta dilación, sin duda, a la reelaboración (no muy acusada para lo que era en él acostumbrado) a la que sometió la primera versión editada en *La Pluma*. Pero otra carta a Manuel Azaña, esta vez del primero de marzo de 1923, nos desvela alguno de los motivos de la demora: la falta de papel para imprimir el libro. Valle, aunque unido contractualmente a la editorial Renacimiento, parecía seguir ejerciendo de autor-editor, función esta que cumplió en el período 1920-1922, con grandes preocupaciones debido a la crisis del papel que se sufrió en estos años, función que retomaría en 1926 tras su ruptura con la editorial de Gregorio Martínez Sierra para publicar por su cuenta algunos de sus mayores éxitos de venta y público, como *Tirano Banderas* o *La corte de los milagros*. Pues bien, en esta carta a Manuel Azaña le ruega que intervenga en un asunto de sustracción de resmas de papel que parece creer que le han hecho en la imprenta de los Hermanos Sáez. Le dice allí:

¿Recuerda usted una mañana que nos encontramos en la imprenta, y que yo las hice contar, y que las contó el hermano de Gregorio? Era el papel para *Cara de Plata*, todo el que hacía falta (Dougherty 1987: 250).

Sin lugar a dudas, y aunque parece que agradó el retorno del viejo fantasma de los Montenegro, los críticos literarios se sintieron sorprendidos por la aparición de *Cara de Plata*. Y aunque en general la recepción de esta nueva *comedia bárbara* fue positiva y estimada como una aportación valiosa al corpus literario valleincliniano, no faltó quien le negó el pan y la sal, como Arthur Owen (1927), quien en su reseña conjunta de las tres piezas la consideró «to some extent superfluous» y, en definitiva, estima que es «appreciably weaker» con respecto a las otras dos hermanas, a las que, por cierto, tilda de representantes de lo mejor de Valle-Inclán. Otras voces también serán críticas y poco conformes con esta vuelta al señor de Lantañón, como la del im-

<sup>5</sup> Dicha carta se dio a conocer en Serrano Alonso (2003: 254-5).

portante crítico Ricardo Baeza (1927), que la llama «secuela», afirmando que «no hace sino imitarlas y repetirlas [a las otras comedias], sin el menor elemento nuevo, ni otra motivación evidente que el efecto artístico alcanzado con aquellas, efecto que la insistencia, lejos de acentuar, acaba por diluir». Y no quiero profundizar en las barbaridades que dice Pitollet (1924) en su reseña francesa de *Cara de Plata*, donde trata a Valle de «delirante», escritor artificioso, y del que afirma que esperando encontrar un hombre por fin, halla a un autor retorcido y bromista, y, en definitiva, «escritor de talento medio», y para la obra le aplica un adjetivo que vale tanto al texto como al creador, *réchauffé*, recalentado. Para Pitollet no pasa de ser una más de sus «delirantes fantasías» (como las otras dos comedias), obra de un autor virtuoso en la forma pero descuidado en el fondo, que solo tiene aparente carácter dramático porque está escrita en un lenguaje que es lo menos escénico que se puede imaginar porque está ensamblado en un artificialidad de marquetaría a base de arcaísmos y vocablos raros. Y los personajes no pasan de ser sombras chinescas. Remata con un pareado insultante tomado de la reseña de Jorge Guillén: «para hacer desatinos, / no hay como los Gallegos y los Chinos.» (Pitollet 1924).

No obstante, la mayor parte de los textos que aparecieron para dar la bienvenida y analizar a la nueva *comedia bárbara*, se preocuparon por resaltar sus valores, su conexión con las dos antiguas piezas de 1907-1908 y, por qué no, por intentar justificar el anacronismo que parecía suponer *Cara de Plata* en medio de la redacción de sus esperpentos. Bien es cierto que buena parte de estos críticos pasó sobre ascuas en el tema de la distancia temporal, que no de la estética, entre las dos primeras comedias y la postrera pieza. Lo hace Jorge Guillén (1924), que aunque profundiza en las diferencias artísticas entre los dos períodos de la escritura de las *Comedias bárbaras*, no se preocupa en buscar una justificación a la redacción tardía de *Cara de Plata*. Rivas Cherif (1924), por su parte, evita en toda forma y manera esta discusión, y sentencia que las tres forman un bloque, bien prieto y cerrado, como si no pudiera haber distancias entre ellas. Y lo mismo hace Gómez de Baquero (1924), aunque, como Guillén, también resalta una cierta distancia estética. Solo Federico de Onís (1925), en una brevísima nota, se limita a apuntar que *Cara de Plata* supone una vuelta atrás, una sumersión de Valle-Inclán en su arte, aunque ni mucho menos la censura. Pero el no entrar en el asunto del anacronismo literario que supone la escritura de *Cara de Plata*, no impide que unos pocos críticos consideren que existe una distancia artística con respecto a sus dos hermanas mayores, incluso muy notables. El que más abunda en este asunto es Jorge Guillén, quien, acaso, exagera en su análisis al relacionar el último texto bárbaro con el esperpento. Para él, la nueva obra es «un poco “esperpento” y un mucho *Pipa de Kif*»; en definitiva, para Guillén en *Cara de Plata* está presente el mismo universo pero en una escala más reducida. Afirma que «a Valle-Inclán se le ocurre aplicar su estética con equívoco, desviarla ligeramente de las líneas de la nobleza a las líneas de la caricatura». Para el ilustre poeta, los personajes no son sino siluetas de hombres-fantoches, «siluetas grotescas que corresponden a recias figuras humanas, a corpulentos caracteres». En definitiva, «Comedia bárbara “esperpento”, especulación teologal». Mucho menos comprometido en este sentido se mostrará *Andrenio*, que se limita a asegurar que *Cara de Plata* depura y cristaliza la enérgica

expresión de las otras *Comedias bárbaras*. Y mucho más belicoso será Baeza, para quien esta secuela no hace otra cosa que imitar y repetir las dos primeras obras sin añadir nada nuevo; su opinión es muy negativa, pues considera que por efecto de la insistencia en los mismos elementos, «lejos de acentuar, acaba por diluir» el contenido de la trilogía bárbara.

Para lo que sí sirvió esta revitalización de las *Comedias bárbaras* fue para reactivar viejas discusiones que todavía no son tan caducas, teniendo en cuenta que aún la crítica valleinclaniana sigue sumergida en ellas. En concreto, me refiero a su calidad dramática, o mejor sería decir «componente» o «entidad». Es cierto que en vida de Valle la discusión fue menor que en los tiempos recientes. La mayoría de los críticos solucionaron el asunto con una simple definición, como cuando Tenreiro (1908) llama a *Romance de lobos* «novela dialogada», descripción que continuarán otros estudiosos de las *Comedias bárbaras*, como Owen o Madariaga. Muchos se limitarán a quedarse a medio camino, manifestando que son híbridos de narración y drama: «se sitúan estas comedias bárbaras en esa zona fronteriza del teatro y la novela que preside la *Celestina*», como expresa Jorge Guillén (1924). En esta idea abundan muchos más, aunque algunos quieren darle posibilidades escénicas, como Chaumié (1914), quien ratifica que «están escritas en una forma que participa de la novela dialogada y del drama», pero que pese a no haber «sido representadas aún, están compuestas de tal guisa que pudieran serlo con muy leves modificaciones». Rivas Cherif (1924), como gran hombre de la escena que fue, no duda de la teatralidad de las *Comedias*, pero no puede dejar de reconocer su carácter narrativo y defiende que, en definitiva, lo que logra Valle-Inclán en esta trilogía es superar «el problema artístico de una unión expresiva de las artes», y así, esta *comedia bárbara* (en el conjunto de los tres textos, en su opinión) «es más que nada *obra de arte*». Unos afirman que es teatro irrepresentable, como González Ruiz (1925), por «no sujetarse a las exigencias del mecanismo teatral», y otros no dudan de su carácter teatral, aunque no de su tiempo, como Manuel Pedroso (1926), que «adivina lo que puede ser un teatro español moderno. Es decir, puede esperarse que España tenga un teatro», y todo porque él, al leer las obras, no lee las escenas, las ve, y sus personajes no se recrean en la mente, como en una lectura íntima, sino que los ve en pie, actuando.

En este sentido, solo dos perspectivas en los tiempos de Valle-Inclán merecen ser tenidas en cuenta. Una es la de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, a quien don Ramón distinguió con la categoría de su «lector ideal». *Andrenio* meditó, a lo largo de muchos años analizando un buen número de textos valleinclanianos, sobre el asunto de la teatralidad de las obras que se presentaban como piezas dramáticas. Su inclinación natural por el género novelístico le forzaba, en cierta manera, a estimar el teatro valleinclaniano como novelas dialogadas, más que nada para llevarse hacia su bando a un autor al que, con el tiempo, llegó a considerar como el más grande de su época. Pero no se dejaba engañar, y por mucho que se empeñase, no podía dejar de ver en las *Comedias bárbaras* un «género mixto de novela dialogada, que con leve modificación y a veces sin ninguna, puede admitir la representación plástica y vivida de la escena» (Gómez de Baquero 1908). En su reseña de *Cara de Plata* profundiza

en este aspecto y encuentra el verdadero valor de la técnica novelística-teatral de Valle, la objetividad:

La forma dialogada trae a la literatura escrita el eco del dramatismo; sirve también a la objetividad. No hay narrador, el autor se esconde: hablan los personajes. Lo que era cuento se torna escena, simulacro de realidad (Gómez de Baquero 1924).

Es decir, sus novelas dialogadas eran teatro. En ello abunda Gómez de Baquero cuando, en el mismo texto, llama a las *Comedias bárbaras* «tragicomedias», para enlazarlas con *La Celestina*, pues para él Valle no hace otra cosa que reproducir la primitiva indecisión «de los albores de los géneros, en que la forma novelesca y la dramática están muy próximas».

En realidad, *Andrenio* está defendiendo la riqueza de la obra de un autor especialmente proteico, donde nada queda fuera y que es capaz de conjugar diversos géneros con una absoluta naturalidad, sin que nada desentone y donde todo tiene una funcionalidad evidente. Es, para Gómez de Baquero, lo que convierte a Valle-Inclán en la gran figura de la literatura de su tiempo, pues mientras la mayoría de los escritores a lo máximo que pueden aspirar es a encontrar una forma a través de la que expresar su voz, terminando por encerrarse en ese modo literario que concluye por ser un sistema defensivo, Valle-Inclán crece en la fecundidad que le proporciona la experimentación, la osadía.

La otra perspectiva que merece ser tenida en cuenta es la del profesor de la Universidad de California, el también gallego César Barja (1935). Él fue el primero en responder a estas teorías sobre las novelas dialogadas o del género mixto. Niega que estas obras, y sobre todo las *Comedias bárbaras*, sean novelas dramáticas, y para ello las define, en absoluto de manera gratuita, como «dramas escénicos». Utilizando la obra que sirve de término de comparación genérica para la trilogía bárbara, *La Celestina*, afirma que esta lo que revela es la falta de escenario porque todo el drama está por entero en el diálogo, y como tal diálogo podría representarse en cualquier escenario. Es decir, la escena no crea el drama, todo lo contrario de lo que afirmó Valle-Inclán. Eso, para Barja, sería imposible en el caso de las tres comedias: el drama no está solo en los diálogos, sino también en las acotaciones. Además, el escenario, «es decir, las fuerzas de la naturaleza que el autor hace entrar en el drama y los estados de espíritu que bajo su influencia se producen», así como todo un entramado de visiones que surgen en el espíritu frente a la realidad psicológica de lo sobrenatural, o las evocaciones y recuerdos, o el mundo interior de los personajes, toda la acción, en definitiva, esté presente en los diálogos o no, son precisamente los elementos que dificultan su representabilidad, «dificultad probablemente nunca capaz de ser vencida por completo, pues trátase frecuentemente de impresiones, efectos y sugerencias». Esto es lo que hace pensar que, por ser tan teatrales, paradójicamente es más conveniente vivir las obras en la lectura que en un escenario. Pero, afirma Barja, las *Comedias bárbaras* no son un drama psicológico, sino obras de visiones y efectos escénicos, «no como el discurrir de un diálogo de ideas y de sentimientos, sino como un plasmarse de figuras, de grupos, de escenas». Y, aunque parezca un amplio cuadro

de novela y más si se analiza como narración, más patente se hace que lo que nos queda son escenas, cuadros plásticos, de efectos dramáticos.

No obstante, esta discusión se ha perpetuado en el tiempo y raro es el investigador que estudie las *Comedias bárbaras* que no se vea subsumido por este debate. No se quiere añadir nada nuevo a tal disputa, que seguramente no supondría otra cosa que repetir cosas ya dichas, algunas bastante clarificadoras como las que manifiesta César Oliva (1999) en su estudio, quien yendo por el camino más lógico estima que, en definitiva, las *Comedias* son el resultado de una dramaturgia tan moderna que se construye sobre una base que apenas tiene aparato teórico detrás, y mucho menos tradición. Es decir, Valle-Inclán está estableciendo nuevos códigos en la construcción del drama del siglo XX, que acaso sean más del siglo XXI. Pero sí se debe manifestar una obviedad que rara vez se pone sobre el papel: al margen de la unidad entre las tres piezas, unidad muy discutida y discutible, y de los elementos estéticos, estructurales o temáticos que aproximan o separan a las tres comedias, hay algo que es muy evidente: cuando Valle-Inclán escribe *Cara de Plata* tiene una experiencia dramática inmensa frente a la que gozaba cuando redacta *Águila de blasón* y *Romance de lobos*.

#### UNA VERSIÓN DE LAS TEORÍAS DONJUANISTAS DE VALLE-INCLÁN

Cuando empieza a escribir la primera pieza dramática en 1906, acababa de concluir su segundo texto dramático: el refrito que construyó en *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*. Antes de él, solo había redactado *Cenizas*, en 1899, y varias refundiciones de textos clásicos y extranjeros. Él era en ese momento, sin lugar a dudas, un narrador que acababa de alcanzar el éxito y el reconocimiento con las *Sonatas*. Y la misma experiencia tenía cuando redacta *Romance de lobos* en 1907-1908. Muy distinta es la situación cuando afronta la escritura de *Cara de Plata*: además de lo dicho, ya había escrito *Cuento de abril*, *Voces de gesta*, *La cabeza del dragón*, *El yermo de las almas*, *El embrujado*, *La Marquesa Rosalinda*, *La enamorada del rey*, *Divinas palabras*, *La reina castiza*, *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*. Ahí es nada. Si a esto le añadimos que está casado con una actriz y que entra por entero en el mundo de las tablas de la mano de diversas compañías (como las de García Ortega o María Guerrero-Díaz de Mendoza), podemos imaginarnos que hay una importante distancia entre el Valle-Inclán autor de las dos primeras comedias y el creador de *Cara de Plata*. Y eso se percibe, por supuesto, en la postrera historia de Montenegro. Un claro ejemplo es cómo ajusta el desarrollo de su obra a la unidad de tiempo, en su búsqueda obsesiva en aquella época por el tiempo reducido (ya lo vemos en *Luces de bohemia*, que se desenvuelve en una noche, y lo encontramos, sobre todo, en *Tirano Banderas*, cuyo espacio temporal abarca las últimas veinticuatro horas del dictador). *Cara de Plata* no se extiende por un espacio superior a un día, muy alejada de *Águila de blasón* y de *Romance de lobos*, obras estas donde la unidad de tiempo se había visto muy maltraída, en palabras de Federico Bravo (1997-1998). En la tercera comedia todo está mucho más medido, y no solo el tiempo, sino su reparto simétrico (obsesivo también en don Ramón), rígido y calculado en ocho escenas diurnas que

tienen su paralelo en otras tantas nocturnas, con un centro-eje que es una escena crepuscular. Este elemento, junto con muchos otros que nos van a ir surgiendo, distancia de manera muy importante *Cara de Plata* de sus dos hermanas más antiguas en cuanto al carácter dramaturgico. Jean-Marie Lavaud sentencia que *Águila de blasón* es una novela teatralizada, *Romance de lobos* teatro novelizado y *Cara de Plata* teatro poético (Lavaud 1999: 92). No se entiende muy bien la diferencia entre novela teatralizada y teatro novelizado; parece un cóctel que solo se comprende por su mayor o menor carga escénica. Pero, por otro, tampoco se nos alcanza lo de teatro poético aplicado al tercer texto. Si hablamos de teatro poético, Valle tiene una importante experiencia en este campo, siendo bien reconocido por algunos de los críticos más importantes de aquel entonces como el ejemplo más alto de este movimiento teatral en España, si bien estos se refieren a *Cuento de abril* y a *Voces de gesta*, obras muy distintas y distantes de *Cara de Plata*. Lo importante es, sin embargo, que la tercera comedia bárbara es una obra que, sin lugar a dudas, comprende muchos más elementos dramáticos que *Águila* o *Romance*. Al margen del tiempo reducido, acaso su rasgo más destacado en este sentido sea su historia y trama. *Águila de blasón* es más novela que teatro no tanto por su forma como por su compleja narración, muy difícil de seguir en un escenario, donde se mezclan tramas, subtramas, personajes que se entrecruzan, un *dramatis personae* enloquecido en el que aparecen hasta 67 personajes, entre ellos el mismísimo Niño Jesús, escenas dispersas y separadas del argumento central, como el del bautizo supersticioso, la presentación de un complejo mundo pseudo feudal y rural gallego muy difícil de comprender para alguien que no hubiese nacido en una aldea de Galicia, etc., etc. No es de extrañar, como resalta Luis Iglesias Feijoo (1991), que en su estreno en Barcelona en 1907 no gustase ni a crítica ni a público sencillamente porque no se entendía nada. Aún hoy en día es muy difícil de poner en escena debido no a sus complejidades técnicas o escenográficas, sino a su enrevesada trama que difícilmente se deja seguir en unas tablas.

*Romance de lobos* supone un paso decidido hacia lo teatral (de aquí la diferencia que establece Lavaud entre «novela teatralizada» y «teatro novelizado»), reduciendo muy notablemente el *dramatis personae* a un número que no se puede determinar (¿cuántas personas forman la «Santa Compañía?»), pero que se agrupan en dos bloques: las personas que mantienen una individualidad (Don Juan Manuel, Fuso Negro o Sabelita) y aquellos que se integran en masas polifónicas de las que, de vez en cuando, sobresale un personaje (como el Pobre de San Lázaro o el criado don Galán). También destaca la reducción de tramas y subtramas, así como prácticamente desaparecen las escenas dispersas y de color local que menudeaban en *Águila de blasón*, concentrándose realmente en dos argumentos: la penitencia y redención de don Juan Manuel, con su marcha hacia la muerte anunciada en la primera escena, y la rapacería y connivencia de sus hijos-lobos por despojarle de sus propiedades. Sin embargo, su enorme carga simbolista, su discurso místico-católico, su aspecto a veces excesivamente oratorio y el centralismo protagónico de la figura del mayorazgo también dificulta su carácter escénico, curiosamente en una obra que cuenta con dos escenas tan dramáticas como la inicial y la final, pero que están, precisamente, en los extremos del texto.

¿Qué tiene *Cara de Plata* que pueda distinguirla de las piezas precedentes? En primer lugar, y como se vio antes, un tiempo reducido que facilita la concentración y evolución de la trama de una forma bastante vertiginosa. A ello habría que añadir la presencia de al menos tres protagonistas (antagonistas entre sí, lo cual crea una tensión dramática de la que carecen los dos textos previos), que comparten solidariamente el tiempo en escena: don Juan Manuel, su hijo Cara de Plata y el Abad de Lantañón, y un argumento lineal que se establece en tres tramas que se van entrelazando continuamente y del que rara vez se encuentra una escena marginal a dicho argumento. Las tres tramas se suceden, provocando en cierta medida una a la otra: el enfrentamiento con los chalanés que van a la feria, que genera una enemistad con don Juan Manuel; la rivalidad que se provoca con el Abad de Lantañón con motivo de la primera colisión con los chalanés, y el choque entre don Juan Manuel y su hijo Miguel por Sabelita, provocado a su vez por la reacción-venganza del Abad contra don Juan Manuel. Es un argumento que desarrolla un conflicto *in crescendo*, acumulativo, y por lo tanto de adecuado seguimiento para un público espectador. Las posibles soluciones se encuentran, y de cada paso hacia la reconciliación emerge una nueva confrontación. Es decir, don Ramón del Valle-Inclán tiene, a la altura de 1922, muy claro cómo se construye un texto dramático que pueda ser seguido desde una platea. Otra cosa es el lenguaje, la riqueza narrativa de las acotaciones, que son elementos artísticos de Valle que también están muy presentes en otros textos a los que no discutimos su carácter escénico, como *Luces de bohemia* o *Divinas palabras*.

Al margen de estos componentes, la trilogía se mueve entre dos polos, el de lo «real-histórico», que domina *Cara de Plata*, y el de lo «simbólico-mítico», que, encontrándose ya en *Águila de blasón*, se impone en *Romance de lobos*, como lo denomina Federico Bravo (1997-1998). Bravo indica, pues, estos dos polos como elementos no solo diferenciadores entre los dos bloques bárbaros (el de 1907-1908 y el de 1922), sino «esenciales» de su desarrollo literario. En este sentido, *Cara de Plata* se ajustaría a unas coordenadas más «realistas» en el sentido de más historicistas y apegadas a la realidad, frente a *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, que se moverían en un espacio mítico, un tiempo «milenario», medievalizante y supersticioso, donde se mezcla la realidad con lo sobrenatural. Es cierto que en *Cara de Plata* no hay ninguna escena milagrosa, mágica, de ultramundo o alucinatoria, como en las otras dos obras, pongamos por caso la charla de doña María con el Niño Jesús de Praga, la aparición de la Santa Compañía o el bautizo supersticioso, pero no parece que sea este hecho lo que lo convierte en «realista» e «histórico» frente al mundo «simbólico-mítico» de las dos primeras piezas bárbaras. Más bien son otros elementos que la crítica ha resaltado adecuadamente, en especial por parte de José Alberich (1968), el cual se manifiesta abiertamente enemigo de la unidad trina de las *Comedias bárbaras*. Estima que como, en definitiva, Valle quiere reutilizar a los viejos personajes y situaciones, por necesidad debe haber una unidad de ambiente, de caracterización y de temas, pero que, teniendo en cuenta que *Águila de blasón* y *Romance de lobos* «constituían ya una unidad temática perfecta, con su planteamiento y desenlace completos», y a «pesar de su delavamiento narrativo y dramático, estas dos obras desarrollan con fuerte trabazón lógica el tema de la decadencia de las familias hidalgas», «la adición posterior de

*Cara de Plata* era, por tanto, innecesaria». Visto desde esta perspectiva, Alberich tiene razón: la tercera comedia no aporta nada a la historia de la decadencia de las viejas y feudales familias hidalgas gallegas. Es más, podría decirse que Valle se olvida totalmente de este mensaje cuando escribe *Cara de Plata*. Aquí nos encontramos a un don Juan Manuel Montenegro en ninguna decadencia, con unos hijos muy controlados —el único que se le rebela no es por razones «burguesas», sino románticas—, y muy preocupado por hacer su santa voluntad, como rey absoluto, pero sin perder de vista que las leyes centralistas y burguesas le dan la razón para seguir imponiendo su arbitrariedad. Y muy contento de que una ley que en *Águila de blasón* le parecía bien para viejos, mujeres y niños, pero no para hombres hechos y derechos como él, estuviese de su parte. Y es que el don Juan Manuel Montenegro de *Cara de Plata* tiene poco que ver con el de las comedias de 1907-1908: ese antiguo señor, rey absoluto porque vive en el aislacionismo secular de Galicia y carece de un poder enemigo superior a él, que distribuye injusticias y justicias sin mirar muy bien a quién ni por qué, ahora no lo vamos a hallar. Se parece mucho más a la siguiente descripción que hace Alberich (1968: 303):

El antiguo patriarca se va pareciendo al moderno terrateniente cerril que invoca la ley Madoz de cerramiento de fincas, defiende sus derechos con un pleito fallado a su favor (cosa verdaderamente insólita en el viejo apaleador de escribanos), y casi nos sorprende que no llame a la guardia civil en su ayuda.

Y es que ahora don Juan Manuel se nos ha reconvertido en un patrono, con caprichos de señor rico: va de caza para entretenerse y se preocupa solo de tres cosas a lo largo de la obra: de que los chalanes no pasen por sus tierras con los ganados, como hicieron desde tiempos inmemoriales, tan solo porque en una sentencia la justicia ha dicho que tiene derecho a ello (derecho antes nunca ejercido); de que Cara de Plata vaya al monte con sus hermanos a recoger el ganado, contarlos, marcarlos y llevarlos a vender a la feria de Viana, eso sí, encomendándole que tenga cuidado con el dinero de la venta (es decir, de los beneficios) y que se lo entregue después; si tiene tentación —como tendrá— de jugárselo a los naipes, le amenaza a Miguel: «Pues si eres tentado, procura ganar, y si pierdes, no te aparezcas ante mis ojos» (I, 2). Y la tercera y última preocupación es beneficiarse sexualmente a su ahijada y protegida Sabelita, pese a saber que está enamorada de ella su hijo favorito. Vamos, un dechado de rancia hidalguía feudal, como puede verse. Claro que la secuestra finalmente, hecho que lo enfrenta a su hijo y que está a punto de costarle la vida (primer intento de su descendencia de cumplir el mandato freudiano de matar al padre), pero teniendo muy claro Sabelita de quien está enamorada es de él y no de su bello descendiente.

Su enfrentamiento con el Abad de Lantañón es coyuntural, forzado, aunque exprese muy claramente la disconformidad con la resolución de Cara de Plata de prohibir el paso al eclesiástico que va a encaminar un alma. No tiene sentido, desde la perspectiva del mayorazgo, que lo lamente, porque Miguel Montenegro no ha hecho otra cosa que cumplir su ley: la de justicia universal, y si la justicia prohíbe el paso a unos, se la prohíbe a todos, incluido el Abad. ¿Habría hecho otra cosa el señor de Lantañón en una situación más «hidalga»? Además, la impiedad es, precisamente, el

rasgo esencial de este primer don Juan Manuel, hasta que, en el orden sucesivo de la lectura de *Comedias bárbaras*, se encuentra con las luces de la Santa Compañía, pero al principio de la tercera obra. ¿Por qué se conduce, entonces, de que un alma haya quedado sin encaminar por hacerse su justicia?

Y su perspectiva del pueblo también ha cambiado muy notablemente. El elemento plebeyo ya no es el *asoballado*, como se dice en gallego, de las dos primeras piezas bárbaras. Aquí no aparece otro pueblo que los chalanes que, todo sea dicho, tampoco es el pueblo de las anteriores comedias. Los chalanes son tratantes de ganados, generalmente propietarios, pequeños burgueses rurales a quienes lo único que les importa es su beneficio comercial y las menores dificultades para ejercer su oficio. Y se encuentran con una e importante: la prohibición de pasar por las tierras de Lantáñon para llegar a la feria de Viana. Esto tampoco es una dificultad insalvable, ya que pueden transportar el ganado en barca por la ría, pero eso cuesta dinero, afecta al bolsillo. Como buenos comerciantes burgueses, eso les duele más que nada, lo cual les enfurece hasta llegar a la locura revolucionaria: hablan de regicidios, de «meter el ganado por la fuerza», de «quemarle los campos» al señor del pazo, pero no por justicia social, sino por el daño que les hace en su patrimonio. No solo evolucionan las viejas familias hacia un mundo burgués y materialista, sino que el pueblo, con más o menos que ganar y perder, también se encamina en esta dirección. Ese pueblo ya no le merece ningún respeto a don Ramón. Así se lo dice a Eduardo Gómez de Baquero en una de las más excepcionales cartas que conocemos de Valle-Inclán, aquella que le escribe a *Andrenio* desde Santiago de Compostela el 18 de marzo de 1924 para agradecerle su reseña de *Cara de Plata*:

Aparte los elogios que a mí me tocan, es una visión muy justa de esta Galicia medrosa y atontada. Desaparecido el mundo de los hidalgos, su única representación es el cortejo hampón que va por las carreteras. Tiene, como usted ha visto, típica picaresca. Acaso restos de una remota invasión de gitanos, en algún oscuro siglo de la Edad Media. Hay una casta perfectamente definida, con su caló, y un régimen de viejos soberanos, o monarcas familiares. Estos hampones reciben aquí el nombre de los moinantes, y su casta, la Moina.

Ha desaparecido el individualismo feudal, y ha quedado la colectividad moinante. Quizá habrían nacido en la misma hora (Pérez Carrera 1992).

Esto es, en palabras de don Ramón, lo que quiso reflejar en *Divinas palabras* y que tan bien percibió Gómez de Baquero en su crítica:

Este hecho, tan colmado de sugerencias, basta para dar a *Divinas palabras* —por sutiles analogías estéticas—, un valor que no tienen las otras *Comedias* [...] Supervive la Moina, y lo visto es siempre lo más moderno y lo más antiguo.

Por supuesto, esta visión renovada de don Juan Manuel y del pueblo, tan importantes protagonistas de las dos primeras comedias, no solo procede de una evolución literario-ideológica del autor, que ya ha perdido aquella visión mítico-legendaria de la Galicia de antaño, como reflejó abiertamente en *Divinas palabras*, sino de una perspectiva nueva de la función de don Juan Manuel dentro del entramado del texto bárbaro: la del Donjuanismo.

Esto no es un descubrimiento personal, sino una clara afirmación de don Ramón del Valle-Inclán. En 1926, en una de sus conferencias de «Autocrítica» (nada menos que cuatro en un año), pronunciada en Málaga, afirmó lo siguiente:

Don Juan es trino, es el arquetipo: se hunde en el pecado —mundo, demonio y carne— y Don Juan aparece como el propio Satanás. Recuerda que Echegaray expresó que lo eterno no puede tener sucesión, que no puede reproducirse, y que a esta categoría debía pertenecer Don Juan.

Don Juan tenía que pertenecer a esta categoría como arquetipo que fue. Y después del Marqués de Bradomín, feo, católico y sentimental, escribí otra visión de Don Juan: *Comedias bárbaras*, representación del Don Juan campesino<sup>6</sup>.

Sin embargo, esta visión solo la puede dar a posteriori de la escritura de *Cara de Plata*. No se afirma tal cosa porque no se puedan localizar rasgos donjuanescos en las dos primeras obras, que los hay, aunque no sean determinantes, sino porque, según manifiesta el propio autor, este es el motivo que le inclina a escribir la tercera comedia bárbara. Lo hace en la carta-artículo dirigida a Rivas Cherif y publicada en la revista *España* el 8 de marzo de 1924:

He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de Don Juan, que yo vivido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallo de frontera. El impío es el gallego, el originario [...]. *El convidado de piedra* es, por solo ser bulto de piedra, gallego. Aquí la impiedad es la impiedad gallega, no niega ningún dogma, no descrea de Dios: es irreverente con los muertos. La religiosidad gallega es el misterio y poder sobre los vivos de las ánimas. La procesión de los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a *Cara de Plata*. Es un juego con la muerte, un disparar pistolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojjanga de entregar el alma que hace el sacristán... Pero a fuerza de hacer el fantasma se acaba siéndolo. A fuerza de descreer de la muerte, de provocarla y de fingirla, la muerte llega. Y comienza *Romance de lobos* (Valle-Inclán 1924).

Por supuesto, este aspecto donjuanesco fue percibido por la crítica contemporánea pero solo a partir de la publicación de *Cara de Plata*. Ya Gómez de Baquero (1924) se anticipa a don Ramón al definir a don Juan Manuel como «viejo tenorio campesino», y González Ruiz (1925) medita las razones que hacen de aquel mayoralzo despótico tenga tanto éxito entre el género femenino, al margen de sus violencias y reales voluntades:

Es todo un hombre. Mejor diríamos todo un macho. Y las mujeres, naturalmente, son sus víctimas. El señor, el señor feudal, suele ser siempre un esclavizador de mujeres. La propia y las ajenas le deben momentos de felicidad y muchas lágrimas. Pero es un hombre. No se doblega ni se rinde. Y ellas le adoran al fin y al cabo. En el fondo de

<sup>6</sup> Esta conferencia la impartió en el Círculo Mercantil de Málaga el 28 de octubre de 1926. La reseña principal de la misma, y de donde se toman las citas, se editó en *El Cronista*, Málaga, el 29 de octubre de 1926, en las páginas 1 y 2. La conferencia fue recuperada por Antonio Gago Rodó (1995), y posteriormente se editó, junto con las demás conferencias que Valle impartió como «Autocrítica», en Serrano Alonso (2006).

su desgracia se esconde una secreta felicidad. Quizá si tuvieran poder para variar el rumbo de su vida y libertarse de la esclavitud no lo harían. Son mujeres.

La introducción del elemento donjuanesco en las *Comedias bárbaras* supone, como bien vio González Ruiz, la entrada de otra fuerza telúrica que va de la mano de don Juan Manuel Montenegro: el machismo. Esta caracterización del viejo señor del pazo ya se fue construyendo en las anteriores piezas bárbaras, al ir retratándolo como padre de una prole inmensa —no solo de sus cinco lobos—, marido de una mujer sufridora que tiene que verse relegada ante toda una corte de concubinas, y todo para que el mayorazgo cumpla su función de legítimo señor feudal que puede y debe ejercer su «derecho de perna», como muy bien ha sintetizado Margarita Santos Zas:

Estamos ante una sociedad estática en la que la imagen del pater-familias sugiere e implica la del señor-amor. El viejo Montenegro es aceptado como señor natural por sirvientes, súbditos vinculados y mendigos. Ese liderazgo natural es el principio sustentador del equilibrio social y el instrumento del que se vale es la caridad (Santos Zas 1995: 157).

Pero todo este desarrollo en los textos de 1907-1908 solo sirve para caracterizar al poderoso amor que se rige única y exclusivamente por su voluntad, voluntad a la que se doblegan vidas, honras y deseos. Pero no encontramos a Don Juan. La figura del mayorazgo-tenorio (y como dice Valle, «campesino») solo se construye en *Cara de Plata*. Aunque su perspectiva donjuanesca es bastante distinta de la que podemos imaginar desde los cánones clásicos del mito tradicional, e incluso de su construcción donjuanesca esencial, el marqués de Bradomín. Para llegar a esta nueva base teórica del tenorismo, enjuicia las constantes que construyen esencialmente el donjuanismo y ofrece una nueva perspectiva. Sus principales juicios sobre el tema de Don Juan los facilita en una serie de conferencias de «Autocrítica» en 1925-1926, teoría que hasta ahora solo conocíamos por la brevísima síntesis que expuso en 1926 en una entrevista con Mariano Tomás<sup>7</sup>. Desde el primer momento ubica las raíces del donjuanismo en las tres pasiones prototípicamente medievales: el mundo, el demonio y la carne. A partir de este momento, Valle-Inclán interpreta el motivo del Tenorio, y muy especialmente el modelo de Montenegro, a partir de un esquema triádico que se va ajustando a diversas perspectivas. Identifica el donjuanismo hispánico con un modelo compuesto por estas tres pasiones:

Estas tres modalidades, que encarnan los tres pecados —mundo, demonio y carne— nos han dado un tipo de Don Juan algo incompleto, pues no nos dice quién es Don Juan ante la naturaleza.

En esta conferencia impartida en Palencia<sup>8</sup>, Valle resalta que de esta carencia nace la figura de Bradomín, al haberlo querido presentar redimido, «admirando a Dios

<sup>7</sup> Entrevista que sirvió como introducción a la publicación de *Zacarías el cruzado o agüero nigromante*, Madrid, Imprenta Artística Sáez Hermanos, *La Novela de Hoy*, 225, 3 de septiembre de 1926: 3-5 («A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán»).

<sup>8</sup> Conferencia «Autocrítica», impartida el 27 de octubre de 1925 para el Ateneo de Palencia en el Salón Novedades y recogida en *El Diario Palentino*, Palencia, 28 de octubre de 1925: 2. Puede verse en Serrano Alonso (2006: 221-4).

en su obra, en la naturaleza». Esta opinión la refina casi un año después en Avilés, donde afirma que con Bradomín quiso destacar un motivo donjuanesco frente a los propios de la tríada medieval: el componente estético: «El Don Juan de las *Sonatas* es el hombre frente a la naturaleza». Pero su profundización empieza a ir más allá, y modela una nueva imagen de Don Juan:

Habla de los tres momentos del Don Juan: el impío, el bravucón y el gavilán de las mujeres. No es este último para él el más importante, sino el primero, el impío<sup>9</sup>.

Unos días después, ahora en Oviedo, don Ramón quiere ser más explícito y desarrolla por lo menudo esta teoría que ha ido creciendo paso a paso y que ya va justificando el paradigma del Tenorio campesino:

En el Don Juan clásico existen tres pecados, que corresponden a los tres enemigos del alma: Mundo, Demonio y Carne.

El Don Juan impío ha nacido seguramente en Galicia. La impiedad de Don Juan estaba, más que en nada, en su irreverencia hacia la muerte. Insulta a los muertos, los convida a cenar y asiste tranquilamente a esa cena. En Galicia, donde tanto tiempo se ha rendido el culto a los muertos, ha debido nacer esta leyenda. Este es el pecado del Demonio.

El pecado del Mundo de Don Juan ha debido nacer en Extremadura. La leyenda ha debido pasar por Portugal, ha llegado a la frontera de la morisma y aparece el Don Juan retador, el desafiador a quien no le interesa la fraternidad, el egoísta, el aventurero, el jugador, el espadachín. Y la leyenda llega, por último, a Sevilla, la ciudad árabe poblada ya por cristianos que añoran los serrallos, los harenes... y nace el Don Juan mujeriego, el menos importante de todos los aspectos de Don Juan, el menos universal, porque en Asia, en Marruecos, Don Juan iría a un mercado y compraría cuantas esclavas desease sin necesidad de reñir combates para apoderarse de la mujer de su prójimo.

El primero, el Don Juan gallego, tiene vida real en todo tiempo y lugar; el segundo, en todos los tiempos y el tercero no se comprende sino en Sevilla.

Don Juan es eterno como el Demonio, con la maldad del Demonio. Dios es la eternidad creadora, el enlace entre lo que ha sido y lo que será<sup>10</sup>.

Nos resulta evidente que el Tenorio campesino que es don Juan Manuel tiene poco interés por la conquista de corazones femeninos, sencillamente porque las mujeres para él son un instrumento sexual y las tiene a todas cuando le apetece, sin ninguna molestia ni dificultad conquistadora, y si alguna pone impedimentos, la rapta, como hace con Sabelita. Es ese Don Juan asiático o marroquí que va al mercado a comprar esclavas, pero sin la necesidad de comprarlas: todas las mujeres de su reino son sus esclavas. En cuanto al conquistador dominado por la vanidad, el «gallo de pelea» extremeño, desafiador, egoísta, aventurero, jugador y espadachín retrata en mu-

<sup>9</sup> Conferencia «Autocrítica literaria», pronunciada en la Escuela de Artes y Oficios para la Biblioteca Popular Circulante de Avilés, el 3 de septiembre de 1926, y recogida en *La Voz de Asturias*, Oviedo, 5 de septiembre de 1926: 8. Puede consultarse en Serrano Alonso (2006: 225-8).

<sup>10</sup> Conferencia «Autocrítica literaria», expuesta en el Salón Toreno para el Ateneo Popular de Oviedo, el 12 de septiembre de 1926, y recogida en *Región*, Oviedo, el 15 de septiembre de 1926: 16. Puede consultarse en Serrano Alonso (2006: 229-32).

cho a nuestro protagonista, y en gran medida en estos elementos se reflejan los pecados que Montenegro se atribuye:

Públicamente mis culpas confieso. Soy el peor de los hombres. Ninguno más llevado de naipes, de vino y mujeres. Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo dejarme de vicios. Me abraso en ellos. Nunca reconocí ley ajena para mi gobierno. Saliendo a mozo, maté a un jugador por disputa de juego. Violenté la voluntad de una hermana para hacerla monja. A mi mujer la afrenté con cien mujeres. ¡Este he sido! ¡Cambiar no espero! (*Cara de Plata*, III, escena última).

Pecados para la sociedad, para la doctrina, para la tradición; pero no para don Juan Manuel, que orgullosamente se reafirma en ellos al sentenciar que así ha sido y que no espera cambiar. Por eso a Valle-Inclán el modelo donjuanesco que le interesa ajustar a su Tenorio campesino es el de la impiedad, que además lo hace más gallego. Su impiedad es, en efecto, galaica porque don Ramón descrea de la impiedad del Don Juan sevillano:

Se dice que Don Juan es un impío y un hereje. ¿Dónde está la impiedad y dónde la herejía? Don Juan no ha negado ningún dogma, sólo ha lanzado unas cuantas bravatas, unas pocas de impiedades contra los muertos. Don Juan se mofa, se burla, nada le importa de los muertos. Para que existiera la herejía se precisaría que existiera una religión de los muertos. ¿En qué país existe esa religión? Indiscutiblemente sólo existe en España y en España en una región que es Galicia (Conferencia «Autocrítica», Málaga 1926).

Valle-Inclán redimensiona el mito donjuanesco clásico y lo extiende a un área dramática muy distinta, a una «sensación titánica y fiera de la lucha inacabable entre el Bien y el Mal absolutos, pero no en cuanto conceptos metafísicos, sino [...] en cuanto entidades vivas, omnipresentes, trágicas», en palabras de Ramón Pérez de Ayala (1923). Don Juan Manuel se muestra como una fuerza ciega, irrefrenable, desbocada, que destruye todo lo que toca, que no siente ningún tipo de culpabilidad, ejemplo más alto del egoísmo que imaginarse pueda, impío no porque descrea de Dios, sino porque no le arredra ni siquiera la muerte. Y cuando toma conciencia de esta realidad es cuando puede empezar a entenderse a sí mismo, y a temerse. No otra cosa se manifiesta en la última frase de *Cara de Plata*: «¡Tengo miedo de ser el Diablo!».

Él se identifica con Satanás, porque solo el Rey de las Tinieblas puede ser como el rey de Lantañón; un caso muy distinto de diabolismo lo hayamos en su antagonista, el Abad. El eclesiástico no es un Satanás, como don Juan Manuel, y está muy lejos de serlo. Es la versión extremeña del Don Juan, según la teoría valleinclaniana: el fajador, el gallo de frontera, soberbio, henchido de su poder, capaz de llegar a lo inimaginable por llevar adelante su voluntad. A diferencia del mayorazgo, sus deseos no son ley, y por ello no consigue con la misma facilidad imponerla. De ahí su caída moral, su metamorfosis en ente diabólico que quiere vender su alma a Satán con un solo propósito: imponer su voluntad a la de los Montenegro.

En este final de *Cara de Plata*, con esta manifestación espeluznada de temor al identificarse don Juan Manuel con el diablo, podemos encontrar el arranque del pro-

ceso místico del mayorazgo en su camino de penitencia y expiación para redimirse que encontramos en *Romance de lobos*. Es decir, al final de *Cara de Plata* se produce la verdadera crisis de don Juan Manuel, luego reforzada con la primera escena de *Romance de lobos*. El problema se encuentra en que Valle-Inclán no cuenta con la existencia de *Águila de blasón*. Es el propio don Ramón el que manifiesta la conexión entre el final de *Cara de Plata* y el principio de *Romance de lobos*, como le dice a Rivas Cherif (Valle-Inclán 1924). *Águila de blasón*, centro dramático de la historia de los Montenegro, en realidad termina resultando una anomalía o un estorbo. A Valle solo le interesa, en 1922, la obra que acaba de escribir y *Romance de lobos*, texto este del que siempre se sintió especialmente satisfecho, y por eso quiere conectarlas iniciando la crisis espiritual del señor de Lantañón que luego debe continuar en la obra de 1908.

Si tenemos en cuenta algo que ya se ha afirmado con respecto a la falta de desarrollo, en la tercera pieza bárbara, del factor feudalista y del hundimiento de este viejo mundo, lo cual es el argumentario central de *Águila de blasón*, y si añadimos que un personaje básico de *Romance de lobos* (en realidad, nacido en esta obra) como Fuso Negro, reaparece en *Cara de Plata*, para ser luego obviado en *Águila*, tenemos entonces la confirmación de que don Ramón se desentiende totalmente de la que fue, en la escritura, la primera comedia bárbara.

Y si tiene en mente *Romance de lobos*, hay otra obra más próxima en el tiempo que Valle no quiere dejar de tener presente: *Divinas palabras*. Evidentemente, la tragicomedia de aldea no forma parte del microcosmos montenegrino, pero sí del aldeista galaico, y no se puede negar que muchos aspectos iniciados en *Divinas palabras* se retoman en *Cara de Plata* y que no se alojaban explícitamente en las primeras obras bárbaras. Me refiero a elementos como las características económicas del mundo rural, el afán por lucrarse, la disputa de los beneficios, el recorrer de los caminos por parte de esa masa que don Ramón llama «la Moína» (verdaderos miserables en la tragicomedia, y los chalanés en la comedia bárbara), y el deseo sexual cada vez más inequívocamente explícito, dominando en gran medida estas dos últimas creaciones. Otros rasgos podrían resaltarse que conectan los dos textos: la presencia, en ambos, de tenorios campesinos que tienen, fundamentalmente, un aspecto diabólico por encima de cualquier otro rasgo donjuanesco, como son el satánico don Juan Manuel y el Trasgo Cabrío en el que se transforma Séptimo Míau. Y, en definitiva, la enorme similitud entre los dos sacristanes que deambulan por los dos libros, aunque la función protagónica de Pedro Gailo lo distancie del sacristán Blas de Míguez, aunque ambos gozan de familias en cierta medida degradadas, bocharrinas y que viven en hogares desestructurados.

Y ya acabando esta exposición, se debe manifestar que hasta este momento no se ha hablado del supuesto protagonista de la obra, la persona que con su apodo da título a la obra: Miguel Montenegro, Cara de Plata, el hijo favorito de don Juan Manuel y su rival en el desarrollo del texto. Ciertamente, Miguel tiene una función protagonista esencial en la comedia bárbara, pero está muy lejos de quedar bien ante el público. No es un personaje que pudiésemos tener por desdibujado; todo lo contrario: Valle-Inclán lo retrata de manera muy ajustada y meditada. Su problema es que de los

tres seres principales del drama, él es el único que, vencido en todos los órdenes por su padre, no sufre ninguna evolución transformadora; se va frustrado en su deseo, con una pose bastante teatralera, que es la que mantiene continuamente a lo largo del texto, desbocado en su caballo y tras soltar una frase excesivamente retórica: «¡Dónde está el rayo que a todos nos abraza!», tras haber recibido una orden de su padre, a quien acaba de intentar matar («¡Cara de Plata, échale encima el caballo a esa punta de alcahuetas!»). En efecto, como se decía antes, don Ramón tiene muy meditado el personaje, y no es otro que el tercero de los desdoblamientos de Don Juan en la teoría valleincliniana, precisamente el que menos le interesaba al autor: Cara de Plata es el Tenorio sevillano, el que atrae a las mujeres por su simple belleza. Rendida de amor por él queda Pichona la Bisbisera, mujer del pueblo que evidentemente no puede esperar nada mejor que disfrutar de un hombre hermoso que, además, pertenece a la realeza local. Es el príncipe azul con el que se sueña, y que la Pichona se contenta con catar. Pero Sabelita es otra mujer muy distinta; de su misma clase social y poseedora también de la belleza que atesora Miguel, este no le ofrece nada nuevo que pueda enamorarla. Ni siquiera tiene el poder de su padre, quien, además, la tienta continuamente con su faceta satánica. Así, Cara de Plata es un derrotado desde el primer instante, y cuando desea vengarse del padre por arrebatarse su objeto de deseo, sus frases son más propias del Don Juan galanteador de Sevilla, «el menos importante», como lo define Valle-Inclán, que de un Don Juan diabólico:

CARA DE PLATA  
 ¡Isabel es mía!  
 EL CABALLERO  
 ¿Cuándo la enamoraste?  
 CARA DE PLATA  
 ¡Padre, no abra mi rabia!  
 EL CABALLERO  
 Rapaz, a tus años sobran amores. Si una mujer no te quiso, hay cien que están esperándote. Todas las horas nacen mujeres a miles, y padre no hay más que uno.  
 CARA DE PLATA  
 ¡Amor de mujer tampoco!

Es decir, es un sentimental, y como tal Tenorio sentimental su destino no puede ser otro que el fracaso. Su ímpetu, representado continuamente a lo largo de *Cara de Plata* en su caballo y su brusquedad moviéndolo en escena, se debe única y exclusivamente a su egoísmo y su juventud.

El hecho de que Valle-Inclán quiera darle como título a la obra el nombre del hijo favorito solo se puede explicar creyendo que quiso relatar sobre todo la historia de un fracaso vital, como en definitiva es toda la comedia: la historia de un conjunto de fracasos personales, donde todos ansían cosas y ninguno logra nada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERICH, José M. (1968): "Cara de plata fuera de serie". *Bulletin of Hispanic Studies* XIV, octubre, 299-308.
- BAEZA, Ricardo (1927): "La resurrección de Valle-Inclán". *La Gaceta Literaria* I/12, 15 de junio, 4.
- BARJA, César (1935): "Ramón del Valle-Inclán". *Libros y autores contemporáneos*. Madrid: V. Suárez, 360-421.
- BELLO, Luis (1906): "Un libro de cuentos de Valle-Inclán, *Jardín novelesco*". *El Imparcial*. Madrid, 19 de abril, 3.
- BRAVO, Federico (1997-1998): "Leer el tiempo. Sobre la coherencia estructural de la trilogía bárbara de Valle-Inclán". *Les Langues Néo-Latines* 91/303-304, 63-78.
- CANDAMO, Bernardo G. DE (1908): "Los libros. *Romance de lobos*". *El Mundo*. Madrid, 10 de febrero.
- CHAUMIÉ, Jacques (1914): "Don Ramón del Valle-Inclán". *Mercure de France*. Paris, CVIII/402, 16 de marzo, 225-46. Tr. esp. *Revista de Libros*. Madrid, 9, abril de 1914, 5-11.
- DOUGHERTY, Dru (1987): "Del epistolario de Valle-Inclán: tres cartas inéditas". *Leer a Valle-Inclán en 1986*. Dijon: Hispanística XX, 4, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XX<sup>e</sup> Siècle-Université de Bourgogne, 245-50.
- GAGO RODÓ, Antonio (1995): "Entrevista y conferencia de Valle-Inclán en Málaga (1926)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 543, septiembre, 61-78.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [*Andrenio*] (1908): "Revista Literaria. Tres libros de Valle-Inclán. *Águila de blasón. Romance de lobos. Aromas de leyenda*". *El Imparcial*. Madrid, 31 de agosto, 3.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [*Andrenio*] (1924): "Cara de plata. Las Comedias bárbaras de Valle-Inclán". *El Sol*. Madrid, 15 de marzo, 1.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1925): "Ramón del Valle-Inclán". *En esta hora*. Madrid: Voluntad, 157-67.
- GUILLÉN, Jorge [*Pedro Villa*] (1924): "Cara de plata". *La Libertad*. Madrid, 31 de enero, 5.
- H. (1910): "Qué hacen nuestros novelistas". *Por Esos Mundos*. Madrid XI/182, marzo, 348-51.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1991): "El estreno de *Águila de Blasón* de Valle-Inclán en 1907". En Mercedes Brea & Francisco Fernández Rei (eds.): *Homenaxe ó profesor Constantino García*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Filoloxía Galega, t. II, 459-71.
- LAVAUD, Jean-Marie (1999): "Las Comedias bárbaras. Una problemática histórica y estética". *Actas do Congreso Galicia nos tempos do 98*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 77-99.
- OLIVA, César (1999): "Valle-Inclán, el conflicto entre novela y teatro". En Cristóbal Cuevas García (dir.) & Enrique Baena (coord.): *Congreso de Literatura Española Contemporánea (12º. 1998. Málaga) Valle-Inclán universal, la otra teatralidad. Actas del XII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11, 12 y 13 de noviembre de 1998*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 185-203.
- ONÍS, Federico DE (1925): "Contemporary Movements in Literature. Spanish Literature". *The Romanic Review* XVI/2, abril-junio, 193-7.
- OWEN, Arthur L. (1927): "Valle-Inclán's recent manner". *Books Abroad*. Oklahoma I/4, 9-12.
- PÁRMENO [José López Pinillos] (1918): "Vidas truncadas. La vocación de Valle-Inclán". *Heraldo de Madrid*. 15 de marzo, 1.

- PEDROSO, Manuel (1926): "Valle-Inclán y el teatro. *Comedias bárbaras*". *Heraldo de Madrid*, 30 de enero, 5.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1923): "Apostillas y divagaciones. Valle-Inclán. Un homenaje. El novelista, el poeta, el dramaturgo". *La Prensa*. Buenos Aires, 8 de abril.
- PÉREZ CARRERA, José Manuel (1992): *Una carta inédita de Valle-Inclán*. Madrid: Asociación de Profesores de Español.
- PITOLLET, Camille (1924): "Lettre Espagnole. Un nouveau livre de Valle-Inclán: *Cara de Plata*". *La Renaissance d'Occident*. Bruxelles X/1, abril, 163-6.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1924): "Apuntes de crítica literaria. *La comedia bárbara* de Valle-Inclán". *España*. Madrid X/409, 16 de febrero: 8-9.
- SANTOS ZAS, Margarita (1995): "Don Juan Manuel Montenegro y el mundo social de las *Comedias bárbaras* (construcción y sentido de un personaje valleincliniano)". *Revista de Filología y Lingüística* I, extraordinario. Costa Rica, 151-63.
- SCHIAVO, Leda (1980): "Cartas inéditas de Valle-Inclán". *Ínsula* 398, enero, 1 y 10, y 399, febrero, 1 y 12.
- SERRANO ALONSO, Javier (1990): "La génesis de *Águila de blasón*". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* IV/7-8, 83-121.
- SERRANO ALONSO, Javier (2003): "Del epistolario de Valle-Inclán: otra carta a Manuel Azaña (1922)". *Anuario Valle-Inclán, III. Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28/3, 251-6.
- SERRANO ALONSO, Javier (2006): "Valle-Inclán ante el espejo. La «autocrítica» valleincliniana a través de cinco conferencias". *Anuario Valle-Inclán, VI. Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31/3, 199-242.
- TENREIRO, Ramón María (1908): "Novela. *Romance de lobos*, comedia bárbara dividida en tres jornadas; la escribió don Ramón del Valle-Inclán". *La Lectura* VIII/I/88, abril. Madrid, 431-2.
- VALLE-INCLÁN, Ramón DEL (1924): "Autocrítica". *España* X/412, 8 de marzo. Madrid, 6.