



Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío* y "El miedo"

Miguel Díez R.\*

[pazdiez@mi.madritel.es](mailto:pazdiez@mi.madritel.es)

---

Localice en este documento

## El hombre

"¡La noche de octubre!  
Dicen que de luna  
con un viento recio y saltos  
de mar.  
Bajo sus estrellas se alzó  
mi fortuna,  
mar y vientos recios me  
vieron llegar."  
**Ramón del Valle-Inclán**

"*Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y lengua barba, soy yo: Don Ramón María del Valle-Inclán. Estuvo el comienzo de mi vida lleno de riesgos y azares. Fui hermano converso en un monasterio de cartujos, y soldado en tierras de la Nueva España. Una vida como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. Como los capitanes de entonces, tengo una divisa, y esa divisa es como yo, orgullosa y resignada: «Desdeñar a los demás y no amarse a sí mismo.»*"  
[1]

Así comienza su fabulosa autobiografía Valle-Inclán, "el gran don Ramón, de las barbas de chivo", como le llamó Rubén Darío. Y es necesario subrayar, ya desde el principio de esta semblanza, que el escritor gallego, en el empeño total de dedicación y entrega a una vocación literaria que condiciona toda su existencia, siempre hizo de sí mismo un personaje fantástico, como si fuera la principal figura, la más teatral de su obra literaria.

Nacido en Villanueva de Arosa (Pontevedra), el 29 de octubre de 1866, hizo sus primeros estudios en Pontevedra y Santiago de Compostela; después comenzó la carrera de Derecho, que no le interesaba en absoluto y que abandonó enseguida para convertirse en un autodidacto nutrido de variadas y copiosas lecturas, y dotado, además, de una especial sensibilidad para conocer y absorber la realidad que le circundaba. Lleno de ensueños y deseoso de aventuras, viajó a México, en donde comenzó a desarrollar su vocación literaria con colaboraciones periodísticas y en donde conoció las nuevas corrientes estéticas que comenzaban a desarrollarse en la América hispana a partir de la publicación de *Azul* (1888) de Rubén Darío.

Posteriormente recaló en Madrid para vivir como figura señera, y en la más desnuda pobreza, la bohemia de la capital: tertulias apasionadas, vida noctámbula, discusiones y extravagancias.

"*La mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá*" dirá Ramón Gómez de la Serna del escritor gallego. Y es que habría que verlo con sus barbas y melenas flotantes, la capa hidalga, el aire altivo y provocador, enemigo de todo comportamiento burgués y de cualquier muestra de vulgaridad; estrafalario, desorbitado, exhibicionista, irritable y nervioso, ingenioso, sarcástico y feroz.

Ricardo Baroja cuenta cómo don Ramón, en una de aquellas noches locas, arrimado a un árbol del Paseo de Recoletos, recitaba un trozo de *Los amantes de Teruel* con estentóreos rugidos:

"¡Infames bandoleros...!  
 ¡Que me habéis a traición acometido!  
 ¡Venid...! ¡Ensangrentad vuestros aceros!  
 ¡La muerte ya...por compasión os pido...!"

Y cómo las parejas amorosas, refugiadas en los bancos más metidos en sombra, se levantaban y corrían despavoridas. Acudían los serenos y los guardias de orden público y se armaba el jaleo.

Otra noche -sigue diciendo R. Baroja-, Valle, en la Plaza de Oriente, hizo algo extraordinario: demostró lo grande que era su cultura literaria y lo enorme de su memoria. Fue dando la vuelta a la plaza y delante de cada estatua recitó trozos de romance, escenas de comedias, párrafos de Historia o anécdotas referidas al rey o la reina, que desde el pedestal parecía escuchar en postura elegantemente barroca. [2]

Es muy conocido también el episodio en el que, siendo ya personaje famoso de la bohemia madrileña, en una absurda y estúpida discusión en el Café de la Montaña, el periodista y escritor Manuel Bueno le causó con su bastón una herida en el brazo que terminó gangrenándose y haciendo necesaria su amputación. Valle-Inclán convirtió una vez más esta amputación en rasgo literario y la fabuló como un enfrentamiento con leones en México, cuando, según él, entretuvo a una de esas fieras mediante la estratagema de darle a comer su propio brazo y así facilitar la fuga de sus soldados.

Ramiro de Maeztu escribió que Valle-Inclán fue un inmenso actor a quien el mundo entero servía de escenario, el amo del minuto en donde se encontrase y que había nacido para decir la última palabra, la más arbitraria de todas las palabras, sobre todos los temas del cielo y de la tierra [3]. Y Miguel de Unamuno corroboraba: "Fue el actor de sí mismo, vivió, esto es, se hizo en escena. Su vida, más que sueño, fue farándula" [4]. En fin, a punto de ser encarcelado en la Cárcel Modelo de Madrid, por negarse a pagar una multa impuesta con motivo de unos incidentes ocurridos en el Palacio de la Música -incidente transfigurado literariamente en un escena de *Luces de Bohemia*-, el dictador Primo de Rivera no dudó en calificarlo como "eximio escritor y extravagante ciudadano".

Juan Ramón Jiménez, en una página admirable y digna de reproducir por su extraordinaria plasticidad, describe a Valle-Inclán como centro y protagonista de una de aquellas tertulias literarias, rodeado de un variopinto y estupefacto auditorio:

"Y al final de su perorata polícroma, musical, plástica, había siempre una frase dinámica, ascensional, de espesa cauda de oro vivo, que subía, subía entre el coreo y el vítor jenerales y daba en lo más alto de su poder un estallido final, el trueno gordo, como un gran punto redondo, áureo y rojo un instante, negro luego y desvanecido en lo más negro. Valle-Inclán se quedaba abajo enjuto, oscuro, ahumado, en punta a su frase, como un árbol al que un incendio le ha volado la copa, un espantapájaros con rostro de viento, como el castillo quemado de los fuegos de artificio. Todos entonces, camareras, soldados, niños, poetas, que se habían mantenido a distancia por el respeto inconsciente al incendio de la belleza, peligro de vida y muerte, se acocaban a él riendo, y lo zarandeaban un poco de la manga vacía, mirándole al arriba sin corona, con sombrero nada más. Y todavía caían aquí y allá, de sus ojos irónicos y cansados de prestidigitador, de astrólogo, de mago, de brujo, entre su ceceante sonrisa y los hilos cenizos de su barba de cola de caballo, algunas coloridas, débiles, sordas bengalas" [5].

Esta era la cara, la figura más externa, provocativa, extrovertida y radicalmente inconformista del gran escritor gallego que es necesario completar con la otra, como bien sabían y decían sus amigos, la de "un caballero sin mendiguez ni envidia" (Antonio Machado), la de un hombre dulce e infantil, modesto, tímido y pudoroso, insobornable e infatigable buscador y cultivador de la belleza y el arte en la perfección de su obra literaria, con una exigente voluntad de estilo que le obligaba a escribir muy despacio pero continuamente -"cada párrafo que escribe le cuesta una semana de trabajo; cada cuento un trimestre" (Ramiro de Maeztu)-, porque para él el arte era la suprema razón de su vida.

Domingo García-Sabell dejó constancia de una curiosa y significativa anécdota, muy poco divulgada, oída de boca del escritor gallego, de la que son protagonistas Rubén Darío, Miguel de Unamuno y el propio Valle-Inclán, y en la que éste demuestra, además de su sensibilidad, la perspicacia psicológica y la libertad para condenar, sin pelos en la lengua, la miserable cicatería de don Miguel ante la nobleza y generosidad de Rubén:

"Estamos en el Madrid de 1900. Una tertulia de café en torno a Rubén Darío. El poeta nicaragüense, con sorda y monótona voz, está haciendo un encendido elogio de don Miguel de Unamuno. Cuando concluye, alguien no muy bien intencionado, dice: «Pues Unamuno no le corresponde a usted en el entusiasmo». Y echando mano al bolsillo de la chaqueta, extrae un periódico en el que se inserta un artículo de don Miguel. El trabajo es una feroz diatriba contra Darío en la que, entre otras cosas, el gran vasco afirma que al poeta se le ven todavía las plumas de indio que lleva dentro de sí. Rubén pide el diario y lee en silencio, con patética, dramática calma. Se hace una pausa embarazosa. Rubén reclama una copa de coñac que sorbe rápidamente, y se hunde, serio, taciturno, en el diván. La conversación salta a otros temas. El poeta sigue pidiendo coñacs, y cuando la tertulia toca a su fin, de toda la rueda de amigos sólo quedan Darío y Valle-Inclán. Nuestro escritor intenta animar al abatido lírico, ya semiborracho, que, según don Ramón, era muy sensible a las valoraciones críticas de la vida literaria. «No haga usted caso. *Eso* -señalando al periódico- no tiene importancia. Unamuno ahora habla así y mañana puede decir lo contrario. Vámonos a tomar el aire.» Pero Rubén niega con la cabeza y se obstina, enquistado, en su desalentador silencio. La ronda de las copas prosigue y don Ramón abandona el café, dejando en él, con tristeza, a un Rubén Darío deprimido y oscuramente beodo.

Transcurren pocos días y, de nuevo en la tertulia, el poeta lee a los amigos una carta que se dispone a remitir al catedrático de Salamanca: «Admirado señor: He leído su artículo. Yo había escrito *antes* otro sobre usted, sobre su obra. Ahí va. Quiero decirle que yo remito hoy mi trabajo a Buenos Aires, para publicarlo en *La Nación*, sin quitarle ni añadirle una coma, con la constancia de mi admiración rendida hacia todo lo que usted ha producido. Y firmo esta carta con una de las plumas de indio que, según usted, aún llevo dentro de mí.»

Todos -el primero don Ramón- celebran el nobilísimo gesto de Rubén Darío.

Al cabo de unos meses don Ramón y Unamuno se encuentran en la calle. Pasean juntos un rato y, de pronto, la charla recae sobre la figura de Rubén. «Con este hombre -dice don Miguel- me ha ocurrido una cosa notable y desconcertante.» Y Unamuno refiere, punto por punto, la historia de los artículos y la carta que Valle-Inclán ha vivido muy directamente. Y en ese instante, don Ramón se exalta, engalla la voz,

extrema el gesto y suelta esta magnífica tirada: «El suceso, amigo don Miguel, no tiene nada de notable y mucho menos de desconcertante. Es, sencillamente, el resultado del enfrentamiento de dos sujetos diferentes y opuestos. Es una realidad *natural*. Ustedes no han nacido para entenderse, porque Rubén y usted son antípodas. Verá usted: Rubén tiene todos los defectos de la carne: es glotón, bebedor, es mujeriego, es holgazán, etc. Pero posee, en cambio, todas las virtudes del espíritu: es bueno, es generoso, es sencillo, es humilde, etc. En cambio, usted almacena todas las virtudes de la carne: es usted frugal, abstemio, casto e infatigable. Y tiene usted todos los vicios del espíritu: es usted soberbio, ególatra, avaro, rencoroso, etc. Por eso, cuando Rubén se muera y se le pudra la carne *que es lo que tiene malo*, le quedará el espíritu, *que es lo que tiene bueno*, ¡y se salvará! Pero a usted, cuando se muera y se le pudra la carne, *que es lo que tiene bueno*, le quedará el espíritu, *que es lo que tiene malo*, ¡y se condenará!». Aquí don Ramón hacía una pausa, se mesaba lentamente las barbas y, en un tono confidencial, como quien comunica un grave secreto, concluía: «Desde entonces, Unamuno anda muy preocupado» [6].

En Valle-Inclán se dio una evolución ideológica inversa a lo que suele suceder; hasta en esto fue original. Desde una postura de simpatía por el carlismo tradicionalista, postura más que nada estética, nostálgica evocación de "hermosos" tiempos pasados; y desde un escapismo decadentista y modernista, evolucionó hacia posiciones ideológicas muy distintas, como su aversión al ejército y a lo eclesiástico y la crítica sin paliativos al conformismo y a las lacras sociales y políticas del país, acercándose incluso a los postulados anarquistas y a las fuerzas políticas de izquierda que luchaban en defensa de las clases trabajadoras.

Se casó con una actriz de teatro, Josefina Blanco, con la que tuvo seis hijos, pasó por continuas situaciones de estrechez económica y, al poco tiempo de ser nombrado Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, murió en Santiago de Compostela el 5 de enero de 1936.

En 1932, cuando don Ramón se da cuenta de que su vida va declinando, la muerte prevista se convierte en una obsesión y escribe su propio patético y romántico "Réquiem":

Voy	<i>caminando</i>	<i>entre</i>	<i>escombros,</i>
la	<i>alforja</i>	<i>del</i>	<i>infortunio</i>
agobia	<i>mis</i>	<i>viejos</i>	<i>hombros.</i>
	<i>Halo</i>	<i>de</i>	<i>trémula</i>
un	<i>aceite</i>	<i>de</i>	<i>difuntos</i>
alumbra	<i>mi</i>	<i>noche</i>	<i>oscura.</i>
	<i>En</i>	<i>mi</i>	<i>soledad</i>
arrastro	<i>como</i>	<i>alma</i>	<i>en</i>
mi		<i>cadena</i>	<i>nocturna</i>
	<i>Voy</i>	<i>en</i>	<i>la</i>
la	<i>boca,</i>	<i>muda</i>	<i>noche</i>
los	<i>ojos,</i>	<i>al</i>	<i>a</i>
	<i>Soplo</i>	<i>de</i>	<i>la</i>
bajo	<i>el</i>	<i>arco</i>	<i>luz</i>
tiembla	<i>el</i>	<i>odio</i>	<i>de</i>
		<i>de</i>	<i>la</i>
toda	<i>mi</i>	<i>de</i>	<i>mi</i>
en llegar a tu posada!		<i>¡Muerte</i>	<i>buenaaventurada,</i>
		<i>esperanza</i>	<i>cifro</i>

## La obra

Valle-Inclán escribió poemas, cuentos, novelas, teatro y obras de carácter ensayístico de difícil clasificación, como *La lámpara maravillosa* (1916), una especie de meditaciones o disquisiciones estéticas escritas en forma autobiográfica. Se suele hablar de tres posiciones estéticas en su producción literaria: una etapa modernista, otra de transición y la del esperpento que cierra su obra literaria. La primera se enmarca dentro del modernismo decadentista de finales del siglo XIX, movimiento caracterizado por las innovaciones formales, el culto a la sensación y a la belleza. Un arte refinado, preciosista y esteticista, en absoluto comprometido, al que el mismo Valle se refería con estas palabras: "*La condición característica de todo el arte moderno y muy particularmente la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua.*" [7]. En este primer grupo se incluyen *Femeninas*, *Corte de amor*, *Jardín umbrío*, *Flor de santidad* y *Las Sonatas*.

*Femeninas* (1895) y *Corte de amor* (1903) son dos colecciones de novelas cortas de literatura galante, que tienen como protagonistas a damas perversas y frívolas en ambientes refinados y exóticos, decadentes y sensuales. Hay que señalar el simbolismo religioso o pagano relacionado con la sensualidad, los elementos mágicos o misteriosos, los frecuentes referentes pictóricos y, desde luego, una lengua literaria muy novedosa que pretende provocar sensaciones. De *Jardín umbrío* (1903), al que pertenece el cuento titulado "El miedo", hablaremos ampliamente en el siguiente apartado.

En 1904 se publicó *Flor de santidad*, novela corta de motivos populares gallegos, muy apreciada por su autor, en la que se narra "una historia milenaria", breve y sencilla como si se tratase de una misteriosa leyenda gallega, hagiográfica, rural y arcaica, poblada de mendigos, pastores y escenas milagreras, y en la que, frente a un mundo cruel, inhumano y malvado, se impone la humilde "santidad" de Ádega, una pobre pastora huérfana.

"Viene a ser un cuadro de vida campesina gallega de tono eminentemente poético. Obsérvanse aquí rasgos típicos de nuestro genio. La obra fuera del país se pierde en una bruma de lugares estéticos, de florilegio verbal. Pero en Galicia *Flor de santidad* consigue su estructura de cándida leyenda. Logra un clima de dulce poesía popular, milagrera, pura, bella a fuerza de inocencia. Ádega posee toda la misteriosa atracción de las historias infantiles, con sus aparecidos, sus duendes, sus estremecimientos miedosos." [8]

"Varios autores han destacado el carácter costumbrista de *Flor de santidad* basándose en sus referencias histórico sociales, en la abundancia de elementos folklóricos y en las escenas que, como la de los aldeanos esperando la barca, la feria de los criados o la noche en la cocina del Pazo, nos aproxima a la Galicia real y a sus gentes, entre las que la historia de Ádega se desenvuelve como *caso* digno de permanecer en la memoria colectiva. Por otra parte, la denominación de *estancias* que Valle dio a los cinco grandes apartados de su novela, sumada a su ambiente rústico y pastoril, hacen de esta obra una especie de poema en prosa épico-lírico, bucólico y geórgico, a la manera de una moderna *égloga*; pero la comunicación indirecta y simbólica, los múltiples juegos de contraste -apariencia / realidad, precisión / imprecisión, luces / sombras, día / noche, blanco / negro, bien / mal- y las recurrentes e intensas imágenes visuales y sonoras son los que le confieren su inconfundible carácter lírico." [9]

Las *Sonatas -de otoño* (1902), *de estío* (1903), *de primavera* (1904) e *invierno* (1905) [10]- son las memorias fragmentadas y discontinuas del Marqués de Bradomín, un aristócrata que, desde su vejez, evoca -con tono entre nostálgico y escéptico, amoral y refinado- cuatro aventuras amorosas de su vida en cuatro momentos vitales de su biografía y en cuatro escenarios geográficos muy distintos - Galicia, México, Italia y Navarra- e, incluso, con cuatro variedades de tono y ritmo literario. Se trata de un nuevo Don Juan, pero con rasgos contradictorios: por una parte, "feo, católico y sentimental" y por otra "cínico, descreído y galante como un cardenal del Renacimiento". Prevalece en las *Sonatas* la exaltación esteticista de un mundo refinado y de exquisita elegancia en ambientes aristocráticos y palaciegos, melancólicos y exóticos, en los que se mezclan, lo sagrado, el misticismo y la religiosidad con la sensualidad, el erotismo y la perversión; todo ello muy propio del decadentismo finisecular. Pero lo más destacable de las *Sonatas* son sus valores formales, propios de la novela modernista en la que el lenguaje y el estilo adquieren por sí mismos un valor absoluto. Mediante el uso de paralelismos -tanto de palabras como de ideas-, arcaísmos, adjetivos emparejados, estructuras bimembres o trimembres, comparaciones y metáforas, citas claras o veladas de prestigiosas obras literarias, etc., refulge una prosa estilizada, bellísima, llena de armonía y de valores rítmicos y plásticos.

“Las *Sonatas* suelen considerarse como el máximo exponente de ese afán de crear una prosa sensual y sonora, exquisita y artificiosa, llena de valores cromáticos. Como en los versos de Darío, hay en estas páginas un perpetuo anhelo de sonoridad, una búsqueda incesante de la musicalidad por sí misma.” [11]

“La prosa del Valle modernista, especialmente la de las *Sonatas*, es una continuada ascensión por una ruta de elementos artísticos (literarios, plásticos, musicales, etc.), conjugados en una orquestación de prodigio, y a los que el lujo y acierto de las sensaciones personales del autor logran dar un soplo de vida, haciéndola desbordar el marco de donde mana. Visión artística de la existencia, acosada de erudición, poso romántico, lujo, aristocracia, huida tenaz de la chatura y la vulgaridad, satanismo decadente de vano parloteo con los vicios y las virtudes enredadas estrechamente... Todo hace de las *Sonatas* el libro clásico por excelencia de un tiempo y de una estética literaria” [12].

Hay que hacer, sin embargo, una importante aclaración en este primer grupo de las obras literarias de Valle-Inclán: la notable diferencia que existe entre los títulos que se refieren a un ambiente predominantemente gallego -*Jardín umbrío*, *Flor de santidad* y *Sonata de otoño*- y los demás libros. En estas obras citadas se aprecia más la sinceridad y la conexión con una realidad que el autor siente y con la que se identifica. El decadentismo modernista, el refinamiento y la exquisita elegancia, se modifican, se matizan y se transforman de alguna manera al ponerse en contacto con el mundo misterioso, pero real y tangible, de esa Galicia tan conocida y querida por el autor. Son, en definitiva, más convincentes, menos librescos y convencionales que *Femeninas*, *Corte de amor* y las otras *Sonatas*.

Las novelas de la trilogía denominada *La guerra carlista: Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909) y *Gerifaltes de antaño* (1909) inauguran la segunda etapa llamada "de transición", porque el estilo modernista se atempera y se tiñe con rasgos y procedimientos estilísticos que se aproximan a la tercera etapa, la del "esperpento".

Las novelas de esta trilogía, como su título general indica, se centran en la temática carlista que ya había aparecido en otras obras anteriores. En concreto, tratan de episodios y personajes de la guerra civil entre carlistas y liberales y, como había

hecho Galdós en sus *Episodios Nacionales*, sobre un fondo histórico que mezcla personajes reales y ficticios. Pero lo que realmente pretende Valle en esta trilogía es evocar ambientes y personajes con plena libertad, sin tener que supeditarse fielmente a los datos y hechos reales; y, aunque hay en él un rechazo de los liberales, y la causa carlista se vislumbra como un ideal redentor, la guerra aparece como algo diabólico y deshumanizador y es el pueblo llano el que sufre sus consecuencias.

El carlismo fue un movimiento político surgido en España de la controversia dinástica producida a la muerte de Fernando VII (1784 -1833) como consecuencia de la abolición realizada por éste, poco antes de su muerte, de la Ley Sálica, que no permitía la transmisión de los derechos de sucesión a la corona por vía femenina. Por esta abolición quedó excluido de la sucesión el Infante Carlos María Isidro, hermano del rey, y fue proclamada heredera legítima la futura Isabel II. Los "carlistas" -así llamados los partidarios del Infante Don Carlos y que formaban el ala más conservadora de la sociedad española de la época, englobando a los denominados Apostólicos, católicos tradicionalistas y sobre todo a la reacción antiliberal- nunca reconocieron a la reina Isabel y promovieron tres guerras civiles en el siglo XIX.

Como ideología, los carlistas eran defensores a ultranza del Antiguo Régimen, la patria, la religión católica, la monarquía absolutista y la continuidad tradicionalista ("Dios, Patria, Fueros, Rey") y estaban en contra de los partidarios del sistema parlamentario y de las reformas liberales, surgidas como consecuencia de las ideas renovadoras de la Revolución Francesa y de la revolución industrial, que dejaban desfasada a la antigua sociedad agraria predominante hasta entonces en España.

Entre 1909 y 1911, Valle-Inclán se aproxima al carlismo desde un punto de vista que tenía mucho de estético y de idealización de los valores positivos del mundo agrario frente a la burguesía industrial y, desde luego, mediante una reformulación personalísima que, por su talante inconformista y heterodoxo, se distancia del inamovible e intransigente pensamiento tradicionalista. Y, además, la ideología valleincliniana de la primera etapa y de esta segunda "de transición" en su obra procede de unas razones puramente formales. "La aristocracia, la religión, el carlismo, los valores históricos, conceden al escritor un mundo formal, casi litúrgico, en el que se mueve con entera libertad, desenfadadamente: le proporcionan un acervo de formas que sostienen el edificio estético que se está construyendo" [13].

Las novelas de *La guerra carlista* forman una especie de retablo novelesco, un conjunto de cuadros fragmentados, en los que la simpatía del autor se vuelca en las partidas carlistas, con personajes muy destacados como el polémico cura Santa Cruz, prototipo del cabecilla hábil y temerario, que hace la guerra por su cuenta seguido incondicionalmente por los miembros de su partida. Su carácter exaltado y fanático, propio de un iluminado, le hace caer en terribles desafueros y brutalidades. En cuanto al estilo, según lo arriba indicado, abren la etapa de transición en la literatura valleincliniana en la que la prosa modernista, que todavía persiste, va transformándose con un estilo menos efectista y esteticista, más grave y personal, con acentuación de los rasgos expresionistas que dejan percibir ya un claro proceso de esperpentización, intensificado a lo largo de la trilogía en las descripciones de determinadas escenas y personajes.

Antes de comentar las principales obras dramáticas de Valle, es conveniente una consideración general. Como ya se ha apuntado, Valle fue siempre un hombre de teatro en la vida diaria y en toda su obra literaria, incluso como efímero actor; todo lo veía, según Pérez de Ayala, *sub specie theatri*. En la producción estrictamente teatral se apartó totalmente de la escena de su tiempo, del gusto del público corrompido por unas representaciones estereotipadas y pobres. Su teatro, al no ser convencional, no fue comercial. Buscaba la emoción de la acción, la plasticidad, el dinamismo casi



cinematográfico mediante los escenarios múltiples y las frecuentes acotaciones, convertidas en bellísimos textos literarios con entidad propia. Era una clase de teatro que, siguiendo las directrices vanguardistas de la primera parte del siglo XX, entrañaba una puesta en escena arriesgada y dinámica, que fracasaba por la falta de formación del público, la ramplonería de los actores, la actitud conformista y sin riesgos económicos de los empresarios y, desde luego, por la dificultad de su representación. El famoso director de cine y teatro Ingmar Bergman, que había puesto en escena en 1950 la versión sueca de *Divinas palabras*, confesó años después: "Fue una revelación. Me impresionó profundamente, porque era un teatro que no había visto nunca. Un teatro que rompía los marcos y las formas del teatro convencional. Yo creo que Valle-Inclán es un escritor que iba muy por delante de su tiempo" [14].

La trilogía dramática titulada *Comedias bárbaras* está formada por *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de plata* (1923). Sin embargo, la acción dramática de la trilogía -los hechos en ella representados- no sigue el orden cronológico de publicación, sino que comienza con *Cara de plata*, sigue con *Romance de lobos* y finaliza en *Águila de blasón*. A pesar de la unidad argumental, *Cara de plata* presenta notables diferencias en el estilo por haber sido escrita mucho después.

El mágico mundo de la Galicia rural, violento, primitivo y pasional, se presenta con un estilo intencionadamente tremendista y solemne, con golpes irónicos y sarcásticos, y personajes y situaciones desafortunadas. Don Juan Manuel de Montenegro, el protagonista, es un viejo mayorazgo, figura gigantesca, despótica, lujuriosa, violenta y cruel, pero, también, generosa, justiciera y leal. Es el ejemplo de una antigua estirpe que está en trance de disolverse en la más infamante degradación, acosado por esa jauría de lobos que son los hijos, ya absolutamente envilecidos. En palabras de Torrente Ballester: "Soberbia, lujuria y codicia son las pasiones de estos desafortunados, por cuyas vidas frenéticas atraviesa a veces un resplandor de la nobleza antigua, sobre un fondo de mendigos, milagros y brujerías". Y a este respecto recordemos al propio Valle-Inclán refiriéndose a las *Comedias bárbaras*:

*He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor -con todos sus vicios- eran los hidalgos, lo desaparecido [15].*

Las *Comedias bárbaras* inauguran en la España del siglo XX una dramaturgia innovadora acorde con las propuestas teatrales europeas más modernas y renovadoras y muy alejada del teatro español de su tiempo, caracterizado por dramas efectistas y acartonados, de interiores domésticos, de tono neorromántico trasnochado o de un realismo chato. Valle crea un espacio dramático que es una Galicia intemporal de estructura social arcaica, semifeudal, decadente y primitiva y con infinidad de personajes de toda índole -catervas de mendigos, chalanos, hombres de iglesia, campesinos y hasta alguna alma en pena- que pululan por escenarios múltiples: pazos señoriales, iglesias, caminos, ferias, cementerios e, incluso, la cubierta de un galeón. La acción dramática se desarrolla mediante una rápida sucesión de cuadros y las acotaciones, muy extensas y frecuentes, cobran por sí mismas valor literario con una prosa modernista, armónica y arcaizante, salpicada de trazos esperpénticos.

Con *Divinas palabras* (1920) -"Tragicomedia de aldea"-, culmina su visión mágica de Galicia, iniciada ya con *Jardín umbrío*, *Flor de santidad* y, más directamente, con las *Comedias bárbaras*. *Divinas palabras*, una de las cimas del teatro valleinclaniano y del teatro universal, cierra definitivamente aquel mundo ancestral y mítico. La

Galicia de las *Comedias bárbaras*, todavía con un halo de grandeza en medio de la degradación, se ha depurado, y descubre en esta última obra la imagen grotesca de un mundo soez y despreciable, de puros instintos animales. El protagonista es colectivo, gentes de la Galicia más negra y pobre: labradores, pastores, arrieros, peregrinos, titiriteros, ladrones, mendigos, pícaros... No hay aristocracia, han desaparecido los hidalgos, se ha perdido todo atisbo de grandeza, pero el resultado final es un soberbio cuadro dramático, muy alejado de los usos y gustos teatrales de su tiempo, en el que la trama y los personajes componen un espectáculo violento, de vitalismo desenfrenado y elemental, de pasiones primitivas -avaricia y lujuria- entreverado de supersticiones y viejas creencias misteriosas.

Sin embargo, lo que podría haber sido un desenlace brutal y convencional propio de una tragedia rural, Valle lo transfigura en un final mágico. Cuando el sacristán, el marido burlado, pronuncia en latín las palabras de Cristo: "*Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat*", los campesinos, arremolinados en torno a la adúltera Mari-Gaila, se van retirando, maravillados y sobrecogidos por el milagro de las palabras sagradas, por "*el religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de la Divinas Palabras*".

Y no es sólo este final, porque a lo largo de toda la obra Valle configura un sorprendente espacio en el que escenas tan crudamente hiperrealistas como la muerte del Idiota, el pobre enano hidrocéfalo, cuya cara y cuyas manos son comidas por los cerdos, conviven con otras fantásticas como la del vuelo del Trasgo Cabrío, que lleva a Mari-Gaila a la grupa; escenas que el lector o espectador, atrapados en esta dramaturgia tan sorprendente, llegan a aceptar con naturalidad.

Para resumir, en las obras del ciclo galaico que se cierra con *Divinas palabras*, predomina lo grotesco primitivo: magia, brujería, supersticiones, lo maravilloso unido a lo arcaico, lo celta precristiano mezclado con elementos cristianos medievales. Es el aspecto fantástico de lo grotesco que se contrapone al aspecto satírico de lo grotesco que va a predominar en la segunda mitad de la obra de Valle-Inclán [16].

1920 fue un año muy importante que supuso la consagración definitiva de Valle-Inclán como escritor, pues, además de *Divinas palabras*, publica en este año su poesía -*El pasajero. Claves líricas*- y las dos obras dramáticas tituladas, *Farsa de la enamorada del rey* y *Farsa y licencia de la reina castiza*; importante esta última porque desaparecen los elementos modernistas de las farsas anteriores para convertirse en pórtico del esperpento. Comienza pues en este año la tercera y última etapa en la evolución literaria de Valle-Inclán, la del "esperpento". Aunque ya hemos indicado cumplidamente que elementos o aspectos propios de esta tendencia habían ido apareciendo en muchas obras anteriores y que un libro de poesía del año anterior, 1919, *La pipa de Kif*, ya es marcadamente esperpéntico, sin embargo, el primer gran "esperpento", en Valle emplea por primera vez esa denominación es *Luces de Bohemia*. En la importantísima escena XII, expone por boca de Max Estrella la teoría del esperpento:

*El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada... España es una deformación grotesca de la civilización europea... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas... Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.*

Pero, precisemos más, ¿qué es el esperpento? La palabra designa, originariamente en castellano, persona o cosa fea, extravagante, absurda, ridícula, y, también, disparate o desatino. Para Valle-Inclán el esperpento no es, en principio, un género literario, sino una técnica literaria de deformación sistemática de la realidad, destacando lo que tiene de grotesco y falaz; y que surge en nuestro autor de una actitud amarga, desengañada y crítica, al contemplar el presente histórico español sumido en la mediocridad y el fracaso en todos los órdenes de la vida. El filtro mágico de la Galicia intemporal ha desaparecido en las brumas del pasado y Valle se enfrenta con la acuciante realidad de una España a la deriva, chabacana, ineficaz, violenta, jactanciosa, miserable y degradada; "*vieja y tahúr, zaragatera y triste*", como dijo Antonio Machado. Para definir este mundo absurdo, Valle se saca de la manga el esperpento, una caricaturización de lo que ya es una caricatura, que usa contrastes violentos, humor negro, sarcasmo e ironía. Los héroes desaparecen y solamente quedan personajes deshumanizados convertidos en fantoches, monigotes, máscaras, muñecos o marionetas trágicas o cómicas, animales o cosas. Se trata de una "estética de lo feo" y de un expresionismo desgarrado.

El lenguaje presenta un magistral trenzado de registros. Se entremezclan expresiones cultas y también pedantes, neologismos, citas literarias y mitológicas, madrileñismos, gitanismos, incluso expresiones achuladas, vulgares o chocarreras, "a lo golfo" o propias de las jergas de la delincuencia. El habla popular o marginal de los sainetes de Arniches se muestra en Valle, pero no con una intención costumbrista sino rompedora y renovadora. El término "grotesco", frecuentemente utilizado por Valle, se ha convertido en palabra clave para definir, además del tipo de personajes o la realidad que el escritor pretende mostrar, la lengua usada en estas obras. De cualquier manera, estamos refiriéndonos a una manera de hablar nueva en su conjunto, insólita y desconcertante, pero sumamente efectiva.

Mediante esta forma grotesca descubre Valle un procedimiento sumamente eficaz de análisis de la realidad, porque no se puede olvidar que el "esperpento" es un método de desenmascaramiento y el cauce expresivo adecuado para poder realizar una corrosiva denuncia social. Lo que pretende nuestro autor es presentar y exhibir al desnudo, sin tapujos, los defectos de la sociedad española, con la esperanza de purificarlos. Estos fantoches, estos peles, estos personajes deformados y estas situaciones grotescas, evidencian el sentido más trágico de la sociedad española, al mostrar, sin ninguna piedad, las lacras y la destartada historia del país: "*El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada*".

"En Valle-Inclán solemos reírnos de las deformaciones y caricaturas de tantos personajes de todo rango ofrecidos a nuestra avidez de espectadores, hasta que, en un momento dado, nos damos cuenta de que *es toda España la que está siendo retratada*, simbólicamente, a través de unos cuantos personajes selectos, y, en este instante, el lector, -el lector español- deja de reírse, o no puede reírse ya de la misma manera; lo cómico cambia de signo, se transforma en tragi-cómico y llega con frecuencia a lo trágico" [17].

En una entrevista (1928), Valle explicó claramente el sentido del "esperpento". Afirmaba que hay tres puntos de vista estéticos frente a las personas, el mundo y la realidad: de rodillas, de pie o levantado en el aire. La primera es propia de la literatura clásica -la tragedia y la épica- en la que el autor se siente inferior a sus personajes, que son dioses y héroes. *Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres*. El teatro de Shakespeare ejemplifica la segunda perspectiva, al considerar a sus criaturas como personas de carne y hueso, reales como él mismo. *Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor*. El último punto de

vista, propio del "esperpento", contempla a los personajes desde arriba y los ve -distanciadamente, *con un punto de ironía*- ridículos, grotescos e inferiores al creador, puesto que en la literatura contemporánea ya no hay héroes míticos y *los dioses se convierten en personajes de sainete* [18].

En resumen. Desde una posición elevada, como un demiurgo, Valle se enfrenta a la realidad de su tiempo con distanciamiento artístico e impasibilidad sentimental y contempla esa realidad histórica deformada grotescamente, como la imagen reflejada por un espejo cóncavo. Estos son los fundamentos teóricos del esperpento que encierra -insistimos una vez más en ello- una actitud ética de denuncia al presentar la tragedia contemporánea en su verdadera dimensión grotesca.

No se puede olvidar que en la tradición literaria española, como el mismo Valle apuntaba en la citada entrevista, ya existía una línea ininterrumpida que sin recibir el nombre de esperpento se movía dentro de esta tendencia: el Arcipreste de Hita, Mateo Alemán, Quevedo, Cervantes, Diego de Torres Villarroel, etc. En pintura, es obligado citar a Solana y, sobre todo, y antes que él, a Goya, cuyas "pinturas negras" de monstruos y personajes deformados son el precedente plástico de los esperpentos de Valle: *"El esperpentismo lo ha inventado Goya"*.

La primera obra en la que Valle utiliza el calificativo de "esperpento" es *Luces de Bohemia*, publicada inicialmente (1920) en forma de folletín en varios números de la revista *España* y cuatro años después en forma de libro con diferentes variantes y significativos añadidos como las escenas II, VI y XI. Se dramatiza en ella el recorrido nocturno de un poeta ciego, pobre y bohemio, Max Estrella, acompañado por su amigo Latino de Hispalis, por diversos lugares y ambientes madrileños -*un Madrid absurdo, brillante y hambriento*-. Este alucinante "vía-crucis" o "bajada a los infiernos" concluye con la muerte de Max a la puerta de su casa, al rayar el alba. Los escenarios recorridos -librería, tabernas, calles, comisaría, calabozos, redacción de un periódico ministerio, etc.- evidencian toda una sociedad miserable y corrupta, a la que el autor critica, parodiándola y caricaturizándola grotescamente. Nada se escapa al ojo penetrante, crítico y satírico de Valle y, además, con la inmediatez y la concreción del Madrid y la España de su tiempo. Todos los estratos sociales están presentes, la historia contemporánea y la pasada, las instituciones oficiales periodísticas y académicas, las huelgas y algaradas, la ley de fugas, el modernismo trasnochado, la falsedad de las primeras vanguardias ultraístas, y, en fin, la manera en que "este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras".

“Entre la multitud que desfila en *Luces de bohemia* hay tres personajes en los que sí aflora la conciencia ética y que, por lo tanto, sí poseen cierta grandeza trágica. Son Max Estrella, el anarquista catalán y la madre del niño muerto por la policía. [...] Max Estrella, considerado un trasunto del malogrado bohemio modernista Alejandro Sawa, [19] es un «poetastro» olvidado por todos. Con su figura, Valle-Inclán realiza una elegía magnífica del artista bohemio finisecular. El anarquista catalán, que Max conoce en los calabozos de la Gobernación, se llama Mateo, quizás en recuerdo de Mateo Morral, anarquista que estuvo en la tertulia de don Ramón la víspera de cometer un atentado contra los reyes de España. La denuncia social del anarquista, su lucidez y entereza ante la muerte segura y la despedida de Max son conmovedoras [Escena VI]. El mismo registro emocional se encuentra en la Escena XI, donde se manifiesta el dolor trágico de la madre ante el asesinato de su hijo. Los tres personajes son trágicos y conmueven tanto al supuesto demiurgo como al lector. El espíritu de la tragedia está presente todavía en *Luces de bohemia* y [en este aspecto que se comenta] contradice en parte la teoría del esperpento

en lo que respecta a la imposibilidad sentimental y al tratamiento de los personajes...” [20]

Como era habitual en obras dramáticas anteriores, las acotaciones de *Luces de Bohemia* van mucho más allá de los datos precisos para la puesta en escena. Son textos literarios que evocan ambientes, caracterizan a los personajes o transmiten lo grotesco de ciertas actitudes con recursos literarios como la comparación degradante con animales, la desproporción semántica entre la expresión utilizada y la realidad aludida, la ironía, el sarcasmo, y, especialmente, la fuerza plástica de muchas descripciones conseguida mediante la enumeración de rasgos, todo ello intensificado a veces con el uso de rimas internas y el ritmo acentual muy marcado.

La acción de *Luces de Bohemia* se desarrolla en un período reducido, que respeta la unidad clásica de tiempo, desde el crepúsculo de un día hasta la noche del siguiente. Por el contrario, no se respeta la unidad de lugar pues al ser una obra itinerante los ambientes escénicos se multiplican al desarrollarse en quince cuadros - denominados por Valle escenas- cada uno de ellos en un lugar diferente. A pesar de esta aparente atomización la obra tiene una firme trabazón interna debido a la presencia del protagonista, Max Estrella, y su “sombra”, don Latino de Hispalis, y porque ciertos motivos enlazan las diferentes escenas. En fin, *Luces de Bohemia*, además de ser la pieza fundacional del “esperpento”, se puede considerar también, con *Divinas palabras*, la obra maestra de la dramaturgia valleinclaniana.

Bajo el título de *Martes de carnaval* (1930) agrupó Valle-Inclán tres piezas teatrales, publicadas independientes anteriormente y en las que lleva incluso más lejos que en *Luces de bohemia* la técnica esperpéntica: *Las galas del difunto* - publicada en 1926 con el título de *El terno del difunto*-, *Los cuernos de don Friolera* (1921), y *La hija del capitán* (1927). En el título general hay un intencionado juego de palabras: *Martes* por militares, en alusión al dios de la guerra y *carnaval*, grotescos, de pacotilla, de pura máscara; ya que las tres obras, aunque totalmente independientes, presentan el retrato degradante de individuos pertenecientes al estamento militar.

*Los cuernos de don Friolera* ha sido considerado como uno de los mejores esperpentos teatrales, sólo superado por *Luces de bohemia*. Valle-Inclán arremete aquí contra uno de los tópicos más enraizados en la vida del pueblo español, el tema del honor que recorre medularmente nuestro teatro de oro, se continúa en vulgares dramones y sigue vigente en la sociedad, exacerbado, como en este caso, por el rigor del código militar. Valle “muestra el absurdo radical y absoluto de unas vidas que, vaciadas de su propia sustancia personal, adoptan la máscara rígida de unas convenciones y de unos principios falsos. La dimensión grotesca de la existencia humana se carga de contenido y significación trágicos cuando don Friolera, creyendo matar a su mujer, mata a su hija”[21].

En *Las galas del difunto*, el protagonista, Juanito Ventolera, es un soldado repatriado de la guerra de Cuba, contrafigura grotesca de don Juan Tenorio, y este personaje esperpéntico, como todo lo que la rodea, le sirve a Valle para satirizar acremente la guerra de Cuba y la política militar de España.

*La hija del capitán* está inspirada en un suceso que conmocionó a la sociedad española de 1913. Nos referimos al famoso crimen del capitán Sánchez, en el que se dieron todos los elementos propios del más truculento folletín y materia de cualquier romance de ciego: incesto, amoríos, asesinato, etc. Valle-Inclán modifica a su gusto el hecho real, lo enlaza con el golpe de Estado protagonizado en 1923 por el general Primo de Rivera, esperpentiza pródigamente toda la situación y pone en la picota con rabiosa actualidad a burgueses, periodistas, realeza y particularmente al estamento militar.

*Tirano Banderas* (1926), considerada por la crítica como una de las cumbres de la novela española de todos los tiempos, es también la primera escrita por un español sobre América y la que inicia las obras narrativas en tono esperpéntico, observándose en ella, como en las anteriores obras dramáticas, el mismo distanciamiento del autor frente a los personajes, la misma deformación grotesca e idéntica actitud satírica.

Está ambientada en Santa Fe de Tierra Firme, una imaginaria república hispanoamericana situada en las costas del Pacífico y convertida en el crisol de todos los paisajes y razas de la América hispana, como también sucede con la lengua empleada que recoge términos y expresiones procedentes de varios países americanos, en un intento de lograr una síntesis de; en palabras de Zamora Vicente, “una lengua hispánica, forjada en el crisol de numerosas geografías y de muy diversos horizontes sociales”. Porque, como muy bien apuntó Ricardo Gullón, “Insatisfecho con las limitaciones del español para exponer la variedad y riqueza del mundo hispánico, Valle se aprestó a crear un lenguaje capaz de abarcarla” [22]. Lo verdaderamente importante es la enorme fuerza expresiva del lenguaje que alcanza una las más altas cimas de la creatividad verbal castellana.

La novela narra, durante tres días, el intento de derrocamiento del sanguinario tirano Santos Banderas. Los sucesos que desembocan en la muerte y descuartizamiento del dictador se alternan con los datos que definen la perversión del poder arbitrario.

"Sobre esta figura, Valle afila los recursos de expresividad, para ir deshumanizándola al extremo. La hipocresía, la doblez, la pedertería de dómine, la crueldad indiferente, la vesania, la frialdad calculadora conducida al paroxismo, son sus cualidades empeñosamente señaladas en su gesto, en apostillas a sus frases. Tan angulosa se hace su estampa, que acaba por tener aire de pajarraco de mal agüero, colocado en el campanario del viejo monasterio-residencia, casi como a punto de lanzarse sobre sus propias víctimas" [23].

Pero no solamente se centra en este pelele siniestro, una de las figuras más esperpénticas creadas por Valle, sino que la mirada del autor abarca, en una inmensa y grotesca -a veces patética- farsa, a todos los personajes y a toda la realidad que le rodea, manejados y contaminados por el Tirano con fría y calculadora eficacia, aprovechándose de la adulación, la avaricia y el egoísmo. Las múltiples anécdotas, algunas tan estremecedoras como la del hijo de uno de los rebeldes que muere mordido por unos cerdos, revelan una poderosa invención, muy oportuna y eficaz para crear el tono fantasmagórico del conjunto de la obra, no ajeno al ambiente exótico y lujurioso en el que se desarrollan los hechos. Como procedimiento frecuente en Valle y muy próximo a técnicas cinematográficas, la historia no discurre de manera lineal y se construye mediante una calculada disposición de secuencias que van aportando fragmentos de la acción de conjunto.

La sátira de esta dictadura se convierte en la sátira de los valores hispánicos heredados en el Nuevo Mundo, un testimonio de la historia americana plagada de corrupción, dictaduras, injusticias y una denuncia muy marcada del papel histórico desempeñado por la metrópoli en las antiguas colonias.

Esta historia de tiranía y crueldad en línea esperpéntica muy truculenta y sarcástica, a pesar de desarrollarse muy fragmentada en diferentes escenarios y con acciones múltiples, como ya se ha indicado, posee, sin embargo, la unidad de una obra cerrada y completa en sí.



caricaturesco y gesticulante que exhibe la imagen distorsionada y sistemáticamente deformada de una España que se desmorona. Y, sin embargo, este cambio tan radical en sus manifestaciones literarias responde a una misma postura estética y vital que le hace alejarse de las formas burguesas, en lo social, y de las formas realistas, en lo artístico. En los dos extremos de su evolución siempre se mostró como un genial creador, un artista de la palabra y de la imaginación.

### ***Jardín Umbrío* [25]**

En 1903 publica Valle-Inclán un libro de cuentos titulado *Jardín umbrío* que en sucesivas ediciones irá ampliando el número de relatos hasta llegar a la reedición completa y definitiva en 1920. El título es una expresión familiar de la literatura decadente-modernista de fin de siglo, que sugiere, estéticamente, algo secreto, sombrío, lejano y fantástico, y que pertenecen a la órbita de voces usadas frecuentemente por Valle-Inclán como *vago*, *oscuro*, *misterioso*, *lejano*, etc., de clara filiación simbolista. Es muy frecuente en las obras de la primera época de don Ramón las referencias al "*jardín viejo y umbrío*", "*silencioso*", "*misterioso*", "*oscuro*", "*sugestivo y evocador*".

Eliane Lavaud-Fage, refiriéndose a las propias palabras de Valle-Inclán en el prólogo de *Jardín umbrío*, escribe:

"Los cuentos permanecieron en la memoria del autor, como las hojas secas que, en otoño, tapizan los senderos de los jardines abandonados y umbríos. En efecto, las sombras alcanzan un protagonismo esencial. No estamos en esos jardines en los que el sol hace resplandecer la alegría de los colores y de la vida. La felicidad y, más concretamente, el amor, no tienen cabida en estos cuentos que evocan preferentemente todo lo sombrío, lo desconocido, el misterio que a la vez aterriza y atrae al hombre" [26].

En una breve nota preliminar, el escritor gallego declara que Micaela la Galana, una vieja doncella de su abuela, le contaba cuando él era niño "*historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento lo que ella me contaba [...] Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado*". Y también su hijo Carlos del Valle-Inclán habla del ambiente que su padre vivió de pequeño en el valle de Salnés:

"Ciegos con lazarillos, cargados de alforjas y seguidos de un can, recorren este valle cuajado de leyendas. Las gentes tienen una fe ingenua. Se santiguan ante los cruceros. Son sencillas, reservadas, temen el mal de ojo y afirman agüeros y hechicerías. Por las noches de invierno, junto a las lareiras, mientras entra el viento por la chimenea, viejos y rapaces rinden comento a las brujas y almas en pena. En este valle de Salnés y ante este mar de la Arosa, en este ambiente de misterio y leyenda, pasa Valle-Inclán la niñez. Sus ojos se abren a la luz entre brumas y lluvias, y lo primero que oye son historias de trasgos y aparecidos" [27].

En varios de los títulos de *Jardín umbrío*, particularmente en los cuentos de ambiente gallego, se adivina fácilmente ese mundo oral popular -a veces real, otras imaginado o más bien presentido- de las viejas historias contadas que tanto atraían a don Ramón. Sin embargo, conviene dejar muy claro que todas las historias, incluso



las que más se acercan a la tradición oral, son marcadamente literarias, al pasar ineludiblemente por una voluntad de estilo tan poderosa como la de Valle-Inclán. Serán, por tanto, cuentos de procedencia o con presencias más o menos populares, pero reelaborados con absoluta libertad y escritos con esmerado cuidado literario, aunque, eso sí, continuamente se tenga la impresión de que el autor desea que nunca se olvide del todo el carácter oral [28].

*Jardín umbrío* es un libro de cuentos gallegos de misterio, superstición y de violencia. Con muy pocas excepciones, las narraciones se desarrollan o ambientan directamente en Galicia y están de tal manera impregnadas de su paisaje, tipos, lengua, costumbres y misterios, que es la Galicia mítica y ancestral la verdadera protagonista del libro, como lo es de las demás obras de nuestro autor que forman el ciclo galaico.

El paisaje no es el de la Galicia marinera, la de la abrupta "Costa da Morte" o la suave de las rías y valles de ribera; es, como dijo G. Díaz-Plaja, "la tierra sobresaltada de montes", la de los pazos y jardines señoriales y misteriosos con sus capillas húmedas y tenebrosas, la de los molinos con "el rumor de la corriente aprisionada en los viejos dornajos", las viejas iglesias y rectorales, los hondos caminos rurales; la de las masas oscuras de los carballos, "la soledad del campo, aterido por la invernada" y los horizontes altos de brezos, tojos y linares.

Por este paisaje gallego desfilan abades y capellanes de "ojos enfoscados y parduscos como de alimaña montés", muchachas delicadas e inocentes; condesas de rancieros linajes, mayorazgos y escribanos; servidores, labriegos, pastores y mendigos; bandidos y conspiradores; mozos mordidos por el lobo rabioso, mujeres poseídas por el Enemigo, saludadoras y adivinas; y mujerucas "tocadas sus cabezas con los mantelos, rezando en la sombra del muro".

En cuanto a la lengua, también el castellano está salpicado de galleguismos léxicos y sintácticos que le confieren un carácter arcaizante o, como el propio Valle entendía: *El sentido labriego de la fabla antigua*: (agora, mismamente, nos, arrenegado, oscura, neno, aturujado, barullar, un anocheado, salíme un momento hace...). Unamuno decía que "lo galaico va en el ritmo, en la marcha ondulatoria y, a veces como oceánica de su prosa", a lo que también contribuye los abundantes topónimos gallegos que no sólo pretenden determinar concretamente un lugar, sino que, además de ayudar a configurar el tono galaico general, buscan la cadencia, la sonoridad y la eufonía: (*Las Gándaras de Barbanza, Bradomín, Barbanzón, San Rosendo de Gondar, Céltigos, Santa Baya de Cristamilde...*). Lo mismo sucede con los antropónimos que rezuman sonoridades gallegas y que, como en el caso de los topónimos, se repiten insistentemente en muchas de las obras de Valle-Inclán: (*Serenín de Bretal, Milón de la Arnoya, Micaela la Galana, Don Manuel Bermúdez y Bolaño, Doña Soledad Amarante, Pedro Aguiar de Tor...*)

En *Jardín umbrío* se hacen continuas referencias a las costumbres y modos de vida gallegos: las murgas y mascaradas de las fiestas del *antroido* (carnaval), los cantos populares de Nochebuena al son de las conchas y los panderos, los velatorios de difuntos, "el chocleo de las madreñas en las escaleras del patín", las viejas hilando los copos, el pan de borona, el vino agrio y fresco de la propia cosecha, el cuenco de la leche *presa* y las rubias *filloas*.

En cuanto a la Galicia trágica y misteriosa, se puede afirmar que a este libro de Valle-Inclán, plagado de escenas dramáticas y escalofriantes, conjuros y supersticiones, ambientes tenebrosos y de oscuros presagios, le corresponde muy de lleno lo que, con acierto y maestría, escribió Azorín de nuestro autor:

“¡Teño medo d’unha cousa que vive e que non se ve!”-exclamaba Rosalía- y la originalidad, la honda, la fuerte originalidad de Valle-Inclán consiste en haber traído al arte esta sensación de la Galicia triste y trágica, este “*algo que vive y que no se ve*”, esta difusa aprensión por la muerte, este siniestro presentir de la tragedia que se avecina, esta vaguedad, este misterio de los palacios centenarios y de las abruptas soledades.

“¡Teño medo d’unha cousa que vive e que non se ve!”. Toda la obra de Valle-Inclán está ya condensada en esta frase de Rosalía: “*Non se ve...*”, no se ve el dolor que nos cerca; no se ve el drama que está en suspenso en el aire; no se ve la muerte, la escondida e inexorable muerte, que nos anuncia el peregrino que llega a nuestra puerta, como en el siglo XII, o el can que aúlla lastimeramente de noche [29].

La edición definitiva de *Jardín umbrío* (1920) recoge exactamente tres novelas cortas o cuentos largos (“Rosarito”, “Beatriz” y “Mi hermana Antonia”): dos escenas dramatizadas (“Tragedia de ensueño” y “Comedia de ensueño”) y doce cuentos (“Juan Quinto”, “La adoración de los Reyes”, “El miedo”, “Un cabacilla”, “La misa de San Electus”, “El rey de la máscara”, “Del misterio”, “A media noche”, “Mi bisabuelo”, “Milón de Arnoya”, “Un ejemplo” y “Nochebuena”).

Las tres novelas cortas son, seguramente, las mejores que escribió Valle-Inclán, de lo que parece que era consciente el propio autor al seleccionarlas, entre las anteriormente publicadas, para incluirlas en esta última edición de sus cuentos, además de otro motivo: el de estar ambientadas en Galicia como casi todas las demás historias de este libro.

Las tres narraciones presentan varias características comunes. Además de desarrollarse en Galicia, como ya se ha apuntado, el asunto es parecido, las protagonistas son jóvenes y bellas muchachas de clase alta -cuyos nombres aparecen en los títulos- que serán víctimas inocentes de un sortilegio o embrujamiento del poder egoísta y perverso masculino que las arrastrará fatalmente a un amor destructor y trágico, con referencias a lo diabólico o satánico. Son historias fantásticas, entroncadas en las viejas supersticiones galaicas, como el hechizo de la manzana reineta, el gato negro y los exorcismos. Otro aspecto común a las tres novelas cortas, y que hay que extender a los demás títulos de *Jardín umbrío*, es el extraordinario cuidado formal con que están escritas y en el que vamos a detenernos.

Como ya hemos indicado anteriormente, en la primera etapa de su producción literaria Valle-Inclán es dueño y señor de una prosa modernista, poética y estilizada, volcada sobre sí misma, en la que destacan el uso acertado del lenguaje figurado, la adjetivación enumerativa y la expresividad de las comparaciones e imágenes. Pero lo más sorprendente de su estilo es la musicalidad y el ritmo armónico conseguido. Ya Manuel Murguía, en el prólogo a *Femeninas* (1985) hablaba de una “prosa encadenada, blanda, cadenciosa, radiante de luz; por esencia descriptiva y a la cual sólo falta la rima”; y William L. Fichter afirma que “la selección de ciertas palabras, la disposición de los adjetivos, la distribución de las cláusulas y de las series de adjetivos, sustantivos y verbos, se deben a una intención de efectos melódicos” [30]. El duro y bronco idioma castellano se ablanda y se convierte en inusualmente melodioso y dulce -incluso lánguido- gracias a la sensibilidad lingüística, a la musicalidad y al ritmo, propios de la lengua gallega que Valle supo insuflarle.

“Tragedia de ensueño” y “Comedia de ensueño”, aunque participan de muchos rasgos de los cuentos fantásticos o de misterio, son piezas dialogadas y no narrativas que pertenecen, por tanto, al género dramático y se adscriben a un tipo de teatro poético-simbolista muy de moda en la Europa finisecular. Las dos escenas transcurren en ambientes, tiempos y lugares no especificados, un tanto etéreos,

ajenos, desde luego, a la inmediata realidad del lector, con una intención claramente simbolista. Es la suya una estética de matiz y sugerencia, de atmósfera y ambiente, de detalles cuidadosamente elaborados, basado todo ello en el misterio [31].

Los doce restantes cuentos de *Jardín umbrío* tratan variados temas, aunque unificados por su relación con el mundo gallego. Hay cuentos predominantemente costumbristas; de ocultismo, almas en pena y endemoniados; cuentos sobre el miedo, el misterio y sobre asesinatos en distintas circunstancias; cuentos de ladrones y bandidos e ingenuas leyendas religiosas; cuentos, en fin, sobre la crueldad, la justicia primitiva y elemental o sobre las burlas maliciosas populares. Todos están escritos en pasado y, en cuanto al punto de vista narrativo, predomina la apariencia autobiográfica en primera persona.

“Los relatos de *Jardín umbrío* poseen el tono oral compuesto y estilizado en el cual reside en gran parte el arte del cuento: todo se *dice*, no sólo los acontecimientos, sino también el decorado, las emociones, los rostros e incluso las ideas. Efectivamente, uno puede contar de viva voz cualquier relato de *Jardín umbrío*, casi sin quitarle ningún aderezo. Dichos cuentos poseen a su vez la frescura de la creación original recién acabada, como si la voz del narrador vibrase todavía, y un perfume tradicional y familiar” [32].

## “El miedo”

El cuento titulado “El miedo” se publicó por primera vez el 27 de enero de 1902 en el periódico *El Imparcial*. Valle-Inclán lo incluyó, apenas sin variantes, en todas las ediciones de los *Jardines* (*Jardín umbrío* y *Jardín novelesco*) hasta la última de 1920. Además fue pródigamente reproducido en numerosos periódicos y revistas de la época. Si contamos la inclusión del cuento en *Flores de almendro*, una cuidada e importante recopilación de todas las novelas cortas y los cuentos publicados en libro, realizada por Juan B. Bergua en 1936, dos meses después de la muerte de don Ramón, pero que había merecido su visto bueno, “El miedo” fue editado veinte veces en vida de Valle-Inclán. La mayoría de los cuentos de *Jardín umbrío* se presentan en una forma narrativa que participa de los rasgos estructurales de lo que conoce como Memorias: relatos con presencia del narrador, escritos en primera persona, aunque esto no signifique que sea una persona pura, es decir el propio autor, puesto que ese *yo* es tan inventado como cualquier otro personaje de ficción. Es este el tipo más corriente de narración, la narración *a posteriori*, es decir, relatos que miran el pasado a partir del presente [33]. Esto sucede en “El miedo”: la narración de un suceso pasado contada en primera persona por un yo ficticio desde una larga distancia temporal y espacial. Cuando el que narra es el propio protagonista de la fábula, como en el cuento que nos ocupa, nos encontramos con lo que en narratología se conoce como un relato autodiegético. Y hay que resaltar que en nuestro caso la participación del protagonista es continua y fundamental en el relato y que todo el suceso se focaliza únicamente a través de sus ojos.

La acción se desarrolla según el esquema clásico de presentación, nudo y desenlace. La presentación o introducción, muy breve, ocupa la mitad del primer párrafo, y es una declaración del anciano yo narrador-protagonista previa a los hechos que se van a narrar. El nudo, la parte central y la más extensa, cuenta el incidente que provoca el pánico al protagonista, origen del título del cuento, durante su vigilia en la capilla del pazo solariego. En la página y media final, sobreviene el desenlace: el conflicto se resuelve drásticamente protagonizado por la figura, llena de empaque y autoridad, del Prior de Brandeso. Una breve conclusión pone término final al cuento;

se trata de la reflexión moral del narrador-protagonista con una referencia a la muerte que enlaza con la introducción y configura el carácter circular o cerrado del relato.

Destaca en “El miedo” la cuidadosa y morosa presentación de la escenografía en la que se va a desarrollar la acción: la capilla del pazo de Brandeso, con el retablo, el sepulcro y la lámpara, descritos con prosa recamada en un juego de luces y colores, de joyeles, de túnicas bordadas de oro, de áureos racimos muy al gusto decorativista parnasiano y que se contraponen a las sombras ambientales del recinto. Las sensaciones auditivas y visuales cobran singular relieve, especialmente aquellas que van a servir para conseguir una atmósfera de misterio, tétrica y sobrecogedora en aquel ambiente húmedo y crepuscular de la capilla tenebrosa y resonante, apenas iluminada por la luz de la lámpara (elemento varias veces recurrente), los rezos que resonaban hondos y tristes, los murmullos, los suspiros, el viento que mecía la cortina de un alto ventanal, la luz de la luna pálida y sobrenatural...

Esta ambientación crepuscular es una preparación previa, magistral y cuidadosamente elaborada y recreada, para sumergir al lector en un escenario propicio a la aparición de fenómenos inexplicables en el desarrollo y posterior desenlace de los acontecimientos; ambientación que se rompe hacia la mitad del cuento, en el instante preciso en que suenan los gritos de las niñas en la capilla y el protagonista se despierta sobresaltado.

Tres son los personajes del relato. El protagonista, futuro granadero del rey, es muy joven -apenas le apuntaba el bozo- y aparece parco en palabras, sumiso y obediente, inexperto, inseguro, temeroso y cobarde. Como ya hemos indicado es, al mismo tiempo, el narrador de la historia que, desde la vejez, refiere un suceso que se le ha quedado indeleblemente grabado. Aquel hecho y las rotundas palabras finales del Prior, siempre presentes, le sirvieron para nunca más sentir miedo y *sonreír a la muerte como a una mujer* en su larga y valerosa vida de militar.

La madre del protagonista, la señora del pazo, es apenas sugerida mediante breves pinceladas más narrativas que descriptivas, pero que manifiestan una personalidad fuerte y segura que, sin la presencia del marido supuestamente difunto, dirige y decide el futuro de su hijo, organiza su confesión, se muestra muy piadosa y, en definitiva, desencadena los hechos que provocan el terror del protagonista [34]. Las niñas son personajes desdibujados con una función simplemente decorativa -como las rosas que han recogido en el jardín para adornar el altar- con sus vestidos albos, sus sombras blancas, sus cabelleras sueltas. En el momento crucial del relato estos personajes, la madre y las niñas, desaparecerán de la escena para dejar solo al joven protagonista, sobrecogido por el horror y el miedo.

El tercer personaje es el Prior de Brandeso, una especie de monje-soldado en el que, frente a la cobardía y el miedo del futuro granadero, se evidencian la autoridad y el poder del mundo eclesiástico y la impasibilidad y firmeza del militar ante una situación terrorífica -había sido Granadero del Rey en sus años juveniles. Uno de los aciertos del cuento es la magistral irrupción del Prior, su presentación y su actuación. Impresiona la figura segura y llena de empaque, rodeado de sus lebreles; con el vuelo de sus hábitos talares blancos. La voz grave y solemne, los gestos decididos e intransigentes, dinamizan la acción y la precipitan rápidamente hasta el obligado enfrentamiento del joven protagonista con la pavorosa situación. La reacción de este y las palabras tajantes del inflexible clérigo ponen punto final a la escena. Se trata, pues, de una figura poderosa que llena con toda su fuerza la escena y la dota de un dinamismo que contrasta con la situación anterior más estática. El componente dialógico, la rapidez de la acción y la tensión explican el tono fuertemente dramático de esta última parte de “El miedo”.

El cuento "El miedo" participa de la voluntad de estilo característica de cualquier obra literaria de Valle-Inclán. Hay, por lo tanto, un cuidado estilístico que se percibe desde el comienzo hasta el punto final, pero no se aprecia, tanto como en otras obras de esta primera etapa, la preeminencia formal sobre la fábula contada. Prima aquí la historia en sí, y el estilo únicamente pretende potenciarla, estar al servicio de ella. La descripción de la capilla, -el lugar, el ambiente y el momento- está, como ya hemos indicado, literariamente muy cuidada, pero como una preparación de la escenografía para enmarcar en ella la situación dramática posterior, es decir, en función del desenlace del cuento, mucho más directo y efectivo.

En el conjunto de la narración predominan las frases cortas, y en el uso de las figuras retóricas se distinguen varios símiles o comparaciones ("*labrado como joyel de reyes*"; "*que parece al mensajero de la muerte*"; "*albos como el lino de los paños litúrgicos*"; "*las estrellas se encendían y se apagaban como nuestras vidas*"), alguna metáfora ("*la luz de la lámpara...tenía el tímido aleteo de pájaro prisionero*"), personificaciones ("*la tarde agonizaba*"; "*una sombra que rezaba*") y el uso muy abundante del grupo binario de adjetivos ("*la faz de la luna, pálida y sobrenatural...*"; "*Una voz grave y eclesiástica*"; "*La voz ...trémula y asustada*"; "*Arrogante y erguido*"; "*El hueco, negro y frío*"; "*Hueco y liviano son*"; "*árida y amarillenta calavera*"). Curiosamente el uso del triple adjetivo, tan característico del estilo de Valle, en este cuento sólo se aprecia en tres ejemplos ("*los lados del rostro iguales, tristes y nazarenas*"; "*La capilla era húmeda, tenebrosa, resonante*"; "*Los rezos resonaban...hondos tristes y augustos*").

"El miedo" es una narración que manifiesta las características propias de todo buen cuento literario: la concentración e intensidad, la tensión, la unidad de efecto de la que hablaba Poe y el contundente golpe final. Está considerado como uno de los mejores y más famosos cuentos de su autor y por esta razón ha sido incluido frecuentemente en las antologías de la obra de Valle-Inclán y en las principales selecciones de relatos españoles del siglo XX.

## Notas

- [1] "Juventud militante. Autobiografías", *Alma Española*, Madrid, nº 8, 27 de diciembre de 1903
- [2] BAROJA, Ricardo: "Valle-Inclán en el café", *La Pluma*, enero 1923.
- [3] *ABC*, Madrid, 8-VII-1936.
- [4] *El Ahora*, 29 de enero, 1936.
- [5] "Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)", *El Sol*, 26 de enero, 1936.
- [6] "Valle-Inclán y las anécdotas", en *Valle-Inclán y su tiempo hoy*, Catálogo Exposición, Círculo de Bellas Artes 18 de marzo al 20 de abril, Madrid, 1986, págs. 122-123.
- [7] Ramón del Valle Inclán, "Modernismo", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de febrero de 1902.
- [8] Francisco Fernández del Riego, "El tema gallego en Valle-Inclán", *El Pasajero*, nº 21, primavera 2005. <

- [9] DÍEZ TABOADA, María Paz: "Introducción" a Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad*. Madrid, Cátedra, 1993, pág. 103.
- [10] El orden cronológico de las aventuras de Bradomín en las *Sonatas* sigue el de las estaciones y no corresponde por tanto con las fechas en las que las escribió.
- [11] PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros: "Ramón del Valle-Inclán", *Manual de literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramáticos*, Navarra; Cénlit Ediciones, 1986, Pág. 638.
- [12] ZAMORA VICENTE, Alonso: Prólogo a Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pág. XVII.
- [13] CONTE, Rafael: Prólogo a *Ramón del Valle-Inclán (Antología)*, Madrid; Doncel, 1966, pág. 40
- [14] Entrevista en *Cuadernos El Público*, nº 12, marzo de 1986, págs. 11-12.
- [15] RIVAS CHERIF, Cipriano: "La comedia bárbara de Valle-Inclán", *Revista España*, Nº 409, 16 de mayo de 1924. En José Esteban: *Valle-Inclán visto por...*, Madrid; El Espejo, 1973, pág.102.
- [16] DURÁN, Manuel: "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco", en *De Valle-Inclán a León Felipe*, México, Finisterre, 1974, pág. 89.
- [17] DURÁN, Manuel: O.C., págs. 79-80.
- [18] "Hablando con Valle- Inclán de él y de su obra. Entrevista con Gregorio Martínez Sierra", *ABC*, 7-XII-1928.
- [19] Alejandro Sawa (1862-1909) fue un curioso y tristemente célebre personaje de la vida literaria madrileña de "fin de siglo". Dotado de innegable talento, incluso de cierta genialidad, se malogró en una vida extravagante, convertido en el prototipo del bohemio impenitente. Valle-Inclán lo apreciaba y compadecía, y, en una carta a Rubén Darío, dijo de él "*que tuvo el fin de un rey de tragedia: murió loco, ciego y furioso*" y en la más extrema penuria. Manuel Machado le dedicó un hermoso "Epitafio": "*Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho. / ...*
- [20] TALLER DE INVESTIGACIONES VALLEINCLANIANAS (Varios Autores): *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid; Eneida, 2000, págs. 51-52.
- [21] RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977, pág.133.
- [22] GULLÓN, Ricardo: "Facetas de Valle-Inclán", *ABC*, 4-1-86
- [23] ZAMORA VICENTE, Alonso: Introducción a Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, págs. XVII-XVIII.
- [24] SALINAS, Pedro: *Literatura española. Siglo XX*. Madrid; Alianza, 1970, pág.111.

- [25] Véase para este apartado, DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel: "Introducción" a Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 15-56.
- [26] LAVAUD-FAGE, Eliane: *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa» 1991, pág. 206.
- [27] En "Prefacio" a Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, págs.10-11.
- [28] WHITTREDGE, Ruth: "Los libros de cuentos de Valle-Inclán; Estudio bibliográfico", *Grial*, Vigo, 9, nº 32 (1971), págs. 219-220.
- [29] *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pág. 32.
- [30] "Primicias estilísticas de Valle-Inclán", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, año VIII, nº 4 (octubre de 1942), pág. 296.
- [31] William R. Risley, "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4 (1979), pág. 63.
- [32] LAVAUD-FAGE, Eliane: *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa» 1991, pág. 222.
- [33] LAVAUD-FAGE, Eliane, O. C., págs. 213 y 215.
- [34] CANDALIJA REINA, José Antonio: "Análisis pragmático-textual de un texto narrativo: *El Miedo* de Valle-Inclán", *Estudios de Lingüística*, nº 12, (1998), pág. 321-322.

[\*] **Miguel Díez R.** Profesor de literatura española de Enseñanza Media. Ha publicado, además de varios manuales de Literatura Española y de Comentarios de Textos Literarios, los libros: Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío* (Madrid, Espasa-Calpe, 1993), *Antología del cuento literario (1985)* (Madrid, Alhambra Longman, 2005) y *Antología de cuentos e historias mínimas* (Madrid, Espasa-Calpe, 2002). En colaboración con Paz Díez Taboada, ha publicado *Antología de la poesía española del siglo XX* (1991) (Madrid, Istmo, 2004), *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1998) y *Antología comentada de la poesía lírica española* (Madrid, Cátedra, 2005).

© Miguel Díez R. 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/vamiedo.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

