


**EL VALOR SEMIÓTICO DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS EN
ÁGUILA DE BLASÓN DE VALLE-INCLÁN**

**THE SEMIOTIC VALUE OF SCENIC SPACES IN
ÁGUILA DE BLASÓN BY VALLE-INCLÁN**

PABLO LANDÍN MARTÍNEZ
Colegio Nuestra Señora de los Dolores (Pontevedra)
Asociación Amigos de Valle-Inclán (Vilanova de Arousa)
pablolandin24@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0007-4113-7301>

Fecha de recepción: 13-03-2025
Fecha de aceptación: 17-07-2025

RESUMEN

Águila de blasón, una de las primeras obras teatrales de Valle-Inclán, fue publicada y estrenada en 1907, siendo este uno de los primeros intentos de las tendencias experimentalistas del escritor. Con esta obra teatral se inicia la trilogía de las *Comedias bárbaras*, a las que luego seguirían *Romance de lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1923). Valle trabaja de forma incansable en esta obra cuya versión inicial se edita en el folletín *España Nueva* donde se anuncia como «Novela», pero en la que se comienzan a ver muchos de los rasgos que aparecen en su obra posterior. El presente trabajo analiza los diferentes espacios escénicos, desde una óptica semiótica, con la finalidad de buscar la relación entre el texto y su posible puesta en escena.

PALABRAS CLAVE: *Águila de blasón*; espacios escénicos; valor semiótico; teatro; Valle-Inclán

ABSTRACT

Águila de blasón, one of Valle-Inclán's first plays, was published and premiered in 1907, being one of the writer's first ventures into experimentalist tendencies. This play marks the beginning of the trilogy *Comedias bárbaras*, and would be followed by *Romance de lobos* (1908) and *Cara de Plata* (1923). Valle worked tirelessly on this play, the initial version of which was published in the serial *España Nueva*, where it was announced as a "Novel", but in which many of the features that appear in his later work begin to be seen. This paper analyzes the different stage spaces, from a semiotic perspective, with the aim of finding the relationship between the text and a possible staging.

KEY WORDS: *Águila de blasón*; scenic spaces; semiotic value; Valle-Inclán's drama

1. INTRODUCCIÓN

Águila de blasón fue publicada en 1907, en plena etapa simbolista, en la que Valle-Inclán no parece estar muy seguro de si lo que estaba haciendo era teatro. Prueba de ello es el prólogo, de claro estilo narrativo, que aparecía en la primera edición de la obra, en donde describe los ojos de una vieja como un «verde misterioso de la fuente», el sonido del agua como «un murmullo parecido al de las hojas secas en el bosque de las leyendas», y de los cantares de las abuelas se dice «que aún tienen el perfume de la Gesta» (Valle-Inclán: 1907: 9).

Como se puede observar, hay mucho de texto narrativo en este prólogo, al igual que en el resto de la obra, y ello se comprueba también en el gran número de acotaciones analizadas por César Oliva:

La proporción con respecto a los diálogos es de uno a dos. Si tomamos la impresión de Austral (2ª Ed., 1964), 2590 líneas son de texto dialogado frente a 1403 de didascalias (la proporción exacta es de 1 a 1,9). (2003: 64 ,65)

Esto también se puede aplicar a la trilogía teatral de las *Comedias bárbaras* —*Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de Plata* (1923)—, y por extensión a las

otras obras —*El embrujado* (1913) y *Divinas palabras* (1920)¹— que conforman el denominado «ciclo gallego» (Santos Zas, 2008: 129)². Dentro de la producción dramática de Valle-Inclán, este conjunto de obras se podrían inscribir en la estética simbolista, a lo que le seguirían las farsas y los esperpentos, más cercanos a la estética expresionista, y por último el denominado «teatro breve», que conforma el grupo del *Retablo de la avaricia, la lujuria* (1927)³.

En cualquier caso, este simbolismo que se puede apreciar en el denominado «ciclo gallego» continuará en el teatro posterior, «repitiéndose con unas constantes de personaje, escenario y espíritu, pero renovándose a la vez mediante cambios de visión y propósito» (Greenfield, 1990: 162), de la misma forma que en las *Comedias* se hallan muchas de las características principales del drama expresionista (Matilla, 1972: 154).

Cuando *Águila de blasón* fue estrenada el 2 de marzo de 1907 en Barcelona, se anunció en los periódicos como «*Comedia dramática* en cuatro actos y un epílogo» (Iglesias, 1991: 461), que acabaría siendo la primera versión del texto definitivo dividido en cinco jornadas. La obra requirió de gran habilidad y esfuerzo por parte del autor para que resultase una obra dramática, no solo por los numerosos espacios, algunos difícilmente representables para la época, sino también por un público al que no le gustaban las innovaciones de este tipo de teatro. Tampoco la crítica fue muy receptiva, resaltando el trabajo del autor más por su faceta narrativa y como maestro de estilo, que por sus dotes dramáticas. Sobre la dificultad que supuso esta puesta de escena para el teatro de Valle-Inclán, Santos Zas concluye con lo siguiente:

El fracaso de la obra disuade a Valle de intentar su estreno en Madrid y este fracaso constituye un paso decisivo en su alejamiento de los circuitos teatrales comerciales, aun

¹ Las fechas hacen referencia a las primeras publicaciones como libro. La primera edición de *Águila de blasón* fue publicada en Barcelona por F. Granada y C.^a Editores en 1907. *Romance de lobos* se publicó por la editorial Pueyo en 1908. *Cara de plata* se publicó como libro en 1923 (Madrid, Cervantina). En cuanto *El embrujado: Tragedia del Salnés* apareció publicada en forma de folletín en el diario *El Mundo* a finales de 1912 y comienzos de 1913, si bien como libro lo hace en 1913. Por otra parte, *Divinas palabras* apareció en forma de libro en 1920, impresa en la Tipografía Yagües de Madrid.

² Doménech, por su parte, agrupa dentro de lo que él denomina «teatro mítico» las *Comedias bárbaras*, *El embrujado* y *Divinas palabras*, además de las piezas que componen el *Retablo*, así como la *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* (1988: 288). Ruíz Ramón utiliza el término «ciclo mítico» aplicado a las *Comedias bárbaras*, *El embrujado* y *Divinas palabras*, en donde mito hace referencia a la vuelta al origen, un espacio primitivo propicio para aflorar las pasiones humanas (2001: 95).

³ El *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* lo conforman *Ligazón* (1926), *Sacrilegio*, 1927, *La rosa de papel* (1924), y *La cabeza de Bautista*, (1924), a las que se añadiría, para completar este retablo, una obra del ciclo gallego, *El embrujado* (1913).

cuando su estreno desmiente, asimismo, la idea generalizada de que, al escribirla, no pensaba en su representación y, por ende, se supone concebida exclusivamente como teatro para ser leído. En este sentido se puede hablar de una obra de teatro constituida por los cuatro elementos de los géneros dramáticos: el espacio, la acción, los personajes y el tiempo, siendo el primero el que adquiere rasgos más específicos de este género. (2008: 132)

La obra será estrenada con cierta regularidad, bien de forma independiente, como una única obra, o junto con las otras *Comedias*. Tras esta primera, representada en 1907 en el Teatro Dorado de Barcelona por la compañía Francisco García Ortega, y dirigida por el propio García Ortega, le siguen muchas otras: *Águila de blasón* dirigida por Adolfo Marsillach, con la compañía Teatro Nacional María Guerrero, 1966; *Comedias bárbaras* llevada a escena por José Carlos Plaza, con el CDN, 1991; *Comedias bárbaras* bajo la dirección por Jorge Lavelli, con el Théâtre National de la Colline (Festival de Avignon), 1991; *Comedias bárbaras* dirigida por Calixto Bieito, en el Festival de Edimburgo de Escocia (producción del Abbey Theatre de Dublin), 2000; *Montenegro (Comedias bárbaras)*, bajo la dirección por Ernesto Caballero, con el CDN, 2013⁴.

Siendo el objetivo de este trabajo el análisis del espacio escénico, partiré de la clasificación propuesta por Patrice Pavis (1983: 177), que determina cuatro tipos de espacios teatrales, los cuales retoma posteriormente Bobes Naves (1997: 407) con la siguiente clasificación: el «espacio escénico», como escenario en donde se representan las acciones; el «espacio dramático», que es el representado en el texto y por tanto imaginado por el lector; el «escenográfico», que lo conforman principalmente la luz y el decorado; y el «lúdico», creado a partir de los gestos y movimientos de los personajes. Hay que tener en cuenta, a la hora de analizar cualquiera de ellos, que estos cuatro espacios no tienen valores absolutos y todos ellos están interrelacionados para formar una unidad en la escenificación, de tal forma que los «espacios escénicos» se cargan de significados que les aportan, principalmente, los «espacios escenográficos» y «lúdicos».

⁴ No incluyo aquí las puestas de escena de cierto éxito, como *las Comedias bárbaras* de Augusto Fernández en Alemania en 1974, o las dirigidas por Bigas Luna, con la Fundació Ciutat de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana, 2003, por no tratarse de una versión íntegra de la trilogía, sino muy reducida en el primer caso, o por resultar una versión más que una adaptación, en el segundo.

Por su parte, José Luis García Barrientos denomina al «espacio ficticio» *espacio diegético o argumental*, ya sea dramático o narrativo, pues puede aparecer tanto en una novela, como en una obra de teatro, mientras que el «espacio escénico» lo identifica con la escena *representante*, que sirve de soporte al espacio ficticio y que se podría denominar también *escenario* si no fuese porque esta palabra se presta a equívocos. La relación entre los espacios *diegético* y *escénico*, la denomina «espacio dramático», es decir, «la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios» (2012: 153, 154). Por lo tanto, lo que para García Barrientos es el «espacio dramático», para Bobes Naves es el «espacio escénico», que es el utilizado en este trabajo.

Con el objetivo de llegar a una mayor visualización de estos espacios escénicos utilizaré algunas de las imágenes de los bocetos que Rafael Garrigós realizó para la puesta en escena de José Carlos Plaza (1991), recogidos en el cuaderno de trabajo del *Centro dramático nacional* (1991: 135 y ss.).

2. ESTRUCTURA

A la hora de estudiar el espacio dramático de la obra debemos tener en cuenta el ambiente, no como el escenario constituido por la iluminación y el decorado, sino por los rasgos permanentes de la obras, las creencias, y la atmósfera espiritual que envuelve la acción. De esta forma la obra se desarrolla en una villa marinera en la que hay una Colegiata y un *pazo*, o casa señorial, que son los centros de poder, en cuyos interiores se respira un ambiente duro y opresor. Desde este *pazo*, el Caballero administra las tierras trabajadas por los campesinos en las que reina un ambiente bucólico y mitificado por las viejas leyendas y costumbres. Como localidad marinera que es, Viana del Prior, que es como se denomina la villa, da a una ría por donde llegan las embarcaciones, y se compone de unas calles, plazas y tabernas a las que acuden los marineros. Todo este espacio dramático se va expandiendo a medida que se van sucediendo las escenas, hacia las afueras, donde nos encontramos con las casas campesinas, un cementerio, un puente y un río al que se llega por el camino de un bosque.

Ahora bien, este espacio dramático, generado por la fábula, ha de representarse en diferentes espacios escénicos, con una escenografía determinada (espacio escenográfico) por donde se mueven los personajes (espacio lúdico). Se trata de un espacio físico en el que se

representa la obra, un espacio que puede ser imaginado por los lectores como posibles directores de una puesta en escena⁵.

En el siguiente cuadro, se puede observar la estructura a partir de los espacios concretos en los que comienzan las 32 escenas que se distribuyen en las cinco Jornadas de la obra (Figura 1):

	<i>Jornada I</i>	<i>Jornada II</i>	<i>Jornada III</i>	<i>Jornada IV</i>	<i>Jornada V</i>
<i>Esc. 1</i>	Colegiata	Sala del pazo	Cocina del pazo	Antesala del pazo	Cocina
<i>Esc. 2</i>	Sala del pazo	Alcoba Don Juan Manuel	Sala del pazo	Alcoba doña María	Casa labradora
<i>Esc. 3</i>	Sala del pazo	Alcoba Don Juan Manuel	Atrio de una iglesia	Monte ensoñado	Casa labradora
<i>Esc. 4</i>	Antesala del pazo	Molino	Sala del pazo	Alcoba Don Juan Manuel	Orilla del río
<i>Esc. 5</i>	Balcón del pazo	Molino	Calles de la villa	Cocina de Pichona	Orilla del río
<i>Esc. 6</i>		Ría	Puente romano	Callejuela	Sala del pazo
<i>Esc. 7</i>		Sala del pazo		Cocina de Pichona	
<i>Esc. 8</i>				Sala del pazo	

Figura 1. Los espacios escénicos de comienzo de cada escena

Tomando como referencias estas indicaciones espaciales, podemos hacer una primera elección de espacios escénicos, muchos de ellos repetidos, otros que se pueden agrupar al presentar la misma escenografía, y, por último, omitiendo aquellos que aparecen en el interior de cada escena⁶. En total, y escogiendo el principal escenario de cada escena, podemos distinguir 14 espacios escénicos:

1. La Colegiata
2. Salas y antesalas
3. La ría por donde navega el galeón que lleva a Doña María hasta la orilla

⁵ Se trata, generalmente, de un espacio en forma de cubo de cuatro paredes, en el que, según apunta Rosa Ana Álvarez, «el peso de la tradición, la propia historia del teatro, nos empuja a ubicar las acciones en una escena a la italiana de tres dimensiones —altura, profundidad y anchura—» (1997: 88).

⁶ Un ejemplo de esta bifurcación de espacios es la escena que comienza en la ría de Viana, que resulta de por sí inabarcable, que luego continúa por la ría en un galeón que llega a una playa en la que desembarcan los personajes que terminan por introduciéndose en una iglesia.

4. Un monte ensoñado en el que se aparece el Niño Jesús
5. Alcobas de Doña María
6. Alcobas de Don Juan Manuel
7. El atrio en el que discuten sobre la herencia los hidalgos
8. El cementerio
9. El molino y el agro que lo rodea
10. La cocina del pazo
11. El puente romano adonde llega Sabelita tras atravesar las calles de la villa
12. La cocina de La Pichona
13. La casa de los labradores
14. El río

Como es lógico, esta cantidad y diversidad de lugares conlleva numerosas indicaciones, muchas de las cuales resultan difíciles, o imposibles de representar, si pensamos en medios convencionales, lo que nos llevaría a recurrir a la utilización de técnicas modernas como, en opinión de Alfredo Matilla, son el «uso simbólico de luces, o por medio de ciclogramas, filmes, etc.» (1972: 156).

Una segunda opción para resolver estos desajustes entre espacios dramáticos y espacios escénicos, es el uso de técnicas cinematográficas, como apunta Torres Nebrera en sus diferentes análisis sobre las *Comedias bárbaras*, para quien también resultan prácticamente irrepresentables estas obras si pretendemos hacer «una escena convencional» (2002: 179). Una de estas técnicas es el trávelin, que se podría aplicar, por ejemplo, para representar las primeras escenas de la obra donde unos enmascarados recorren las diferentes estancias, subiendo y bajando escaleras, acompañados por Sabelita, que va recorriendo diferentes salas y escaleras, hasta que finalmente La Roja sale por un balcón para pedir auxilio y, en un plano general, se ve huir a los bandoleros «por el huerto» mientras los criados «dispersos por el caserón, corren de ventana en ventana» (Valle-Inclán, 1994: 92).

En relación con esta técnica, es sabido el interés de Valle-Inclán por el cine, participando como actor ocasional en *La malcasada*, dirigida en 1927 por Francisco Gómez Hidalgo, así como un posible proyecto que conocemos a partir de una noticia aparecida en el Diario de Pontevedra el 13 de febrero de 1919 que lleva por título «Una película gallega. *Romance de lobos*», que, al parecer, nunca se llevó a cabo, ni el escritor habló de ella. Luis Miguel Fernández

estudia este proyecto considerando que, si bien Valle participó en el proyecto, su papel se redujo a cierta adaptación y elección de lugares (2001: 101).

Si bien no es objeto de este estudio el análisis de estas técnicas cinematográficas, sobradamente estudiado por Torres Nebrera (2002), o por Calero Heras, para quien el escritor gallego escribe como si una cámara recogiese multitud de detalles «que los amontona unos sobre otros, como un conjunto de eslabones cada uno de los cuales fuera tirando del siguiente» (1981: 183). En cualquier caso, Valle tiene ya el teatro en la cabeza, según explica Santos Zas, y si bien los recursos mencionados son considerados propios del cine, las didascalias de las obras de Valle-Inclán «parecen dirigidas más al lector que a un director capaz de transformarlas en signos escénicos, al ser especialmente ricas en códigos no verbales, difícilmente traducibles a un lenguaje icónico» (2008: 131).

Por último, no se puede obviar que la adaptación, como la que hizo el autor con *Romance de lobos*, supondría cambiar el texto y adaptarlo a los medios disponibles. Este *proyecto dramático* que realizó Valle-Inclán lo conocemos a partir del estudio realizado por Santos Zas y César Oliva que analiza unas anotaciones autógrafas del autor en una *editio princeps*:

Esta edición de *Romance de Lobos* nos brinda la oportunidad excepcional de afrontar su virtual puesta en escena tal como la concibió el autor. Pero para darle carácter conclusivo a este aserto, debemos empezar por enfatizar la importancia cuantitativa y cualitativa de estas notas autógrafas, señalando *grosso modo* la existencia de numerosas supresiones y, en menor medida, adiciones, que se localizan en sus páginas de cortesía o situadas entre actos, en los márgenes del libro, intercaladas entre las acotaciones y el diálogo o directamente en el espacio interlinear de ambos... (Santos y Oliva, 2010: 60-61)

Efectivamente, en este *proyecto dramático* se reducen considerablemente los espacios en las diferentes Jornadas, que se pasan a denominar *Actos* enumerados como *Acto I*, *Acto III* y *Acto V*. En él, se puede apreciar cómo Valle-Inclán opta por eliminar varias escenas, consiguiendo agilizar el número de acciones y consiguientemente el tiempo de representación, pero también utiliza otros recursos como ocultar «entre cortinas» algunas de las escenas, ya sea con la intención de no representarlas por resultar escabrosas o morbosas —caso del amortajamiento de Doña María—, o simplemente por tratarse de espacios abiertos que resultarían irrepresentables con medios tradicionales.

En el siguiente cuadro (Figura 2), se pueden observar de forma sucinta los referidos cambios:

	Acto I	Acto II (Acto III /sic/)	Acto III (Acto V /sic/)
Esc. 1	<i>Suprimida</i>	Cuadro Primero. Capilla	<i>Suprimida</i>
Esc. 2	Cuadro Primero. Antesala o zaguán en la casa de Don Juan	Cuadro Segundo. Camino (<i>Se hace con cortinas</i>)	<i>Suprimida</i>
Esc. 3	Playa (<i>que se ve desde una ventana</i>)	<i>Suprimida</i>	Cuadro Primero. Las ruinas de una iglesia
Esc. 4	Cuadro Segundo. Alcoba de doña María (<i>entre cortinas</i>)	Cuadro Tercero. Capilla	Cuadro Segundo. Una costa brava (<i>Se hacen con cortinas</i>)
Esc. 5	Alcoba de doña María (<i>entre cortinas</i>)		Cuadro Tercero. Ante el portal (<i>se indica en los diálogos</i>)
Esc. 6	Cuadro Tercero. Las ruinas de una iglesia	<i>Suprimida</i>	

Figura 2. Espacios dramáticos en el proyecto dramático de *Romance de lobos*

Este proyecto prueba la intención de Valle de representar sus obras, pero incluso en otras obras donde no existe tal proyecto podemos ver que, tras estas amplias y estilizadas acotaciones, el autor da una serie de indicaciones orientadas a la representación, como apunta Catalina Míguez con respecto a *Divinas palabras*:

Primeramente, porque la singularidad de su escritura no impide el reconocimiento de innumerables informaciones, que ayudan a directores, escenógrafos y actores a la recreación transformadora de su puesta en escena. Y, en segundo lugar, potencia la capacidad imaginativa de los lectores para que perciban la visualidad e inmediatez del universo creado por el dramaturgo. (2002:107)

3. LOS ESPACIOS ESCÉNICOS

Comenzando por la Colegiata por ser el primer escenario que aparece en la obra. Ya vemos en él el primer espacio de poder, semiotizado como tal por el decorado de la iglesia «ampulosa y sin emoción», compuesta por un «altar mayor» y «tres naves», que contienen a su vez otras «capillas» adornadas «de gremios y de linajes», así como «retablos y sepulcros con blasones» (Valle-Inclán, 1994: 61, 62). Pero también por la iluminación que entra por la vidriera, proyectando un juego de claroscuros sobre el altar, haciendo que los «pañolitos blancos» de las devotas resalten sobre «la oscuridad» del interior (Valle-Inclán, 1994: 63).

Alfredo Matilla ve en este contraste de luz y sombras una de las características principales de la estética del expresionismo, pues la escenografía se mimetiza con los personajes mostrando su verdadera personalidad: «Valle-Inclán quiere llegar al alma del objeto y, como el expresionismo, cree que en lo evidente se halla lo escondido, la esencia misma de las cosas» (Matilla, 1972: 158). Y al igual que el espacio escénico, el lúdico muestra la posición de poder de Fray Jerónimo quien, como si de un actor se tratase, se dirige a los feligreses, como comenta al respecto Martínez Thomas:

La plática de Fray Jerónimo es un acto de denuncia del estado pecaminoso en el que viven los hombres (valor locutivo). Se refiere al pecado de lujuria, al amor carnal como acto endemoniado y todo contribuye a una escenificación de su discurso: el púlpito que funciona como lugar escénico, la luz (la penumbra de la iglesia) que dramatiza la escena, el conjunto semántico del actor, Fray Jerónimo, «jayán fuerte y bermejo», con grandes barbas retintas y voz teatral, que «resuena pavorosa y terrible». (2008: 217)

Esta ampulosidad aparece recogida en el bocetó de Rafael Garrigós en la que se puede apreciar los haces de luz que caen de un lateral sobre los feligreses que se hallan en la homilía (Figura 3).

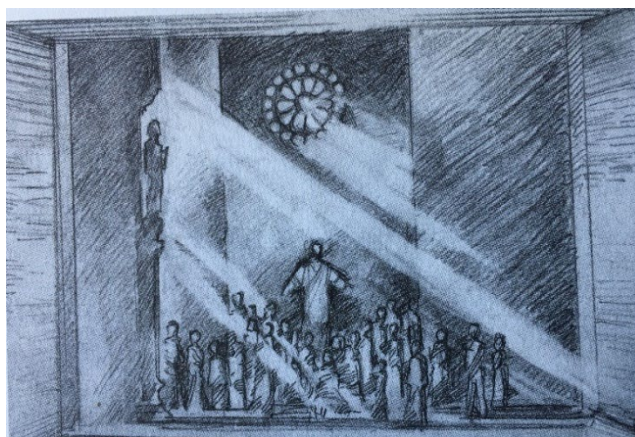


Figura 3. La colegiata (J.I, esc.1). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza y estrenada en el Teatro María Guerrero el 8 de mayo de 1991. Crédito de la fotografía: Chicho.

El siguiente espacio escénico es la sala del pazo adonde acude Sabelita a refugiarse, siendo de nuevo la escenografía y el espacio lúdico los elementos que semiotizan estos escenarios como lugares de poder y sumisión. Así vemos como esta escena comienza en una «sala en la casa infanzona» descrita por sus adornos feudales, y un «balcón de piedra » por el

que aparece Don Juan Manuel, con una escopeta, rodeado de perros, y con «voz de gran señor», al que se acerca Sabelita «enjugándose los ojos» (Valle-Inclán, 1994: 67, 68).

En el boceto de la puesta en escena de José Carlos plaza, este espacio señorial se representa por sus muros altos, y grandes ventanales que dejan pasar haces de luz, mientras en el centro las figuras de las señoras se empequeñecen (Figura 4).



Figura 4. Una sala de la casa infanzona (J.I, esc. 2). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza. Crédito de la fotografía: Chicho.

En estas primeras escenas, la iluminación en las salas y antesalas del pazo es siempre débil, pues procede de unas velas de aceite que, al consumirse, dejan el espacio escénico a oscuras. Por otra parte, al ser una luz portátil, como la que lleva Sabelita cuando sigue a los ladrones, ilumina tenuemente los interiores dejando en penumbra a los personajes, con lo que se carga de significado de miedo y misterio los espacios escénicos. Más adelante, en otras de las salas del pazo, se produce el encuentro de Sabelita con Doña María, en una sala llena de tinieblas, en donde las mujeres son sombras que se mueven «sin ruido hasta la puerta» (Valle-Inclán, 1994: 206), en medio de «la penumbra» (Valle-Inclán, 1994: 209), con lo que se difumina al personaje, hasta casi deshumanizarlo.

En cuanto a la decoración, conformada por un simple brasero y «una vieja tarima» que tiembla al pasar por ella, refleja la degradación en la que vive Don Juan Manuel, en esta sala «grande y desmantelada» (Valle-Inclán, 1994: 78). Fuera de escena, las referencias acústicas cargan de significado el espacio escénico, y así vemos que con la entrada de los ladrones se

oyen «fuertes aldabadas» (Valle-Inclán, 1994: 78), intensificado ese ambiente de miedo y misterio que impregna el interior de la casa señorial⁷.

Junto a estos espacios extra-escénicos están también los denominados por Bobes Naves «espacios narrados», que son los introducidos en la representación a través de los relatos de los personajes, con lo que se puede decir que actúan como espacios novelescos y en los que «cualquier personaje puede situar espacios oníricos, fantásticos, alejados en el tiempo y en el espacio tanto como quiera» (Bobes, 1997: 405). Así ocurre en una de las salas cuando La Roja y Sabelita, criadas de la casa, hablan del mundo de las apariciones:

LA ROJA.- Es el viento en el quicio de la ventana.

SABELITA.- Los perros no han cesado de ladrar en toda la noche, como si alguien anduviese rondando la casa. Antes me asomé a la ventana y creí distinguir bultos de hombres, por el jardín.

LA ROJA.- Las sombras de los árboles son muy aparentes, y cuando el alma está sobresaltada, los ojos están llenos de figuras y espantos. Yo, alguna vez, pensando en las almas del otro mundo he sentido un aliento frío en la cara.

(Valle-Inclán, 1994: 101-102)

172

Otras veces los espacios dramáticos se hacen inabarcables para un espacio escénico convencional. Es el caso de la escena sexta de la Jornada II que comienza con un plano general de la ría:

Un mar tranquilo de ría, y un galeón que navega con nordeste fresco. Viana del Prior, la vieja villa feudal, se espeja en las aguas. A lo lejos se perfilan inmóviles algunas barcas pescadoras. Son vísperas de feria en la villa, y sobre la cubierta del galeón se agrupan chalanes y boyeros que acuden con sus ganados. Las yuntas de bueyes, las cabras merinas y los asnos rebullen bajo la escotilla y topan por asomar sobre la borda sus grandes ojos tristes y mareados. (Valle-Inclán, 1994: 143)

⁷ Se trata de los denominados «espacios contiguos latentes», que pueden indicarse a partir de los diálogos de los personajes o por signos no verbales —luzes, gestos, sonidos—, con lo que, según Bobes Naves, amplían los límites de los espacios escénicos (1907: 404), mientras que para Rosa Ana Álvarez sobresalen del «espacio escénico», y por lo tanto pertenecen al «espacio dramático» (1997: 40).

En el *proyecto dramático* de Valle-Inclán sobre *Romance de lobos*, este tipo de escenas la sitúa desde una ventana donde se ve la playa y el mar, como se recoge en el Acto I, escena 3 (Santos, 2010: 775), que sería una de las opciones para representar esta escena de *Águila de blasón*, que termina con Doña María y Don Manolito desembarcando en una playa, para luego adentrarse en una iglesia en donde la mujer expía sus pecados, ante una tumba que «parece resucitar la devoción del tiempo antiguo» (Valle-Inclán, 1994: 148).

Con ello podemos ver un claro desajuste entre el espacio dramático y el escénico, lo que, por otra parte, vuelve a situar esta obra dentro del drama expresionista ya que, como observa Alfredo Matilla, es una muestra más de la «imposibilidad» de la puesta en escena de las *Comedias bárbaras* (1972: 157). Sin embargo, no hay que olvidar que con ello Valle consigue ambientar la obra en un espacio marino, de ahí que una escena semejante en *Romance de lobos*, su autor no la suprima en su *proyecto dramático*, pues con estas indicaciones el director de escena puede ambientar la obra, y por otra parte, situar dentro del galeón a Doña María y el capellán Don Manolito, idea que es la que dibuja Garrigós en su boceto, en que aparecen un mástil y una vela caída (Figura 5). La escena finaliza en el atrio de una iglesia «de tumbas y de cipreses» en la que un peregrino pide limosna, imagen que recuerda la «devoción penitente del tiempo antiguo» (Valle-Inclán, 1994: 148), con lo que comenzamos a ver que las referencias religiosas son frecuentes en los espacios por donde se mueve Doña María.



Figura 5. La ría (J.II, escena 6). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza.
Crédito de la fotografía: Chicho.

Mientras esto ocurre, Don Juan Manuel se halla en su casa señorial, emborrachándose con su criado Don Galán que hace el papel de bufón o actúa como un perro, lo que, en opinión

de Joaquina Canoa, es la muestra de «una deformación casi esperpéntica» (1977: 92). En estas escenas de las salas y antesalas del *pazo*, los personajes parecen actuar dentro de pequeños teatrillos, como muestra una imagen en la que Don Juan Manuel abre una cortina, como si de un telón se tratase:

La barragana ha palidecido al oír el murmullo de dos voces que hablan en el corredor, ante la puerta. Con los ojos angustiados retrocede hasta el fondo de la estancia. Casi al mismo tiempo una mano llena de arrugas alza el cortinón y la vieja criada asoma llorosa. (Valle-Inclán, 1994: 151)

No tardará el Caballero en subirse al escenario para representar su papel con «un ademán trágico, aprendido allá en sus mocedades románticas» (Valle-Inclán, 1994: 160), una escena grotesca que, como las anteriores, Torres Nebrera califica de «esperpénticas o *preesperpénticas*» en las que «don Juan Manuel se empeñará en *agrotescar* un poco al final» (2002: 167).

En contraposición a estas salas de la farsa, la alcoba de Doña María es un espacio de recogimiento y misticismo, un lugar oscuro en la que la señora se muestra pesarosa y arrepentida por haber dejado marchar a su hijo a la guerra y a su ahijada del *pazo*. Su habitación es un lugar oscuro, y la escenografía se carga de simbología religiosa con adornos que tienen «algo de litúrgico», semejantes a «los viejos pendones parroquiales». De fondo, se aprecia una figura de un Niño Jesús «entre los floreros llenos de azucenas» (Valle-Inclán, 1994: 245) que, en el boceto de Garrigós se representa en un lateral (Figura 6).

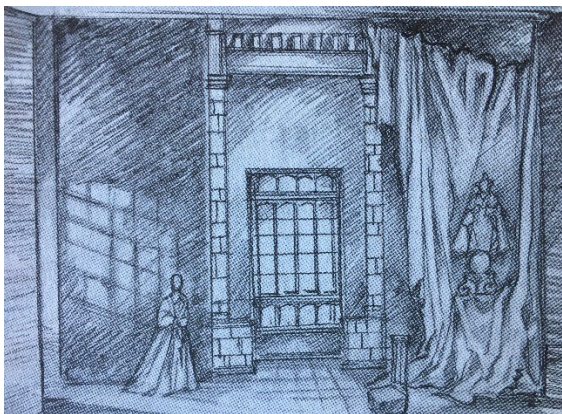


Figura 6. Alcoba de doña María (J.III, escena 2). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza. Crédito de la fotografía: Chicho.

Por su parte, la alcoba de Don Juan Manuel, en la segunda escena de la segunda Jornada, tiene como único decorado una «cama antigua, de nogal tallado y lustroso» (Figura 7). (Valle-Inclán, 1994: 108). El espacio lúdico que se va conformando a partir de las indicaciones que aparecen en las diferentes acotaciones de la escena, transforman de nuevo este espacio señorial en un teatrillo para la farsa en la que los actores son ahora Don Galán, el Caballero y la nueva barragana. Veámoslo a partir del espacio lúdico que se configura en las acotaciones de esta escena:

DON Juan Manuel Montenegro, tras de cenar y beber con largura, oyendo las burlas del criado, se levanta de la mesa tambaleándose y cae en su lecho. Don Galán comienza a quitarle las botas.

[...]

Don Galán acaba de acostar a su amo y sale. El Caballero se ha dormido cuando el bufón y la manceba entran en la alcoba con misterio de clásica trapisonada.

[...]

El Caballero se agita en su lecho y murmura palabras confusas, entrecortadas con ronquidos. El bufón y la molinera callan un momento. Fuera se oye el ladrido de los perros.

[...]

Liberata se acomoda para dormir a los pies de la cama. Don Galán sale de la alcoba con los carrillos inflados por su gran risa bufonesca. Liberata le ve salir, se santigua y reza una oración. Con el amén en los labios va a correr el cerrojo de la puerta, y comienza a desnudarse. Toda blanca y temblorosa llega a la cama, mulle las almohadas y se oculta en las cobijas con arramacos de gata. La alcoba yace en silencio. En una lamparilla de plata, tiembla la luz. Los ratones corren y chillan bajo las tablas del piso. (Valle-Inclán, 1994: 257 y ss.)

En estas acotaciones, concretamente en la última, se puede apreciar las indicaciones con el que el autor muestra cómo ha de ser la puesta en escena y por otra parte, recrea con esta «clásica trapisonada» la degradación de Don Juan Manuel, como bien apunta Ramón Espejo-Saavedra: «Detrás de la potente voz de Montenegro se oye la risa burlesca de los que saben de sobra que la gloria de su autoridad se está convirtiendo en una farsa grotesca» (2011: 45, 46).

En el boceto de Garrigós, un fondo con el dibujo de un lecho y las altas columnas representan este espacio señorial, en el que Don Juan Manuel espera a su nueva barragana (Figura 7).



Figura 7. Alcoba de Don Juan Manuel (J.IV, escena 4). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza. Crédito de la fotografía: Chicho.

Pero no siempre estos espacios parateatrales tienen como finalidad representar una farsa. En el atrio de la iglesia donde se encuentran los hidalgos para conspirar contra sus padres, el escenario es un lugar abierto, pero delimitado por los muros, con lo que se transforma en un espacio ideal para una representación dentro de otra. Este tipo de escenarios lo utilizará el autor en obras posteriores como *Luces de bohemia* (1920), en la escena en que una mujer se halla con su hijo muerto, que se desarrolla también en un espacio abierto pero delimitado por una serie de edificaciones. Sobre esta escena Rosa Ana Álvarez observa lo siguiente:

Teatro dentro del teatro porque en la escena teatral —donde se represente *Luces*— está contenido en un escenario aún menor, el fijado por la calle, las tapias, el casón de nobles y las luces de una taberna, y en donde se desarrolla otra tragedia; fuera de este escenario quedarían los dos protagonistas. (1997: 92)

En el atrio de *Águila de blasón*, el espacio creado por los gestos y movimientos de los hidalgos hacen del atrio un espacio en el que se representa la lucha de los hidalgos, una escena que corre paralela a la trama principal:

Los cuatro hermanos dan algunos paseos en silencio. Don Mauro es alto, cenceño, apuesto. Tiene los ojos duros y el corvar de la nariz soberbio. Sus palabras son siempre breves, y

hay en ellas tal ánimo imperioso, que sin hacerse amar se hace obedecer. Los cuatro hermanos se parecen. (Valle-Inclán, 1994: 193, 194)

Los hermanos de este modo crean un espacio lúdico en el que se representa una lucha de fuerzas, conspirando contra sus padres, que son los verdaderos protagonistas de la acción principal. Don Gonzalito se muestra el más débil, Don Rosendo es el más diplomático, pero será Don Farruquiño el único que le presente batalla a Don Mauro, haciendo gala del dominio de la palabra, con su característico sarcasmo, ironizando sobre la religiosidad de su madre: «Doña María sacará el Cristo», o haciendo gala de su cinismo: «Paz y concordia entre los príncipes cristianos» (Valle-Inclán, 1994: 192, 193).

Respecto a esta escena, Martínez Thomas la pone como ejemplo de lenguaje teatral que adquiere «valor performativo», en cuanto que en ella se desarrolla la intriga a través «de las relaciones de fuerza, de amistad, de amor que intercambian los personajes» (2008: 215). Finalmente, la aparición fugaz de Sabelita, que cruza el atrio sin ser percibida, nos da una idea de las dimensiones del espacio escénico, pero también denota la poca importancia que tiene para los hermanos la ahora degradada criada que tiene que abandonar el pazo.

Para esta escena, Rafael Garrigós diseña un gran muro cubierto por una hiedra en donde se hallan los hidalgos conspirando para conseguir la herencia (Figura 8).



Figura 8. Atrio con la Colegiata al fondo (J.III, escena 3). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza. Crédito de la fotografía: Chicho.

Otro de los escenarios abiertos pero delimitados por los muros, es el cementerio, adonde se allegan Cara de Plata y Don Farruquiño en busca de un cadáver que les pueda reportar algún dinero. Se trata de nuevo de una acción secundaria para la trama central que se desarrolla en un escenario parateatral. La escenografía conformada por una «reja coronada por una cruz»,

«negros cipreses que bordean la tapia» y «las ruinas de una iglesia románica», que se iluminan bajo la misteriosa luz de una «luna, anubarrada» (Valle-Inclán, 1994: 276), servirá al director de escena para recrear el ambiente, este lugar religioso pero profanado por los hidalgos.

En la puesta en escena dirigida por José Carlos Plaza, el boceto de Garrigós muestra unas tumbas en el suelo y una gran cruz en el fondo, símbolo de este espacio religioso (Figura 9).

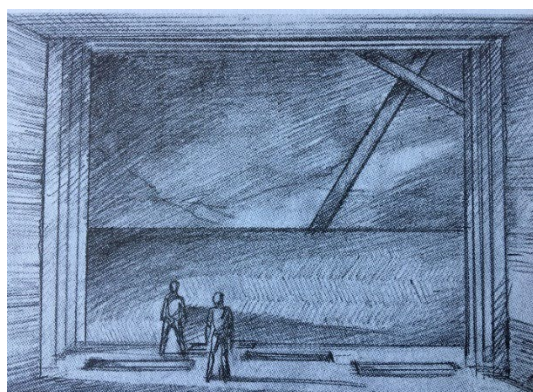


Figura 9. Cementerio (J.IV, escena 6). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza.
Crédito de la fotografía: Chicho.

Cuando en los escenarios los protagonistas son los campesinos, estos suelen ser mitificados, con lo que la escenografía adquiere gran simbolismo. Es el caso del molino, en donde la presencia de «una vid centenaria» situada a la entrada de una casa cumple con la finalidad de purificarla (Torner, 1996: 41, 42), y las piedras pasan a ser de «una tosquedad céltica» (Valle-Inclán, 1994: 125), con lo que se desrealiza el paisaje. Esta escenografía contrasta con los claroscuros con los que la estética expresionista suele iluminar los escenarios, con lo que podemos ver en esta obra dos estéticas, lo cual resultará una constante en la producción dramática de Valle-Inclán, como observa González López respecto a *Cara de Plata*:

El carácter simbolista de las tres primeras escenas de la primera jornada de *Cara de Plata* y el expresionista del resto de la obra se revela de una manera clara en el tratamiento de la luz y de los colores de unas y otras, pues son luces y colores claros y risueños en aquellas tres primeras; y sombra y oscuros- negro, noche, sombras, tinieblas – en las restantes. (1967: 223)

En *Águila de blasón*, el contraste de colores simboliza la lucha entre la pureza y el pecado: el «blanco», que aparece en el nombre de Liberata la Blanca, es símbolo de su lozanía, y el «pardo», que acompaña al insulto con el que el violento Don Pedrito se dirige a la muchacha, remite a su falta de honra. Cuando la violación se produce, el espacio es igualmente mitificado por el «encanto de las epopeyas primitivas» que recuerdan «los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas» (Valle-Inclán, 1994: 133). Con lo que de nuevo nos encontramos con la descripción de un ambiente con el que se pretende mitificar el paisaje. Para la representación de José Carlos, se esboza un dibujo con la presencia de las piedras milenarias que remiten a la leyenda celta (Figura 10).

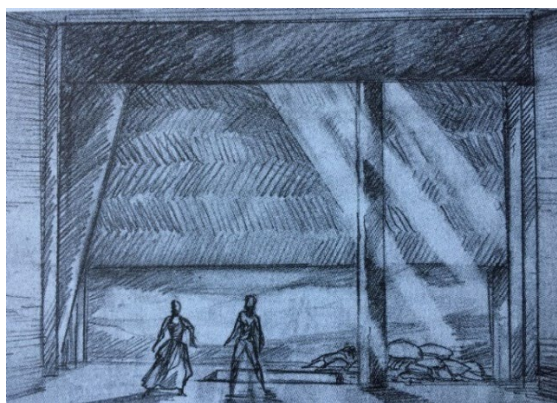


Figura 10. Molino (J.II, escena 4). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza.
Crédito de la fotografía: Chicho.

Esta mitificación del escenario continúa en la siguiente escena en la que los campesinos curan las heridas de Liberata en el interior del molino, bajo la luz de un «claro de luna» y los ladridos de los perros que vienen de los «agros vecinos» como «los fantasmas» (Valle-Inclán, 1994: 142). Con ello, Valle nos introduce en un mundo mágico y de misterio que nos traslada a tiempos remotos de una sociedad arcaica que se rige por las reglas de las costumbres y la moral de unas creencias, «mezcla de paganismo celta y de cristianismo» (González López, 1967: 84).

Otro de los escenarios relacionados con el mundo rural es la cocina, o *lareira* en gallego. La iluminación en este espacio escénico procede de las llamas del fuego, alrededor del cual los campesinos relatan «cuentos campesinos y grotescos de las brujas», bajo la iluminación de un fuego «temblador y rojizo» (Valle-Inclán, 1994: 165, 166) o, para intensificar esta sensación de magia y misterio, se puede percibir el ulular del viento y los golpes de un «postigo de la cocina», que suenan «furtivos y misteriosos» a oídos de las mujeres (Valle-Inclán, 1994: 311). Este

ambiente es el que pretende conseguir Garrigós en su boceto para la puesta en escena de José Carlos Plaza (Figura 11).

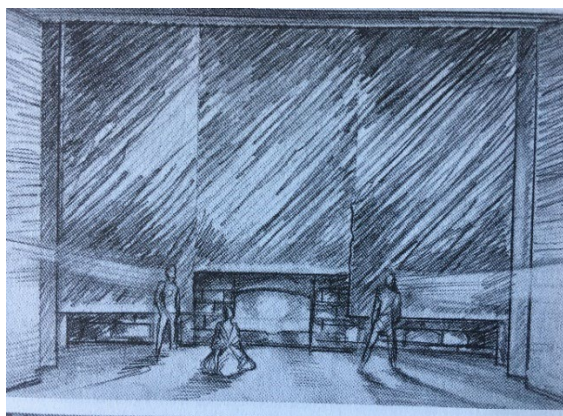


Figura 11. Cocina (J.III, escena 1). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza.
Crédito de la fotografía: Chicho.

Una de las escenas que resulta más difícilmente representable por la gran cantidad de espacios que aparece es la que tiene lugar en un puente romano donde se va a celebrar un bautismo prenatal:

Sabelita huye por las calles desiertas, y a cada momento cree sentir pasos recatados y traidores que la siguen en la oscuridad. Piensa en morir, y al mismo tiempo teme los riesgos de la noche. Hállase a la entrada del viejo puente romano, y la luna ilumina aquella cruz de piedra que la devoción de un hidalgo había hecho levantar sobre el brocal del puente. Un perro ladra, y dos aldeanos vestidos de estameña, con montera y calzón corto, la detienen y se descubren respetuosos para hablarla. El uno es viejo, con guedejas blancas, y el otro, que parece su nieto, es un rapaz ya espigado. (Valle-Inclán, 1994: 222)

La función de esta escena es de nuevo recrear el ambiente de magia y misterio que rodea la huida de Sabelita, a la vez que refleja el miedo y terror de la muchacha por lo desconocido. Una sensación de desamparo que se intensifica con el sonido de las campanas, la luz de la luna, y el decorado simbólico de la cruz.

Garrigós, por su parte, diseña un boceto en el que se aprecia un humilde puente bajo el que espera la familia para realizar el bautizo prenatal (Figura 12).

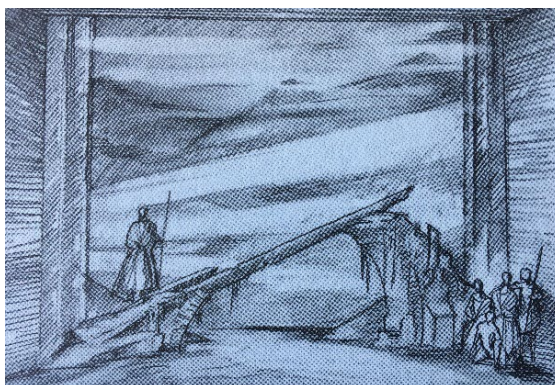


Figura 12. Un puente romano (J.III, escena 6). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza. Crédito de la fotografía: Chicho.

De la misma forma, la tercera escena de la Jornada IV, en la que tiene lugar la aparición del Niño Jesús en un monte ensoñado, la luz y el sonido semiotizan el escenario como un lugar de magia y misterio. La acción se desarrolla en «la orilla de un camino» sobre el que hay un arco iris y «doce campanas negras doblan a muerto en la lejanía» (Valle-Inclán, 1994: 252), un escenario que se presta para este tipo de apariciones en otras obras del «ciclo gallego». Así ocurre con la aparición del Trasgo Cabrío en *Divinas palabras*, que se desarrolla en «un camino blanco» (Valle-Inclán, 1991: 297), y que le sirve al autor para recrear un escenario onírico del que da una serie de indicaciones para su posible puesta en escena, como anota Catalina Míguez:

En todo caso, y salvo estos pasajes complicados en los que se alterna planos reales y oníricos, las meticolosas creencias sobre voces, sonidos, movimientos o luces, que el dramaturgo clarifica con celo extraordinario gracias a la mediación de un enunciado ficticio, en modo alguno van designadas exclusivamente a la imaginación lectora, antes bien señala posibles caminos para audaces directores de teatro. (2002: 101)

También el camino es el espacio escogido para que se produzca la aparición de sucesos extraordinarios en la segunda jornada de *El embrujado*, en la que Anxelo es hechizado por la Galana tras salir «al camino un can ladrando» (Valle-Inclán, 1996: 337), o en *Cara de plata*, cuando los dos clérigos se transforman en canes, un fenómeno mágico que se produce bajo «la luna del camino aldeano» (Valle-Inclán, 1992: 183).

Las indicaciones a partir de estos signos no verbales, referidos a la luz y el sonido, tienen por finalidad crear una atmósfera determinada y proporcionar unos valores sémióticos cuya función es la representación. Así vemos como en el caso de la aparición del Niño Jesús en *Águila de blasón*, el escenario se describe con la sinestesia que combina sonido y color: las

«doce campanadas negras», acompañada de una imagen siniestra de gran carga simbólica en la que se compara la hora con «doce ahorcados, de las ramas de un árbol gigante» (Valle-Inclán, 1994: 252), y más adelante con «doce cuervos que vuelan graznando» (Valle-Inclán, 1994: 254). La escena continúa con El Niño Jesús alejándose por la orilla del sendero, hasta llegar a una cueva donde se encuentra con una hilandera que Doña María interpreta como una milagrosa visión de la Virgen, imagen que recoge el boceto de Garrigós en donde se pueden apreciar las campanas sobre las dos figuras (Figura 13).

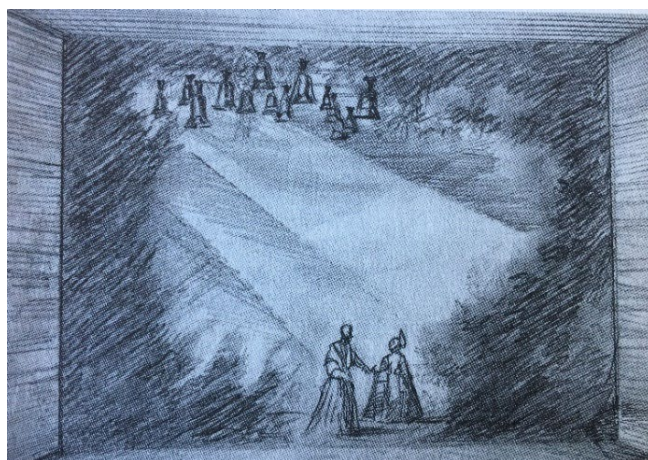


Figura 13. Monte ensoñado. *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza.
Crédito de la fotografía: Chicho.

Otras veces el escenario se llena de colorismo. Así ocurre en la casa de La Pichona cuya escenografía, en la quinta escena de la Jornada IV, se compone de una cama sobre unos caballetes de color azul, una colcha de remiendos con diferentes tonalidades, y una «amarillenta pollada» que corretea por la cocina de la campesina que luce «calzas de bayetón colorado» (Valle-Inclán, 1994: 266). Todo este colorismo simboliza el erotismo de una situación en la que La Pichona está esperando a su amante, y que continúa en la séptima escena de la misma Jornada, si bien ahora la presencia de Don Farruquiño, que cuece un cadáver para despellejarlo, condiciona la escenografía, iluminada con una luz débil de candil que «agoniza» dejando entrever un caldero que hierve, mientras se oyen los golpes con los que el seminarista intenta quebrar las costillas. Esta escena resulta irrepresentable por su temática, como ocurría con la violación de Liberata (Greenfield, 1990: 61) y como sucederá con el amortajamiento de Doña María en el proyecto dramatúrgico de *Romance de Lobos*, que se desarrolla «entre cortinas», a causa del pudor que pudiese producir esta imagen de doña María desnuda (Santos, 2010: 771).

En las últimas escenas de la obra, Sabelita acude a la casa de los labradores, en donde de nuevo se aprecia un ambiente bucólico en el que no faltan las referencias a un pasado mítico. La escena se describe con referencias auditivas —el «murmullo de plegaria»—, visuales —«estancia con su oscura techumbre»— y olfativas —el «aroma de otoñales manzanas»— en donde no faltan las «piedras célticas, doradas por líquenes milenarios» que remiten a un pasado mítico (Valle-Inclán, 1994: 317). En este sentido se puede decir que el escenario se mitifica pero también se humaniza, de ahí que Don Galán, antes personaje *preesperpéntico*, en este espacio se dirija a Sabelita con «una llama de tímida y amorosa ternura» (Valle-Inclán, 1994: 321).

En el boceto de Garrigós, las piedras aparecen junto el umbral de la casa adonde acude Sabelita (Figura 14).



Figura 14. Casa de los labradores (J.V, escena 2 y 3). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza. Crédito de la fotografía: Chicho.

Cerca del final de la obra, Doña María se allega al río en busca de su ahijada, que ha intentado ahogarse, subida a lomos de una «mansa pollina» junto con su Espolique (Valle-Inclán, 1994: 329). Una escena parecida ocurre en el *pazo* de *Cara de plata*, pero en esta *Comedia* esperpéntica es Doña Jeromita quien monta la mula acompañada del sacristán en busca de Sabelita, lo que termina en una completa farsa en la que el amo emborracha al sacristán y luego azuza a los perros para que le muerdan. La diferencia de los escenarios, un río o un pazo, condiciona por tanto las acciones, como mantiene Valle-Inclán en una entrevista realizada en el periódico madrileño *Luz*, en 1933, en la que dice que «es el escenario el que crea la situación» y no a la inversa (J. del Valle-Inclán, 1995: 584).

En el boceto de Garrigós, se muestran unos juncos y unos vecinos que salen a salvar a la muchacha en esa escena entre trágica y bucólica (Figura 15).

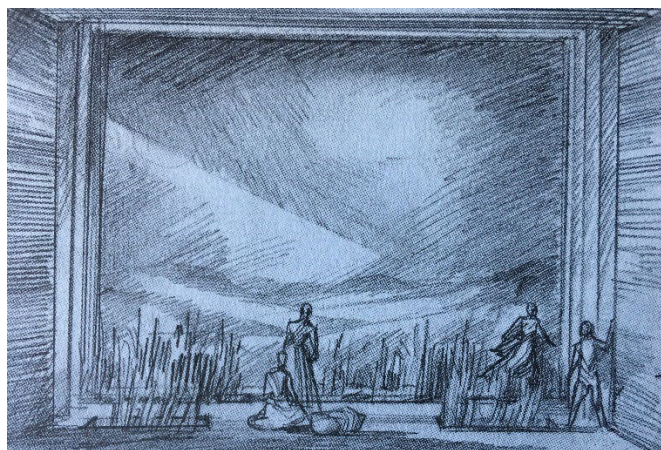


Figura 15. Río (J.V, escena 4 y 5). *Comedias bárbaras*, dirigida por José Carlos Plaza.
Crédito de la fotografía: Chicho.

4. CONCLUSIONES

A partir de la clasificación y análisis de los espacios escénicos, se puede colegir que en esta obra primeriza del escritor gallego ya se comienzan a perfilar muchos de los recursos dramáticos que aparecerán en obras posteriores. Y de la misma forma se puede afirmar que, a pesar del desajuste entre espacio dramático y espacio escénico, muchas de las indicaciones de las acotaciones tienen como objeto recrear una atmósfera que ayude al director de escena a llevarla a cabo. Prueba del interés de Valle-Inclán por la puesta en escena de sus obras es que realizó un proyecto dramático de *Romance de lobos* e incluso se comentó en algún periódico su realización cinematográfica, lo que muestra la intención de Valle-Inclán de trasladar el texto impreso a otros formatos.

En lo que se refiere a los espacios escénicos, nos encontramos que, los que tienen relación con la casa señorial, suelen presentar escenarios parateatrales. Así ocurre en algunas de las salas y antecorridos cuya decoración semiotiza estos espacios como lugares de hidalguía y poderío, pero que, con la actuación de los personajes —espacio lúdico creado principalmente por Don Juan Manuel y Don Galán—, estas se convierten en pequeñas obras de teatro dentro del teatro.

Ello también ocurre en otros espacios que son abiertos pero delimitados por muros, como el atrio donde conspiran los hidalgos, o el cementerio donde estos roban un cadáver, en

los que también se pueden observar pequeñas representaciones que discurren paralelas a la trama principal, técnica que Valle repetirá en otras obras más perfeccionadas, como *Luces de bohemia*.

En cuanto el escenario como condicionante de la acción, vemos que este no solo transforma a los personajes sino que una misma escena adquiere carácter de farsa o tragedia, según se lleve a cabo en un tipo de escenario u otro.

Por último, la escenografía de los escenarios exteriores, que generalmente están relacionados con el mundo campesino, semiotizan el espacio como un lugar mítico, de la misma forma que la iluminación y el sonido de los espacios escenográficos y extra-escénicos cargan el escenario de un significado de magia y misterio.

En definitiva, se puede concluir que, si bien *Águila de blasón* tiene muchos rasgos narrativos, en ella podemos observar algunas de las innovaciones dramatúrgicas que Valle-Inclán utilizará en obras posteriores y más perfeccionadas, como son el empleo de la iluminación, la recreación de ambientes, y el uso de espacios parateatrales, que aparecen en forma de indicaciones tanto en las acotaciones como en los diálogos, destinadas no solo al disfrute del lector sino también a audaces directores de escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MENÉNDEZ, Rosa Ana (1997): *Análisis semiológico del esperpento de Valle Inclán*, tesis doctoral dirigida por María del Carmen Bobes Naves, Universidad de Oviedo.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- CALERO HERAS, José (1981): «Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle Inclán», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 39.1, pp. 175-187.
- CANO GALIANA, Joaquina (1977): *Semiología de las «Comedias bárbaras»*, Ciudad de México, Cupsa Editorial.
- CDN (1991): *Comedias bárbaras*, *Publicación del Centro dramático nacional*, 5, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.
- DOMÉNECH, Ricardo (1988): «Mito y rito en los esperpentos», *Ramón del Valle-Inclán*, coord. Ricardo Doménech, Madrid, Taurus, pp. 284-309.

- ESPEJO-SAAVEDRA, Ramón (2001): «Entre el mito y la desilusión: el discurso histórico simbolista de *Águila de blasón* y *Romance de lobos*», *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 1 (ejemplar dedicado a «El teatro de Valle-Inclán»), pp. 37-53.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2001): «*Romance de lobos* en el cine. ¿Un proyecto frustrado de Valle-Inclán?», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 26.3, pp. 99-110.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, ed. (2012): *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Paso de Gato.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1967): *El arte dramático de Valle Inclán (del decadentismo al expresionismo)*, Nueva York, Las Américas Publishing Company.
- GREENFIELD, Sumner ([1972] 1990): *Ramón María del Valle Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Taurus.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1991): «El estreno de águila de blasón de Valle-Inclán en 1907». *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, eds. Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, pp. 459-71.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique (2008): «Acercamiento pragmático al diálogo de las *Comedias Bárbaras*, de Valle-Inclán», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MATILLA RIVAS, Alfredo (1972): *Las Comedias bárbaras: historicismo y expresionismo dramático*, Madrid, Anaya.
- MÍGUEZ VILAS, Catalina (2002): «Funcionalidad de las acotaciones valleinclanianas en *Divinas palabras*», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 27.3, pp. 95-109.
- OLIVA, César (2003): *El fondo del vaso. Imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*, Valencia, Universitat de València.
- PAVIS, Patrice (1983): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2001): *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 12ª ed.
- SANTOS ZAS, Margarita (2008): «Valle-Inclán, el difícil camino de la renovación teatral», *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 8 (ejemplar dedicado a «Siete calas críticas en el teatro de principios del siglo XX (1890-1939)»), pp. 125-152.

- y OLIVA OLIVARES, César (2010): «*Romance de lobos*: un proyecto dramatúrgico inédito de Valle-Inclán», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 35.3, pp. 57-107.
- TORNER, Enrique (1996): *Geografía esperpéntica: el espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán*, Lanham, MD, UP of America.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2002): *Las Comedias bárbaras de Valle-Inclán. Guía de lectura*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier, eds. (1995): *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-Textos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. (1991): *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, ed. Antón Risco, Madrid, Espasa Calpe.
- (1992): *Cara de plata. Comedia bárbara*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa Calpe.
- (1994): *Águila de blasón. Comedia bárbara*, ed. Antón Risco, Madrid, Espasa Calpe.
- (1996): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, ed. Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe.