

## ***A cabeça do Baptista* (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo**

Xaquín Núñez Sabarís  
*Universidade do Minho*  
[xnunez@ilch.uminho.pt](mailto:xnunez@ilch.uminho.pt)

### **Palabras clave:**

Valle-Inclán. Escenografía. Recepción. Galicia. Portugal.

### **Resumen:**

En el año 2010 la Companhia de Teatro de Braga incluía en su programación anual la pieza *A cabeça do Baptista*, de Valle-Inclán, dirigida por el director de teatro gallego Manuel Guede. A partir del análisis de la propuesta escénica de este montaje teatral, este artículo pretende contribuir a los estudios sobre la recepción dramática y representación escénica del teatro de Valle-Inclán, con especial foco en sus montajes en la escena portuguesa (y también en la gallega). Para lo cual será necesario abordar las relaciones luso-galaicas entre las compañías y agentes teatrales, una vez que esta iniciativa escénica no se puede explicar sin prestar atención al diálogo que se ha producido a ambos lados del río Miño desde los años noventa, y que posibilitó esta adaptación original de *La cabeza del Bautista*, de factura portuguesa y dirección artística gallega.

---

## ***A cabeça do Baptista* (2010). The Valle-Inclán's Theater in Portugal, with the Galician scene as a backdrop**

### **Key Words:**

Valle-Inclán. Scenography. Reception. Galicia. Portugal.

### **Abstract:**

In 2010, the Companhia de Teatro de Braga included in its annual program the Valle-Inclán play *A cabeça do Baptista*, directed by Manuel Guede, Galician theater director. Based on the analysis of the scenic proposal of this theatrical production, this article intends to contribute to the studies on the dramatic reception and scenic representation of the Valle-Inclán' theater, with a special focus on its settings in the Portuguese scene (and also in the Galician one). For this purpose, it will be necessary to approach Luso-Galician relations between theater companies and agents, since this scenic initiative cannot be explained without paying attention to the dialogue that has taken place on both sides of the Miño River, since the 1990s, what made possible this original adaptation of *A cabeça do Baptista*, of Portuguese invoice and Galician artistic direction.

---

El 5 de octubre de 2010 se estrenaba en el Theatro Circo de Braga la obra del dramaturgo gallego, Ramón María del Valle-Inclán, *A cabeça do Baptista* (*La cabeza del Bautista* en el texto original), integrado desde 1927 en el *Retablo de la avaricia la lujuria y la muerte*.<sup>1</sup> El estreno coincidió con la conmemoración del centenario de la república portuguesa, aspecto destacado por la prensa lusa, en la noticia del estreno.<sup>2</sup> El espectáculo teatral se prolongó hasta el día 10 de octubre y se repuso del 2 al 6 de noviembre – antes de iniciar un circuito por los palcos portugueses– y pasó del *Pequeno Auditório* a la *Sala Principal* del Theatro Circo.

La dirección escénica corrió a cargo del dramaturgo gallego, Manuel Guede –circunstancia también destacada en la crítica periodística–, siendo la producción e interpretación responsabilidad de la Companhia de Teatro de Braga (CTB), cuyos actores, Rogério Boane, Solange Sá y Waldemar Sousa componían el trío protagonista de la pieza. Cabe, igualmente, señalar el papel de Rui Madeira, director de la compañía, representando al autor en escena, como una de las singularidades de la propuesta teatral que a continuación analizaremos. La traducción fue encomendada a António Pescada, un traductor con enorme experiencia en textos clásicos.

La propuesta de la CTB ponía fin a casi un decenio sin obras de Valle-Inclán en territorio luso y presentaba alguna singularidad, dentro de la recepción y montajes de sus textos teatrales en Portugal.<sup>3</sup> Por un lado, no había sido frecuente –aunque tampoco inédita– la integración de sus dramas en el repertorio de la programación anual de una compañía portuguesa residente. Por otro, la proximidad de Braga con Galicia y la dirección escénica de Guede proyectaba también el interés de la obra para el público y teatro

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación: «La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: estudios y ediciones» (MEC FFI2015-70845-R; asimismo en el Programa del Plan Galego de IDT de la Xunta de Galicia: PC2014/039).

Una versión inicial de este trabajo fue publicada en la revista *Bradomín* (nº5, pp. 29-42)

<sup>2</sup> Rui Madeira, director da Companhia de Teatro de Braga, en el folleto de mano del espectáculo, reivindicaba también el republicanismo de Valle y la actualidad de su teatro. Aspecto que reiteraba en las declaraciones recogidas en *Diário do Minho* (Ribeiro, 2010).

<sup>3</sup> Aspectos analizados en Núñez Sabarís [2011]



gallego, cuyas compañías, desde la organización del programa Valle-Inclán 98 por el Centro Dramático Galego –no exento de polémica–, apenas habían incluido propuestas teatrales basadas en textos de Valle.

La puesta en escena de obras de Valle-Inclán en portugués y por compañías autóctonas no resultó, de hecho, habitual dentro del historial de representaciones de los dramas de cuño valleinclaninano. A partir de los años ochenta, momento de canonización del escritor [Oliva 2000: 505], prácticamente deja de haber representaciones originales, por parte de las compañías lusas, y la presencia de sus textos dramáticos se restringe, en gran medida, al traslado de montajes españoles a territorio portugués, ampliando el circuito teatral de dichas obras. Así es como *Luces de bohemia*, de Lluís Pascual y el Centro Dramático Nacional, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de José Luis Gómez o *Divinas Palabras*, de Ricardo Iniesta, se trasladan a Lisboa u Oporto. Es verdad que hay significativas excepciones como *Romance de Lobos*, de Xosé Blanco Gil, en 1987, con la compañía do Teatro Nacional D. Maria II o *Os cornos de Dom Friolera*, en 1994, en Évora, a cargo de la CENDREV y dirigido por Pedro Álvarez Ossorio.<sup>4</sup>

El siguiente cuadro señala todos los espectáculos teatrales de Valle-Inclán en Portugal, así como el lugar que este montaje de la CTB ocupa en su conjunto:

Fecha	Obra	Director	Compañía	Teatro
23/6/1925	<i>La cabeza del Bautista</i>	Vicenzo Ferrau <sup>5</sup>	Compañía Dramática Española de Mimi Aguglia	Teatro Nacional São Carlos (Lisboa)
5/4/1964	<i>Divinas palabras</i>	José Tamayo	Compañía Rey Colaço-Robles Monteiro.	Teatro Nacional D. Maria II. (Lisboa)

<sup>4</sup> El monográfico dirigido por Santos Zas [2011] incluye estudios sobre la recepción y montajes de Valle-Inclán en diferentes países.

<sup>5</sup> Véase Gil Fombedilla, 2003: 295.



13/5/1965	<i>La rosa de papel</i>	Víctor García	Compañía de Víctor García	Cinema imperio (Lisboa)
7/12/1970	<i>A cabeça do Bautista, Laço de sangue y Sacrilégio</i>	José Osório de Castro	Casa da Comédia	Casa da Comédia (Lisboa)
1977	<i>Os cornos de D. Gaitas</i>	Julio Castronuovo	Seiva Trupe	
15/12/1978	<i>Avareza, luxúria e morte n'arena ibérica</i>	Xosé Blanco Gil	TNT-Teatro do Nosso Tempo	
9/10/1984	<i>Luces de bohemia</i>	Lluis Pascual	Centro Dramático Nacional	Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
8/6/1987	<i>Divinas palabras</i>	José Carlos Plaza	Orain	Teatro Grupo dos Modestos (Oporto)
12/6/1987	<i>La rosa de papel</i>		Thespis	Cooperativa do Povo Portuense (Oporto)
17/6/1987	<i>Romance de lobos</i>	Xosé Blanco Gil	Teatro Nacional D. Maria II / Teatro Ibérico	Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
21/10/1988	<i>La marquesa Rosalinda</i>	Alfredo Arias	Centro Dramático Generalitat de Valencia	Teatro Municipal São Luiz (Lisboa)
17/6/1990	<i>De ciegos y caminantes</i>		Teatro Popular de Bonecos e Máscaras	
20/1/1994	<i>Os cornos de Dom Friolera</i>	Pedro Alvarez-Ossório	CENDREV	Teatro Garcia de Resende (Évora)



11/9/1995	<i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i>	José Luis Gómez	Teatro de La Abadía	Culturgest (Lisboa)
8/6/1996	<i>Divinas palabras</i>	Ricardo Iniesta	Teatro Atalaya	Teatro Nacional São João (Oporto)
2/10/1997	<i>Divinas palavras</i>	Rodolfo García Vázquez	Os Satyros	Museu da Electricidade (Lisboa)
4/7/2003	<i>O carnaval dos guerreiros</i>	Andreas Poppe	Teatro do Mar	
<b>5/10/2010</b>	<b><i>A cabeça do Baptista</i></b>	<b>Manuel Guede</b>	<b>Companhia de Teatro de Braga</b>	<b>Theatro Circo (Braga)</b>
24/6/2014	<i>Divinas palavras</i>	Carlos Avilez	Teatro Experimental de Cascais	Teatro Municipal Mirita Casimiro (Estoril)

Cuadro adaptado de Núñez Sabarís [2011: 124]

De todos modos, y dentro del limitado eco que Valle va a tener en el teatro portugués (hasta pasados los años 60 tampoco fue significativo en el español)<sup>6</sup>, *La cabeza del Bautista* tuvo cierta presencia en la escena lusa, ya que fue representada anteriormente en dos ocasiones más, y su texto de los pocos traducidos y publicados en portugués. Cabe señalar, por ser todavía en vida del autor, el conocido montaje de Mimi Aguglia, en 1925 en Lisboa, dentro de la programación del espectáculo, cuya gira había tenido un amplio circuito por los teatros españoles.<sup>7</sup> Es necesario, no obstante, referir que no

<sup>6</sup> Véase Heras González, 2006

<sup>7</sup> El espectáculo teatral de Mimi Aguglia ha concitado un notable interés crítico dentro de los estudios dedicados al teatro de Valle. Rubio Jiménez [1993] respasa el estreno y la gira y Gago Rodó [1996] analiza las actuaciones en Galicia y su recepción crítica. Rocha Relvas [2007], por su parte, recoge el estreno en Lisboa.



toda la prensa lisboeta menciona la pieza de Valle, haciéndose un eco mayor de la obra de Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, también protagonizada por la misma intérprete.<sup>8</sup>

El recorrido que el espectáculo tuvo en territorio ibérico y el progresivo conocimiento de la dramaturgia del escritor gallego probablemente motivó la traducción y publicación del texto dramático en la revista *Civilização*, en 1928 [Valle-Inclán, 1928]. Seguramente también contribuirían a la iniciativa, las referencias literarias y universales que el mito del Bautista y la Salomé aportaban a la obra de Valle,<sup>9</sup> teniendo en cuenta la repercusión de la *Salomé* de Wilde y la referencialidad que el escritor irlandés tenía en el teatro portugués del momento [Rebello, 1979]. En cuanto a la mayor fortuna escénica que este texto tuvo en relación a otros dramas de Valle, debemos considerar que las piezas de teatro breve exigían un elenco menor, además de simplificar los recursos escenográficos, lo cual facilitaba considerablemente su representación.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Por ejemplo, C.S. [1925] e J. de O. [1925] destacan el texto de Pirandello, sobre el de Valle, al que apenas le dedica unas líneas.

Dougherty y Vilches [1993: 65] también señalan la superposición de la obra de Pirandello sobre la de Valle en la reposición de la representación en Madrid, en 1926: «El hecho de que Valle-Inclán compitiera en esa ocasión con Pirandello, cuyo *Cada cual a su manera* se estrenaba en la Latina, tal vez influyera en la poca atención que mereció su `comedia macabra`. La acogida por el gran público fue nuevamente escasa: se registraron sólo siete representaciones. Estos datos no hacen sino confirmar que el teatro de Valle-Inclán no gustaba a la gran masa de espectadores, los mismos que agotaban las entradas para ver las obras de Arniches, Muñoz Seca y los hermanos Álvarez Quintero»

<sup>9</sup> Rubio aborda esta cuestión en la introducción a la edición del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* [Valle-Inclán 1991: 44]: «La fortuna del tema de Salomé está jalonada por grandes obras que con frecuencia aunaron éxito y escándalo, originando comentarios, plagios o parodias. Bastará aquí mencionar algunos de los hitos indispensables: las dos *Salomé* (1876) pintadas por Gutave Moreau, la *Herodías* (1877) de Flaubert, *À rebours* (1884) de Huysmans, que comenta extensamente los cuadros de Moreau, y la *Hérodíade*, de Mallarmé; en 1886, apareció la *Salomé* de Jules Laforgue; entre 1893 y 1894, *Salomé*, de Oscar Wilde, ilustrada por Beardsley; en 1905, se estrena la ópera de Strauss, *Salomé*, realizada a partir de la versión de Wilde...»

<sup>10</sup> En contraposición a las mayores posibilidades de los «autos para siluetas» de ser llevados a escena, Oliva [2015: 224] menciona las dificultades de otros textos teatrales valleinclanianos, como *Luces de bohemia*, en virtud de la complejidad de casar el *dramatis personae* con el elenco artístico de las compañías teatrales: «Es cierto que existía, y sigue existiendo, el procedimiento de doblar papeles, es decir, un actor que puede llegar a interpretar varios personajes de los llamados episódicos; pero aun así la compañía que se hubiera arriesgado, en la década de los veinte a montar *Luces de bohemia* tendría que ser de las más completas. Tamayo y Pascual superaron la veintena en su elenco, con intérpretes de



La escritura de los «melodramas» y los dos «autos» coincide, por tanto, en el tiempo con el ciclo de los «esperpentos», si bien una serie de circunstancias particulares actúan como factores que condicionan su composición de acuerdo con los parámetros del llamado teatro breve: extensión limitada, escaso número de personajes, diseño simplificado del espacio escenográfico, etc. Acaso puede barajarse como hipotética explicación del cambio de rumbo que tiene lugar en su escritura dramática a partir de 1924, un intento de aproximar sus creaciones al mundo del espectáculo teatral –sea el de los grupos de cámara, sea el de compañías con más peso profesional–, habida cuenta de que por sus limitadas dimensiones estos ensayos valleinclinianos favorecen su incorporación en los repertorios de las compañías, como prueban los montajes de *La Cabeza del Bautista* en vida de su autor. [Míguez, 2001: 400]

De modo que el único acto de *La cabeza del Bautista* ofrecía mayores posibilidades de adaptación escénica y, probablemente, fue uno de los factores que motivó la elección de la Companhia de Teatro de Braga (CTB) para subir de nuevo un texto de Valle-Inclán a los teatros portugueses.

Su concreción –fruto del diálogo entre la compañía teatral y la dirección artística de Guede– se explica como resultado de las relaciones que se van tejiendo a finales de los años noventa entre las compañías del Norte de Portugal y las gallegas, de forma muy singular, el Centro Dramático Galego (CDG), dirigido en esos mismos años por el director artístico de la pieza, Manuel Guede.

El inicio de las relaciones de las compañías gallegas y portuguesas se remonta a finales de los años 80, década en la que se crean buena parte de las compañías teatrales profesionales actuales. Merced a la desaparición de fronteras se van recomponiendo las vías de diálogo e intercambio cultural entre Galicia y (el norte de) Portugal, interrumpidas durante el largo período

---

todos los sueldos y condición, pero en cualquier caso sus compañías o estaban subvencionadas por el Estado, o eran puramente estatales.

Sin embargo, no es en el número en donde se encuentran los principales problemas de reparto de este primer esperpento. Los problemas de reparto están en encontrar una compañía en la que la primera actriz quiera hacer un personaje que apenas si tiene papel, con lo que eso significa. Madame Collet o Enriqueta la Pisa-Bien apenas si salen en más de dos escenas. Además de que el protagonista, el actor que lleva el peso de la obra, muere cuando aún faltan tres escenas para terminar, es decir, más de media hora. Con lo que se crea el conflicto de la elección, por parte de dicho primer actor, entre Max Estrella y Latino de Híspalis, que sí está en escena hasta el final»



dictatorial, y cobran una considerable intensidad a partir de los años 90. El sector teatral interpreta la cooperación interterritorial y el nuevo contexto socio-político que nace de la integración de España y Portugal en la Unión Europea como una oportunidad para la consolidación de las respectivas industrias escénicas. Refuerza el panorama institucional, por un lado, el existente consenso en torno a la autonomía política y cultural en Galicia –nacionalista o no–, que reforzará las entidades culturales de carácter autóctono y, por otro, la creación de instituciones que nacen al amparo del nuevo marco europeo, con la pretensión de crear sinergias económicas, de infraestructuras o culturales en el marco de las regiones europeas. Se crean en los años 90 entidades como el Eixo Atlántico o la Agrupación Europea de Cooperación Territorial Galicia-Norte de Portugal, el Centro de Estudos Eurorrexionais Galicia-Norte de Portugal, que sitúan la colaboración entre los territorios de la euro-región como una cuestión estratégica y consensual, superando las desconfianzas y diálogos parcelados que marcaban las (escasas) relaciones de los años 70 y 80.<sup>11</sup>

Como resultado de este nuevo contexto de cooperación, comienzan a fraguarse entre los agentes de ambos espacios teatrales iniciativas conjuntas. Por el impacto que tuvieron en este diálogo en la industria teatral luso-galaica, es obligado referir los encuentros Teatragal en 1996, con dos ediciones más, que reunieron a actores, directores y dramaturgos de ambos lados del Miño.<sup>12</sup> En este período, se llevan a cabo, igualmente, co-producciones teatrales, entre las que destaca el montaje en 2001 del texto *Mar revolto*, de Vidal Bolaño, escrito *ex profeso* para esta iniciativa conjunta, que llevaba el sello del CDG y también del Centro Dramático de Viana (CDV). Tanto la historia ideada por el dramaturgo compostelano –el secuestro del navío portugués Santa María (Santa Liberdade) a cargo de revolucionarios gallegos y portugueses– como la selección de los actores perseguía contribuir a la creación de una

---

<sup>11</sup> Véase para un análisis más extenso de las relaciones teatrales contemporáneas, Núñez Sabarís [2014].

<sup>12</sup> Véase Vieites, 1999.





intersección dramática intercultural que debería dinamizar el diálogo entre la escena portuguesa y gallega.

La dirección del espectáculo fue obra del principal promotor de los encuentros Teatragal, el director del CDV en aquellos años, José Martins. La colaboración del actor, director y dramaturgo portugués con el teatro gallego no se ciñe apenas a este espectáculo, ya que estuvo presente en varias de las representaciones llevadas a cabo por el CDG en ese momento. En el 2001 protagonizaría la obra *A burla do galo*, basada en un cuento de Cunqueiro, adaptado por Vidal Bolaño y dirigido por Xan Cejudo. Y tres años antes, en 1998 –y es ahí a donde queríamos llegar– sería el director del drama valleinclaniano *Las galas del difunto*, que integraba el programa *Valle-Inclán 98*, con el que se conmemoraba la figura de Valle-Inclán dentro de las efemérides del 98.<sup>13</sup> Componía el elenco de obras, *La cabeza del Bautista*, dirigida por Helena Pimenta, *El embrujado*, por Eduardo Alonso y *Ligazón*, por Manuel Guede. El anterior director del CDG no sólo fue el responsable artístico de la dirección de esta pieza del *Retablo*, sino que, como director del CDG, sería el principal valedor del programa, cuya puesta en escena generó una contundente polémica.<sup>14</sup> La decisión de representar a Valle-Inclán en castellano, y no en gallego,<sup>15</sup> suscitó rechazo y protestas en un amplio sector de la cultura y teatro gallegos, organizando lecturas paralelas de los textos de Valle, como medidas reivindicativas y de disconformidad ante la decisión del CDG.<sup>16</sup> De hecho, las disputas sobre la oportunidad de la programación de

---

<sup>13</sup> «Nin que fose experta argucia de José Martins, o bo amigo portugués de Viana do Castelo, o cómplice de tantos proxectos transfronteirizos, o director encargado de defender *Las galas del difunto*» [Guede 2007: 106]. Vid. Centro Dramático Galego [1998].

<sup>14</sup> Guede [1998], en la presentación del proyecto, lo defendía ante las protestas y objeciones suscitadas, reclamando que las críticas se ciñesen a criterios exclusivamente artísticos.

<sup>15</sup> Las decisiones sobre los derechos de autor de la obra imposibilitaban hasta el momento la traducción al gallego de los textos de Valle y su representación. Esta limitación terminó en el 2017, al liberarse los derechos de autor y pasar la obra a dominio público. Para este año ya están programados varios estrenos de Valle en gallego: *A cabeza do dragón* (Santiago de Compostela, 3 de marzo), de Produccións Teatrais Excéntricas, de Quico Cadaval [Núñez Sabarís, 2017] y dos montajes del Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela, 20 de abril): *As galas do difunto* y *A filla do capitán*, ambas dirigidas por Marta Pazos, dentro del programa *Martes de Carnaval*.

<sup>16</sup> Véase Guede, 2007 y Vilavedra, 2002



las efemérides del 98, terminaron condicionando la recepción y crítica de los espectáculos, postergando las cuestiones estéticas y teatrales o las confluencias interculturales de la iniciativa:<sup>17</sup>

E tamén foi a prensa de fóra a que máis insistiu na fanada vocación intercultural do proxecto, que inicialmente ía ser representado nas tres linguas dos tres organismos implicados (Centro Dramático Galego, Centro Dramático Nacional e Centro Dramático de Viana do Castelo) (...) Esta cuestión da interculturalidade pasou aquí case desapercibida: pola contra, dende a presentación en rolda de prensa previa á estrea do espectáculo, se lle atribuíu a este o mérito engadido de ser unha boa ocasión para conseguir «proxección exterior». [Vilavedra, 2002: 720]

Este propósito intercultural, fue, sin embargo, posible alcanzarlo años más tarde en la representación de *A cabeça do Baptista*, que estamos analizando. Guede, en el paréntesis temporal en que deja la dirección del CDG (volvería en 2012) regresa a un texto de Valle y lo hace, en este caso, en portugués y con una compañía portuguesa, la CTB, con la que ya había colaborado anteriormente, así como con su director. En 2004, estando todavía Guede como responsable del CDG, Rui Madeira dirige en el teatro compostelano *Os espectros*, de Ibsen, y tres años después, en 2007, es el gallego quien se traslada a Braga para montar *O profissionnal*, del dramaturgo serbio, Dusan Kovacevic. Será precisamente con esta obra con la que regresará en 2012 a la dirección del CDG,<sup>18</sup> haciendo explícita, de este modo, su apuesta por la confluencia con el teatro portugués como acción prioritaria dentro de las estrategias artísticas e institucionales de la compañía pública [Martínez, 2012].

<sup>17</sup> Aludida también por Guede [2007: 107], en la reivindicación del proyecto Valle-Inclán 98, y tomando por base la interacción con el teatro portugués: «En non poucas ocasións nos últimos anos, esa mesma institución estableceu coproducións no marco do “Eixo Atlántico” cos nosos veciños portugueses sen ningunha impugnación»

<sup>18</sup> «Recurrí a la generosidad de Rui Madeira (de la Companhia de Teatro de Braga) para rescatar un espectáculo tremendamente actual, ahora que se cumplen 20 años del inicio de la guerra en los Balcanes. Sólo en contratación artística ahorramos 50.000 euros, y el coste total de *O profissionnal*, que comunicaremos con exactitud, será muy inferior al de *As furias*. Eso permite lo que se demandaba: la visibilidad del CDG» [Guede, 2012].



De modo que en la propuesta de 2010 sobre *A cabeça do Baptista*, confluyen las estrechas relaciones del director con el teatro luso y el regreso a los dramas de Valle que ya había iniciado en el proyecto del 98.

Los propósitos escénicos, por lo tanto, pretendían, a buen seguro, proseguir la puesta en escena de los elementos estéticos que el dramaturgo gallego había perseguido ya en el montaje de *Ligazón*, dentro, naturalmente, de las posibilidades que la CTB ofrecía. De modo que opta por una propuesta que, respetando el texto original, cuya traducción es prácticamente literal, procura llevar al palco los aspectos más expresionistas y deformadores del teatro de Valle.<sup>19</sup>



Imagen 1  
Escenario al inicio de la obra.  
La Pepona y Dom Igi con Valle-Inclán al fondo, tras los mozos.  
(Fotografía de Paulo Nogueira)

<sup>19</sup> Torres [1998] recoge las intenciones artísticas de Guede, a propósito del espectáculo del 98: «Hemos ejercido nuestro derecho a mirar a Valle desde nosotros mismos». Una de las miradas sobre la obra de Valle es la suya propia, ya que dirige *Ligazón*. `Me pregunté cómo sería el tiempo del esperpento, y concluí que debía ser arbitrario; de ahí que aspire a jugar con elementos de cine y teatro, una fusión con la que Valle soñó »





Imagen 2

La Pepona y Dom Igi, en el momento en que aparece el Jândalo, tras el telón de fondo  
(Fotografía de Paulo Nogueira)

Como ya ha sido referido, la unidad espacial, temporal y la brevedad de la historia facilitaba la puesta en escena, sin un gran elenco de actores ni excesivos recursos escenográficos. De modo que, siguiendo las premisas enunciadas, la escenografía respetaba la unidad espacial del texto: el café del avaro Dom Igi,<sup>20</sup> reproduciendo los diferentes objetos referidos en las didascalias.<sup>21</sup> El escenario se conformaba con un billar rojo en el centro del escenario y a la derecha, desde la perspectiva del espectador, se situaba la barra y mostrador del café con taburetes rojos (Imagen 1) y, ya en el extremo, un armazón que evocaba un limonero de reminiscencias cubistas (Imagen 4). A la izquierda, una plataforma de estructura triangular en forma de escalera, con cuatro peldaños, en la parte frontal y una rampa en la posterior. Las escaleras habían de servir de asiento en el inicio de la pieza a los jóvenes

<sup>20</sup> Se citará por el texto de la traducción de António Pescada, de modo que se mantienen los nombres en portugués del texto de la representación.

<sup>21</sup> Agradezco a la Companhia de Teatro de Braga y a Rui Madeira, su director, que me facilitasen el texto de António Pescada, utilizado para la representación, las fotografías de Paulo Nogueira sobre el espectáculo y la grabación en DVD de la representación, que permitió apuntalar aquellos aspectos que la memoria conservaba del estreno.



juerguistas (Valério, o Passarinho, o Barbeiro...). El Jândalo irrumpía, en esa misma escena, por la rampa posterior (Imagen 3). En una segunda secuencia, próximo ya el desenlace de la historia, también servía para que la Pepona asomase sobre ella para conversar con el Jândalo al otro lado de la figurada ventana y lo animase a entrar.



Imagen 3  
Valle-Inclán en el momento de escritura y el Jândalo con los mozos.  
(Fotografía de Paulo Nogueira)

Falta todavía un último objeto que se sitúa en el ángulo izquierdo del palco, en la parte más próxima a la platea. Es un escritorio con mesa y silla, en la que aparece sentado el personaje de Valle-Inclán, simulando el momento de escritura da obra. Volveremos más adelante sobre esta figura (Imagen 3).

La opción de situar el billar en el centro del escenario no resulta casual, ya que va a funcionar como una plataforma sobre la que pivotarán las escenas principales del drama, en concreto el juego erótico entre el Jândalo y la Pepona. Para facilitar la articulación de los actores y también para subrayar la atmosfera antirrealista de la propuesta, el billar, en consonancia con el rojo



que predomina en la escenografía,<sup>22</sup> tiene un formato irregular, ligeramente inclinado hacia el lado de los espectadores en la parte longitudinal, y con una mitad inclinada hasta llegar prácticamente al suelo, de modo que se transformaba casi en una rampa por la se encaramaban los personajes. En el centro del mismo sube una barra de hierro y pende sobre él una lámpara, evocando el reservado oscuro de los billares.

El propósito deformante que se extrae de la configuración del escenario, se traslada también a la caracterización de los personajes, cuyo rostro aparece con pinturas, buscando, de este modo, el efecto de desrealización, como los fanticos y siluetas que propone el texto dramático. Aumentan esta sensación los juegos de luces, con abundancia del rojo, que se proyectan sobre el telón de fondo, creando siluetas aumentadas y deformes de los personajes en los momentos de entrada y salida (Imagen 2).



Imagen 4

Pepona y Dom Igi al pie del limonero, con la barra del café al fondo.  
(Fotografía de Paulo Nogueira)

<sup>22</sup> A diferencia de la propuesta de *La cabeza del Bautista*, de Helena Pimenta, del 98, en que predominaba el color verde: «En `La cabeza del Bautista´, a cor verde do musgo e o verdín, en definitiva, da humidade da cova, da fondura da terra» [Simón, 1998: 29]. Ambos colores formaron parte, a su vez, del montaje de Mimi Aguglia de 1925: «Van a ser importantes los tonos verdosos y rojos: pone `la luz de petróleo su sucia claridad´» [Gago Rodó 1996: 117].



En relación a la historia, el texto dramático es respetado íntegramente. Incluso en aquellos términos o conceptos históricos que dudosamente resultarían conocidos para el público, que, previsiblemente, carecía de conocimientos culturales e históricos hispánicos, para descodificar expresiones como «porfirismo» o «gachupín», con que se adjetiva en diversas ocasiones a Dom Igi. En algunos momentos su traducción y puesta en escena, opta por substituir este término, así como el de indiano, por «americano», a pesar de su cuestionable sinonimia; con todo, en otros momentos se mantiene la expresión «gachupín». En virtud de la especificidad de los códigos culturales presentes en la historia, probablemente la recepción de la obra por parte del público se centró más en las evocaciones universales del mito del Bautista, enunciados en el título y evidenciadas con las imágenes de la ópera *Salomé* de Richard Strauss, proyectadas al inicio y final de la pieza, y con las intrigas de la trama,<sup>23</sup> diluyendo de este modo las connotaciones históricas y estéticas del drama original de Valle, que se tratarían de recuperar, como veremos, con la incorporación de las didascalias al discurso escénico.

Las dificultades mencionadas –al respetar el texto dramático–, en la recepción del espectáculo, pretenden equilibrarse con una cierta actualización en la caracterización de los personajes, aproximándolos a referentes culturales actuales, procedentes en gran medida del cine. Así, la Pepona, interpretada por Solange Sá, figura una cabaretera contemporánea, con reminiscencias fílmicas reconocibles, como pone de manifiesto su primera aparición, bailando sobre la mesa de billar y en torno a la barra de hierro que se eleva sobre él. También la vestimenta, de composición actual, con zapatos de tacón, bata y lencería que pretenden exponer los encantos eróticos del personaje. Esta pretensión es, no obstante, más obvia en el Jândalo. Defendido por Rogério Boane, actor negro mozambiqueño, el vestuario se compone de boina y gabán rojos, camiseta negra ceñida, pantalones de cuero y botas negras, gafas de sol oscuras y medallón. Coincide, por supuesto, con

---

<sup>23</sup> La melodramática historia es destacada en la recepción en prensa, como el folletinesco título por el que opta el *Correio da Manhã* para dar noticia del espectáculo. [Ribeiro, 2010].



el aire chulesco y desafiante de este Tenorio macarra que es el Jândalo, pero remite, antes que a la estética gaucha que indican las didascalias del texto, a los personajes gansteriles y suburbiales, tan reconocidos en la cinematografía americana. Tanto la escenografía del café, como la caracterización del Jândalo y la Pepona evocan notablemente los referentes del género *noir* (Imagen 5).



Imagen 5  
Diálogo entre el Jândalo y la Pepona en el billar  
(Fotografía de Paulo Nogueira)

En consonancia, la selección musical también recorre a referentes cinematográficos contemporáneos. Se adoptan fragmentos de la banda sonora de Ry Cooder, creada para la película de Wim Wenders, *París Texas*, para los momentos de mayor intensidad dramática, en concreto para la aparición del Jândalo en escena, potenciada con la proyección de la silueta deformada y aumentada a la que antes nos referimos. Un criterio semejante sigue la elección de composiciones de Tom Waits, para el momento final de la historia —la secuencia erótica entre la Pepona y el Jândalo—.





El contraste entre la universalidad temática y el melodrama local que confluye en los textos teatrales de Valle, también se va a reproducir en el montaje, al combinar las piezas musicales referidas con otras de corte tradicional y popular portugués, como las canciones de las farras del Jândalo con el coro festivo que anima las noches a la puerta de los billares.<sup>24</sup>

Cabe advertir, no obstante, que esta adaptación ocasionó alguna disonancia teniendo en cuenta el respeto al texto dramático. Se percibe en la discrepancia entre el adaptado vestuario del Jândalo y la literalidad del texto original. Por ejemplo, cuando, al exigir a Dom Igi que se aprese a darle el dinero, advierte que lo espera preparado el «cavalo selado» (caballo ensillado), anacronismo que no parece coincidir con la estética urbana y contemporánea con la que se viste este Alberto Saco.

De todas las opciones escénicas adoptadas, quizás la que mayor novedad comporta radica en la introducción de la figura de Valle-Inclán como personaje. El escritor, representado en este caso por Rui Madeira, aparece en escena, apenas él solo iluminado, en pleno acto de escritura. La proyección de la ópera de *Salomé* en el telón de fondo, parece funcionar como inspiración del autor en el momento de concepción de la obra. A partir de este momento inicial, Valle-Inclán se levanta, recita la primera didascalia y la luz comienza a iluminar progresivamente a cada uno de los personajes, conforme avanza la lectura de la primera acotación (Imagen 1):

*Bandeira Vermelha e Amarela, café e bilhares do Americano Dom Igi, o Gachupim, como lhe chamavam nas terras distantes por onde andou. Dom Igi faz contas atrás do balcão, tem um ricto de fantoche triste e hepático. No passeio diante dos bilhares há um grupo de rapazes que se combinam para uma folia e para estragar o baile de Pepino, o Penteado. Ao fundo do café, uma mulherça de cabelo negro encaracolado, com olheiras e a cara pintada de carmim, brinca com o gato. Atrás dela brilha a porta de vidro e o clarão da lua no pomar de limoeiros. Noite de estrelas com guitarras e cantigas, discussões e cartas nas tabernas, à luz melodramática do acetileno. À porta dos bilhares, os rapazes estão a afinar os instrumentos. Valério, o Passarinho, estica o pescoço sobre a guitarra.*

<sup>24</sup> Lima [2010] señala el parecido entre la barra de bar del escenario y un café tradicional portugués, evidenciando las evocaciones locales de la puesta en escena.



Todos ellos son presentados por este Valle-Inclán-personaje y van cobrando animación a medida que se enuncian la didascalia introductoria. La intervención del narrador y la interposición del autor pretenden ofrecer un recurso que enfatice la condición de marionetas de los actores, accionados por el hilo autorial, conforme se desarrolla la pieza.<sup>25</sup> De hecho, el personaje de Valle-Inclán se moverá continuamente por las tablas, vigilando y acotando los movimientos de los personajes, poniendo en evidencia la artificialidad y mecanización de los actores, tal como enuncian las anotaciones didascálicas. Esta propuesta de incorporar las acotaciones no es inédita en los montajes valleinclanianos y obedece a la necesidad de enmarcar la difícil teatralidad del autor y las claves estéticas de la representación:

Recordemos que no sólo estamos hablando de acotaciones de principio de jornada, sino de las que trufan la acción dramática a lo largo del texto, e incluso (y esto es mucho más original) las que explican la decoración de la obra. José Luis Alonso, en 1966, no dudó en incorporar muchas de ellas a la representación, cosa que yo repetí sin dudar en *La reina castiza* que estrené a final de 1967. Alonso las incorporó inventando un personaje, una especie de Arlequín, que ayudaba a mover y señalar elementos de decoración. En mi caso pensé, influido por las teorías brechtianas tan novedosas en esos momentos, que los textos de las acotaciones se podían repartir entre cuatro personajes que hicieran una especie de coro popular. [Oliva, 2015: 221].

Se busca aproximar la estética subyacente de la pieza al público asistente, una vez que las didascalias encierran las claves deformadoras y quietistas con las que se construye el esperpento, tan difíciles de percibir, sin un apunte histórico-crítico que acompañe el texto:

la dimensión narrativo-descriptiva de las acotaciones es aprovechada por el dramaturgo para transferir postulados clave de su estética innovadora, que más allá de su carácter hermenéutico y poetizado permiten esclarecer su visión personal de la puesta en escena, así como el tratamiento rupturista del modo de actuación tradicional, realista y naturalista, desde las coordenadas del expresionismo y la vanguardia europeos. Algunos pasajes de *La Cabeza del Bautista y Sacrilegio*

<sup>25</sup> La manipulación de los personajes por parte del autor fue también evidenciada en una viñeta de Maside, a propósito del estreno en Vigo de la obra en 1925: «Y el día del estreno en Vigo, se publicaba una caricatura de Maside -'Valle-Inclán'-, muy gráfica: de la manga izquierda de Valle, la de su manquedad, pendían cuatro hilos que manejan una 'pepona'» [Gago Rodó, 1996: 113].



enlazan con obras del ciclo de los esperpentos, ya que el acotador formula una visión ralentizada de las acciones, antidinámica, por cuanto congela fugazmente el instante dramático y busca de este modo la conexión con el ideal de inmutabilidad y quietismo estéticos expuesto en *La Lámpara Maravillosa*: «Parecía cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, mudada la ley del tiempo». [Míguez 2001: 408].

Esta confluencia del elemento onírico con la muerte y la ley del tiempo se recoge en el momento final de la obra. Concluye la seducción erótica de la Pepona (se representa con una danza, que acusa el propósito interartístico de la propuesta escénica), con la decapitación del Jândalo con una motosierra (otro elemento conscientemente anacrónico) y el tempo se detiene, el escenario se oscurece completamente y se vuelve a iluminar con la moldura de la cabeza del actor, Rogério Boane (Jândalo) y el conocido monólogo final de la Pepona (Imagen 6):

Anda cavar debaixo dos limoeiros, malvado! Quero baixar à terra abraçada a este corpo! Beija-me outra vez, flor gentil! Devolve-me os beijos que te dou, cabeça rígida! Quero baixar à terra abraçada a ti! Tão desconhecido, tão desconhecido!... Vir morrer nos meus braços, de tão longe!... És um engano? Mordo-te a boca! Vida, tira-me deste sonho!



Imagen 6

La Pepona encaramada al billar con la cabeza del Jândalo  
(Imagen del folleto de mano del espectáculo)



Existe, a este respecto, en relación al original de Valle, un añadido al parlamento final de Dom Igi, que se completa con la siguiente frase: «Tira-me deste mal sonho», como una prolongación de las palabras de la Pepona. Lo repite («um mal sonho») y a modo de conclusión, el Valle-Inclán personaje, clausurando la animación de la escena y proyectando la dimensión onírica al conjunto de la pieza, como eco de los sentimientos atemporales y patéticos de la Pepona.

De modo que esta propuesta escénica perseguía un Valle-Inclán teatralizado, expresionista y grotesco, completando el regreso de los textos dramáticos del escritor a los repertorios de las compañías teatrales portuguesas. La dirección escénica de Guede y la proximidad geográfica con Galicia determinaron también la dimensión intercultural del proyecto, tanto en su confección, como en su recepción, con los ecos del controvertido proyecto del 98 como telón de fondo. El estreno de la *A cabeça do Baptista*, en el centenario conmemorativo de la república portuguesa, perseguía, en consecuencia, situar a Valle-Inclán como autor repertorial y aglutinador de unas relaciones teatrales luso-galaicas casi siempre deseadas, con frecuencia productivas y a menudo incompletas.

## BIBLIOGRAFÍA

- REBELLO, Luíz Francisco (1979), *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- C. S., (1925) «Teatros, Música e Cinemas. S. Carlos. Cada qual a su manera (...), *La Cabeza del Bautista*, novela em 1 acto de D. Ramón del Valle-Inclán», *A Capital*, Lisboa, 24 de junio, p. 3.
- CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (1998), *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM.
- DOUGHERTY, Dru e VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1993), «Valle-Inclán y el teatro de su época: La recepción en Madrid de *La cabeza*



*del Bautista*», en Schiavo, Leda (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 61-70.

GAGO RODÓ, Antonio (1996), «La cabeza del Bautista, de Valle-Inclán, rueda por Galicia», en García Maestro (ed.), *Problemata Theatralia I. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 104-124.

GUEDE OLIVA, Manuel (1998), «Todo está en Valle», en Centro Dramático Galego, *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM, pp. 46-49.

\_\_\_\_\_, (2007), «Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego», *Cuadrante*, nº 16, Vilanova de Arousa, pp. 105-110.

\_\_\_\_\_, (2012), «A pesar de la leyenda urbana, creo tener capacidad para el diálogo», *El País*, 23 de maio ([http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/23/galicia/1337799468\\_564410.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/23/galicia/1337799468_564410.html))

GIL FOMBELLIDA, María del Carmen (2003), *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Editorial Fundamentos.

HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo (2006), «La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 24, pp. 117-138.

J. DE O. (1925), «Teatro S. Carlos. As duas últimas recitas de companhia de Mimi Aguglia». *Diario de Lisboa*, 25 de junio de 1925, p. 5.

LIMA, António (2010), «Companhia de Teatro de Braga celebra República com `A cabeça do Baptista´», *Diário do Minho*, 27 de outubro.

MARTÍNEZ, Iago (2012), «Manuel Guede regresa a la dirección del Centro Dramático Galego», *El País*, 19 de abril ([http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/19/galicia/1334827918\\_848971.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/19/galicia/1334827918_848971.html)).



- MÍGUEZ VILAS, Catalina (2001), «La enunciación didascálica en los *Melodramas para marionetas* y en los *Autos para siluetas* de Valle-Inclán», en Abuín González et al. (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 399-411.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, (2011), «Valle-Inclán en la escena portuguesa», *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº 13, pp. 119-138. [<http://hdl.handle.net/1822/17659>]
- \_\_\_\_\_, (2014) «Converxencias actuais entre o teatro galego e o portugués: construíndo un teatro do aquí», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 4, pp. 77-106. [<http://hdl.handle.net/1822/34162>]
- \_\_\_\_\_, (2017) «A estrea de *A cabeza do dragón*. Valle-Inclán tamén acouta en galego», *Sermos Galiza*, 5 de marzo (<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/estrea-cabeza-do-dragon-valleinclan-tamen-acouta-galego/20170305144214055476.html>)
- OLIVA, César (2000), «La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo», en Santos Zas et al. (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 499-514.
- \_\_\_\_\_, (2015), «Estrategias escénicas en los esperpentos de Valle-Inclán», *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Anuario Valle-Inclán*, vol. 40, issue 3, pp. 217-233.
- RIBEIRO, Ana Maria (2010), «Mata mulher mas o filho vem para se vingar», *Correio da Manhã*, 7 de outubro (<http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/mata-mulher-mas-o-filho-vem-para-se-vingar.html>).
- ROCHA RELVAS, Susana (2007), «Valle-Inclán y Portugal», *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Anuario Valle-Inclán*, vol. 32, issue 3, pp. 107-129.



- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), «Una actriz apasionada para un texto apasionante», en Schiavo, Leda (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 71-85.
- SANTOS ZAS, Margarita (2011), *Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo*, *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº 13.
- SIMÓN, Antonio (1998), «O reto da mirada poliédrica», en Centro Dramático Galego, *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM, pp. 27-29.
- TORRES, Rosana (1998), «Cuatro directores muestran al Valle más irónico con el 98», *El País*, 16 de diciembre. ([http://elpais.com/diario/1998/12/16/cultura/913762810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/12/16/cultura/913762810_850215.html))
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1928), «A cabeça do Batista», *Civilização. Grande Magazine Mensal*, Porto, nº 6, diciembre, pp. 145-51/196-97.
- \_\_\_\_\_, (1991), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- VIEITES, Manuel (1999), «TEATRAgal: encuentros de teatro en Galicia y el norte de Portugal», *MadryGal*, nº 2, pp. 159-161.
- VILAVEDRA, Dolores (2002), «Valle-Inclán 98: achegas para un modelo de análise da recepción teatral» en Lorenzo, Ramón (coord.) *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 715-725.

