

**MÉDIA ET  
REPRÉSENTATION  
DANS LE MONDE  
HISPANIQUE  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**



## LA CABEZA DEL DRAGON EL FINAL DEL ENSUEÑO MODERNISTA

Jésus RUBIO  
Université de Saragosse  
(Espagne)

Valle-Inclán escribió la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* para el *Teatro de los niños* (1909-1910), agrupación de teatro artístico promovida por Jacinto Benavente<sup>1</sup>. Fue ésta una de las varias asociaciones de teatro independiente con las que Valle tuvo contacto a lo largo de su vida, lo cual demuestra su constante interés por los intentos teatrales renovadores más genuinos y ambiciosos<sup>2</sup>. El dato tiene interés porque nos sitúa en una coordenadas distintas a las del teatro comercial, primando por el contrario las motivaciones estéticas. El público del *Teatro de los niños* fue reducido y estuvo formado sobre todo por artistas, actores y dramaturgos. La obra de Valle fue, además, la que más se alejó de la idea primera de hacer teatro para los niños y aunque tomó como punto de partida diversos textos el resultado final fue un drama original, estrenado el 5 de marzo de 1910 en el Teatro de la Comedia.

Esta farsa mira hacia múltiples lados y desde luego nada infantilmente, nada ingenuamente. Acaso con el término infantil quisiera Valle destacar su carácter didáctico o simplemente es un dato de su polivalente ambigüedad ya desde el mismo título. Temáticamente se nutre de diversos textos literarios que han sido reelaborados. En un conocido ensayo, Susana Speratti-Piñero estudió su relación con un romance tradicional (Durán, número 954) y sobre todo con el folclore infantil tal como fue recopilado y reelaborado por los hermanos Grimm<sup>3</sup>. Fue este un procedimiento seguido por otros abastecedores del *Teatro de los niños*: dramatizar un cuento; pero ninguno combinó tantos elementos como Valle, que usó al menos cuatro cuentos y se han hallado referencias a otros como "Los caballeros del Pez" (recopilado por Fernán Caballero) y un episodio de la leyenda de Tristán e Iseo. Su cotejo, realizado impecablemente por Speratti-Piñero, descubre similitudes e igualmente sugestivo es su detallado análisis de la farsa, que la lleva a calificarla como pre-esperpento. Estas

---

1 J. M. Lavaud, "El Teatro de los niños (1909-1910)", *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 499-507.

2 J. Rubio, "Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo" *Boletín de la Real Academia de la Lengua de Puerto Rico* (en prensa).

3 E. S. Speratti-Piñero, "La farsa de La cabeza del dragón, pre-esperpento", en *De Sonata de otoño al esperpento*, Londres, Tamesis books, 1968, pp. 35-45.

similitudes y fuentes, con todo, no agotan ni con mucho los referentes textuales que Valle tuvo en cuenta.

No se trata en principio de una pieza de *teatro fantástico* sino de una *sátira política* cuyo sentido se ha explicado sobre todo desde la óptica posterior del esperpento, algunos de cuyos rasgos caracterizadores contiene al igual que otras obras de las mismas fechas. Concediendo su lugar a la lógica, en lugar de caracterizarla desde su teatro posterior intentaré hacerlo aquí desde el anterior y desde el momento preciso en que Valle la escribió.

*La cabeza del dragón* abre la serie de las farsas de Valle en cuanto a la fecha de publicación si se toma como referencia la primera noticia (revista *Europa*, 13-III-1910). Le siguió *La Marquesa Rosalinda*, publicada parcialmente en *Por esos mundos* (diciembre de 1912). El carácter corrosivo de estas farsas ha sido destacado con frecuencia, su tendencia a poner del revés a todo, relativizándolo. Pero mientras *La Marquesa Rosalinda* ha sido más relacionada con la tradición simbolista con *La cabeza del dragón* se ha abusado buscando claves interpretativas en el esperpento<sup>1</sup>. Ambas pertenecen a la misma tradición simbolista y a la vez anuncian tentativas posteriores al acentuar el carácter irónico. Son testimonios de la imposibilidad del teatro de ensueño simbolista llevado a sus últimas consecuencias y apertura hacia otras posibilidades dramáticas. La propia tradición simbolista ofrece numerosos textos teatrales en los que se construye un mundo de ilusión y paralelamente se destruye. Y es que la evasión simbolista lo es sólo aparentemente. Para los escritores simbolistas (modernistas en el ámbito español) la fantasía y el ensueño les liberaban del prosaísmo burgués, pero a la postre debían retornar a la realidad. Eran seres *anfíbios*, por utilizar el feliz término con que Hegel denominó a los burgueses, tenían doble vida : la de sus sueños artísticos y la práctica, con la necesidad de ganarse el sustento. La relación entre ambas fue en aquel periodo muy conflictiva<sup>2</sup>.

Pero tampoco esto agota el texto de Valle. Al contrario, los elementos que selecciona son tan variados que el texto se irisa de significaciones y cada lectura o representación aporta nuevas sugerencias. De tal modo que el texto debe ser analizado teniendo en cuenta al menos los siguientes aspectos : la tradición simbolista del teatro de ensueño; la tradición literaria española, especialmente Cervantes; la tradición literaria inmediata, sobre todo la literatura política satírica ; las referencias al momento presente.

Todos estos aspectos no son divergentes, sino que el buen hacer demiúrgico de Valle logra ensamblar perfectamente lo diverso.

---

1 R. Lima, "The comedia dell' arte and La Marquesa Rosalinda", en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his life and works*, Nueva York, 1968, pp. 385-415. D. George, "Harlequin comes to court : Valle-Inclán's La Marquesa Rosalinda", *Forum for Modern Language Studies*, XDX-4, 1983, pp. 364-374.

Sobre el tratamiento de lo modernista en esta obra : A. W. Phillips, "Rubén Darío y Valle-Inclán : historia de una amistad literaria", en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 150-207. Y L. Schiavo, "Tradición literaria y nuevo sentido en La Marquesa Rosalinda", *Filología*, 15, 1971, pp. 291-297.

2 R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1982, pp. 33-71. La relación se establece sobre todo con la mentalidad simbolista y no manifestaciones puramente anecdóticas. El caso español no era distinto al europeo. Véanse los ensayos contenidos en *Waiting for Pegasus : Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, University of Illinois, 1979. Y D. L. Shaw, "Modernism, idealism and the intellectual crisis in Spain : 1895-1910", *Renaissance and Modern Studies*, 25, 1981, pp. 24-39.

## LA CABEZA DEL DRAGON

El siglo XIX supuso unos avances extraordinarios en la mejora de las representaciones escénicas, pero también el nacimiento de una insatisfacción creciente en los espectadores más exigentes. El verismo escénico satisfizo los sueños de los espectadores burgueses, pero no los de los artistas. Musset, Hugo o Banville dieron ya cuenta de esta insatisfacción y luego, siguiendo sus pasos, Baudelaire y los simbolistas. Durante los años 1890-1900 sobre todo se profundizó en esta dirección. Los pasos de esta nueva estética son bien conocidos después de los estudios de Knowles, Guichard o Robichez. No puedo aquí sino mencionar sus jalones fundamentales : las ideas teatrales y los poemas escénicos de Mallarmé y la difusión del teatro de Maeterlinck<sup>1</sup>.

En otra parte he estudiado la recepción de estas ideas en España donde se constata desde fechas tempranas la existencia de un teatro simbolista, o si se quiere, de un teatro idealista o de ensueño<sup>2</sup>. El ensueño es consustancial a gran parte de la mejor literatura contemporánea derivada del romanticismo profundo; las peculiaridades de esta literatura son bien conocidas después de ensayos como los de Beguin, Raymond o Pierrot, quienes, sin embargo, ignoran sistemáticamente la literatura española. Existieron también soñadores románticos en España, algunos de muchos quilates como Bécquer y en lo que ahora nos interesa, toda una corriente de teatro de ensueño entre 1890 y 1910. Tal fue el auge de este teatro que, sobrepasado 1900, el término ensueño aparece como título o subtítulo de obras teatrales : *La dama negra* (tragedia de ensueño), de Ramón Pérez de Ayala; *Teatro de ensueño*, de Gregorio Martínez Sierra ; *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*, de Valle-Inclán son obras representativas<sup>3</sup>.

Valle se interesó y militó dentro de esta estética. En su escasa crítica literaria aparecen referencias al tema y sobre todo es visible su impronta en las creaciones literarias de aquellos años. Cuando comentó *La casa de Aizgorri*, de Pío Baroja, insistió en la sensación de niebla y lejanía que dejaba su lectura, "una lejanía de niebla por donde pasan vidas de ensueño. Algo que hace recordar los relatos de las abuelas"; "¡Esos relatos que tienen una indecisión y un encanto que no tiene la vida !"<sup>4</sup>. El carácter legendario y atemporal de la novela le sedujo porque coincidía con sus inquietudes y particularmente la vieja sirvienta (depositaria de las tradiciones de la casa) y Agueda, figura ideal, de ensueño. Valle en aquellos años estaba interesado ante todo en escribir una literatura que expresara, acrecentara y transmitiera emociones

---

1 Véanse, Akakia Viala, "Le théâtre idéal", en *Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris Droz, 1938. D. Knowles, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934. J. Robichez, *Le symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957. L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps du wagnerisme*, Paris, PUF, 1964.

2 J. Rubio, *Ideología y teatro en España : 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982. En un ensayo de próxima publicación - *Modernismo y teatro de ensueño* - analizo la configuración teórica de este teatro y sus obras más representativas.

3 A. Beguin, *L'âme romantique et les rêves*, Cahiers du Sud, 1937. M. Raymond, *Romantisme et rêverie*, Paris, Corti 1978. J. Pierrot, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1977.

Para España véase la breve aproximación de J. M. Aguirre, "El sueño simbolista", en *Antonio Machado. poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 147-162.

4 Valle-Inclán, "La casa de Aizgorri (Sensación)", *Electra* (30-III-1901). Para una valoración adecuada de Valle-Inclán como crítico literario : "Valle-Inclán critique", en E. Lavaud, *Valle-Inclán. Du journal au roman (1888-1915)*, Paris Klincksieck, 1978, pp. 101-127.

estéticas, el mayor número posible de sensaciones y con su máxima intensidad. El artista debía descubrir en todo una condición esotérica, misteriosa.

En la creación literaria, las huellas de la estética simbolista son inacabables, pero recordaré aquí simplemente algunas referencias a su teatro. Ecos simbolistas se han hallado en *Cenizas* (1899) y en su refundición como *El yermo de las almas* (1908)<sup>1</sup>. En los últimos años se están analizando las *comedias bárbaras* desde esta perspectiva<sup>2</sup>. No son ajenas a esta estética *El marqués de Bradomín* y, por supuesto, *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* publicadas entre 1901 y 1906, entre las *Sonatas* y las *comedias bárbaras* cuando en Valle se fue produciendo un progresivo interés por el diálogo. Fueron recogidas en libros de relatos, señal inequívoca de que no las pensaba representables, sino que, en la mejor tradición simbolista, buscaba más la imaginación del lector que la escena material.

Llegó un momento, sin embargo, en que descubrió que el modernismo idealizador era insuficiente y que degeneraba en sensiblería. Sintomáticas son sus duras palabras sobre Martínez Sierra o el amaneramiento de Rusiñol. Se produjo así la ruptura de su *torre de ensueño*, su salida hacia la realidad, que se le ofreció con tintes grotescos, si bien lo grotesco no lo consideraba por ello menos misterioso y trágico. Su ensayo sobre la pintura de Ricardo Baroja es en este sentido clarificador y decisivo<sup>3</sup>.

Era el momento de la creación de la *farsa infantil* de *La cabeza del dragón* o de la *farsa sentimental y grotesca* de *La Marquesa Rosalinda*, que la crítica acogió como teatro de ensueño, pero cuya ensoñación se halla corroída de ironía.

¿ Qué queda del teatro de ensueño en *La cabeza del dragón* ? La farsa nos sitúa en su primera escena en el patio del castillo de Mangucián

muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando : Puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños.<sup>4</sup>

A continuación, sin embargo, deshace su encanto de paraje de ensueño, introduciendo un primer elemento de contraste cómico :

¡ Tiene grandes muros cubiertos de hiedra, y todavía no ha sido restaurado por los arquitectos del Rey ! ¡ Alabemos a Dios !

En esta acotación está implícita toda la dinámica de la farsa, el constante y agudo contraste que la constituye, ya que contiene un gran número de elementos similares a los del teatro de ensueño simbolista, pero con una funcionalidad distinta y mezclados con otros de diversa procedencia.

La ambientación de leyenda folklórica permanece en toda la escena con un tono de ingenuo primitivismo medieval

---

1 L. Romero, "La actividad teatral vallecianiana anterior a 1900", *Revista de Bachillerato*, 2, junio 1977, pp. 25-32.

2 J. Lyon, *The theatre of Valle-Inclán*, Cambridge University Press, 1982. G. Edwards, "The Comedias Bárbaras : Valle-Inclán and the symbolist theatre", *Bulletin of Hispanic Studies*, LX, 1983, pp. 294-303.

3 Pueden verse los textos en J. A. Hornigón, *Valle-Inclán Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987. Su prólogo a *El pedigrée*, de Ricardo Baroja, en 1926, es otro documento importante para explicar este cambio.

4 Citaré por Ramón del Valle Inclán, *Tablado de marionetas*, Madrid, Espasa Calpe, 1970. En adelante cito las pp. en el texto.

## LA CABEZA DEL DRAGÓN

Sale Señora Reina con su corona. Un paje recoge la cola del manto, un lebrele le salta al costado, en el puño sostiene un azor. (p. 96)

Alterado, sin embargo, por las grotescas situaciones

Señora Reina acude llorando. Con el hipo que trae, la corona le baila en la cabeza. El azor que lleva en el puño abre las alas, el lebrele que lleva al costado se desata en ladridos. Y saca la lengua, acezando, el paje que le sostiene la cola al manto. (p. 98)

Las escenas tercera, quinta e indirectamente la sexta transcurren en unos parajes similares : los jardines de los palacios de los reyes Mangucián y Micomicón, que remiten a la literatura de las fábulas fantásticas, presentadas según los cánones del jardín simbolista

Jardín con rosas y escalinatas de mármol, donde abren su cola los pavos reales. Un lago y dos cisnes unánimes. (p. 115)

Con tortuosos "laberintos de mirto", "rosales" y "una góndola". Un tópico jardín descrito usando una cita directa de Rubén Darío -"cisnes unánimes"- y referentes archisabidos, integrando sincréticamente lo diverso : medievalismo y preciosismo modernista.

La escena cuarta transcurre en "Un bosque de mil años" (p. 119), con árboles llenos de nidos y cantos de ruiseñores, adonde será llevada la Infantina para ser devorada por el dragón.

Valle ha reducido los elementos descriptivos al mínimo y además - escena segunda - presenta como contraste el interior de una venta. Salvo en la acotación inicial no hay apenas imprecisión en estas acotaciones. Tan solo con referencia al Príncipe Verdemar - adoptando en esta ocasión la perspectiva del personaje -, dirá :

La mira alejarse por los tortuosos senderos del laberinto, como pérdida o encantada en él. (p. 117)

La capacidad sugeridora del ambiente, con todo, permanece ya que los personajes que lo pueblan pertenecen al mundo de los cuentos maravillosos, incluidos seres fantásticos como el dragón o el duende, que aparece en una de sus formas más tradicionales (p. 91); y lo mismo ocurre con ciertos objetos dotados de poderes maravillosos que el duende proporciona a Verdemar : el anillo y la espada de diamante.

Pero la utilización de esta ambientación no es para Valle sino un pretexto para construir de forma más atractiva y sorprendente su farsa. El discurso está elaborado con minucia y rigor. Así, en la escena primera Valle se ajusta a la tradición folklórica introduciendo tres príncipes y aprovechando las posibilidades constructivas de este número con repetición variación final.

En tres ocasiones se introduce la pelota con que juegan los príncipes por la ventana del torreón donde está prisionero el Duende. Cada vez el culpable es uno de ellos, pero mientras que Pompón y Ajonjolí no cumplen sus promesas hechas al Duende para recuperar la pelota - repetición - sí que lo hace Verdemar (variación). Tres son igualmente los regalos del Rey a sus hijos

Pompón, tuyo es mi caballo. Príncipe Ajonjolí, tuyo es mi manto de armiño.  
Príncipe Verdemar, tuya es mi espada. (p. 97)

En la reacción de los príncipes vuelve a producirse el mismo esquema : mientras Pompón y Ajonjolí refunfuñan por sus regalos, Verdemar está satisfecho con la

espada. La misma sucesión de las réplicas que pronuncian se ajusta también de forma tripartita.

Verdemar aglutina todos los signos del héroe. No sólo es el destinatario de la espada paterna - símbolo de su fuerza - sino que es el más pequeño, motivo que se repite con frecuencia en las tradiciones folklóricas. La última acotación de la escena recalca la situación, conservando la mención sucesiva y ordenada de los tres

El Príncipe Pompón arruga la frente y mira en torno con mirada torva. El Príncipe Ajonjolí hace lo mismo. Los dos cambian una mirada a hurto de su hermano y se van. El Príncipe Verdemar queda solo y suspira con templando el azul. (p. 99)

Son evidentes el contraste y las connotaciones simbólicas de las miradas siniestras de los primeros frente a la mirada al azul del otro. Y es que la farsa está llena de motivos folklóricos, insertándose así en la larga tradición simbolista que gustaba de los temas legendarios y fantásticos, ajenos a la realidad prosaica. Sin embargo, Valle ha construido este tablado sólo como escenario para su farsa y de aquí que constantemente los elementos y sucesos más extraordinarios sean confrontados con otros realistas. Es lo que ocurre con la introducción de una canción que se reitera como *leitmotiv* (pp. 91-93), enriquecido luego con una variación (p. 117). Por un lado, apunta a la tradición wagneriana, que buscaba potenciar la capacidad sugeridora del espectáculo por todos los medios, pero, al mismo tiempo, las acotaciones conllevan una burla del wagnerismo. La repetición continuada de una melodía intemporaliza la acción, dándole una dimensión de eterno retorno, pero el comentario que la acompaña deshace la ilusión :

Se oye la voz de un duende que canta con un ritmo sin edad, como las fuentes y los pájaros ; como el sapo y la rana. Los ecos del castillo arrastran la canción, y en lo alto de las torres las cigüeñas escuchan con una pata en el aire. La actitud de las cigüeñas anuncia a los admiradores de Ricardo Wagner. (p. 91)

Y más adelante

Vuelve a oírse su canción, y las cigüeñas cambian de pata, para descansar antes de caer en el éxtasis musical. (p. 92)

Es como si Valle estuviera ironizando toda actitud soñadora. Queda, con todo, la sugerencia de la indefinición del contenido de la canción, que se concretará al final de la fábula.

Como en *Comedia de ensueño*, donde había también seres extraordinarios, se trasciende la mera construcción de un mundo idealizado. Insatisfecho tanteaba nuevos caminos. En este sentido, la tradición literaria española parece haber tenido un peso decisivo. Si en *Comedia de ensueño* hay reminiscencias de *La Celestina* o de las novelas de caballerías, mucho más aquí y en *La Marquesa Rosalinda*.

Se ha sugerido la relación de la farsa con la obra cervantina. Speratti-Piñero señala la inequívoca procedencia quijotesca de Maritornes, Micomicón, Fierabrás y la venta de la segunda escena. Se puede ir más lejos<sup>1</sup>. La farsa es sobre todo una pieza impregnada del modo de hacer literatura de Cervantes en sentido general y con indicios textuales inequívocos. Si algo define la literatura de Cervantes es el contraste

---

<sup>1</sup> Véase el artículo de Speratti-Piñero, ya citado, o E. González López, *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York, Las Américas, 1967, pp. 116-117.

## LA CABEZA DEL DRAGON

continuo entre el mundo de la ficción y la realidad, la ilusión y el desengaño. De otro lado, pocos escritores han barajado géneros literarios con tanta audacia y fruto como Cervantes. Y esto ocurre también a lo largo de toda la farsa. La realidad se presenta como engañosa e inaprensible. "Mucho engañan los ojos" (p. 91) dice ya Pompón escéptico a Ajonjolí cuando éste dice que ha visto el duende que cazó Mingo Mingote. Y, sin embargo, no tarda en verlo él mismo. La ficción aparentemente más descabellada puede permitir un profundo análisis de la sociedad. Ocurre en Cervantes y en la farsa.

Como queda dicho, no ofrece dudas la procedencia de algunos nombres de personajes, pero acaso se deba profundizar en sus características en relación con sus modelos.

MICOMICÓN : tanto el reino como su soberano, nombrado por analogía, proceden de la invención urdida por Dorotea para sacar a Don Quijote de Sierra Morena<sup>1</sup>. Dorotea representará que es una doncella menesterosa según los cánones de las novelas de caballerías que conoce bien ; pide ayuda para matar un gigante, que tiene usurpado el reino (I, 596), con lo que coincide con la función de Verdemar en la farsa ; el reino de Micomición es el reino más fantástico y lejano que imaginarse pueda con lo que el reino de la farsa tiene también en él su modelo.

No ha reparado apenas la crítica en el carácter de ficción dentro de la ficción que tiene toda la aventura y que justifica la acotación inicial referente al castillo de Micomicón, que resultaba ser de niebla, imaginario, pero con connotaciones distintas a las del ensueño modernista.

MARITORNES : es sin duda la inolvidable criada de la venta cervantina. Valle ha aprovechado uno de los rasgos más sugestivos de la asturiana : su carácter soñador y novelero. Sirve la mesa solícita como en el *Quijote*, pero sobre todo le fascina la presencia del Príncipe lo mismo que en la novela cervantina la atraían ciertas aventuras de las novelas de caballerías

- Así es la verdad - dijo Maritornes - ; y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles. (I, 643)

El texto arroja luz sobre la réplica de Maritornes en la farsa, que temerosa de que maten al Príncipe, exclama

! Qué dolor ! ¡Un caballero tan joven y tan bien parecido! (p.III)

Y haciendo gala de su disponibilidad e hidalguía no duda en ofrecerle su basquiña como disfraz: "Suspira" cuando huye Verdemar y por el contrario niega su basquiña al bufón. Su capacidad para el fingimiento está ya también en el *Quijote* donde con la hija del ventero , "semidoncella" como ella, para burlarse del caballero se fingen doncellas enamoradas de él, dejándolo colgado de una ventana (I. 845-850), o fingirá que llora

---

<sup>1</sup> Cito la novela de Cervantes por la edición de Vicente Gaos : *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Gredos, 1987, 3 vols. Indico en el texto la parte y la página. Las referencias al reino de Micomicón son muchas : I, 593-598, 602, 609, 709, 888 ; la supuesta princesa Micomicón (=Dorotea) I, 592-623, 707-710, 734, 736-756, 858, 863, 885-891...

Jesús RUBIO

cuando se llevan a Don Quijote (I, 888). De esta habilidad para fingir da buena prueba cuando retorna a la venta el matante Espandíán con sus secuaces.

FIERABRAS : Valle lo había utilizado ya para uno de los bandidos de *Comedia de ensueño*; procede de dos tipos de referencias cervantinas. Una el capítulo XLIX de la primera parte donde se lo menciona el caballero a Sancho como ejemplo de caballero existente en tiempos de Carlomagno y que fue protagonista del suceso de "la puente de Mantible"<sup>1</sup>. Aplicado al enclenque general de Micomicón es de una gran comicidad :

El heroico General Fierabrás viene por el fondo del jardín apoyado en dos chambelanes. Es un viejo perlático, con el pecho cubierto de cruces y la cabeza monda. La punta de la nariz le gotea sin consideración como una gárgola. (p. 136)

Indirectamente, además, se aclara la acotación en que Micomicón - a tal vasallo tal señor - es descrito así :

Aparece EL REY MICOMICON, la melena al viento. Es un gigante de cien años, con largas barbas como el viejo Emperador Carlomagno. (p. 124)

El otro punto de referencia cervantino es el conocido "bálsamo de Fierabrás", citado varias veces en el *Quijote*<sup>2</sup>. Uno de sus componentes es vino - los otros sal y romero - y nos aclara las aficiones y habilidades del Fierabrás de Valle : su gran mérito ha sido combatir la filoxera, la gran plaga que asoló los viñedos europeos a comienzos de siglo. La befa antimilitarista de Valle es evidente.

ESPANDIAN : lleva en su nombre una ligera deformación - la ausencia de una letra - de Esplandián, protagonista de *Las Sergas de Esplandián*, profusamente citadas en el *Quijote*. Fue el *Caballero de la Serpiente* con lo que la cancioncilla que cierra la escena cuarta adquiere un tono irónico y adelanta el fraude que Espandíán intenta cometer, haciéndose pasar por el verdadero héroe :

! Quien a la sierpe matará,  
con la Infantina casará !  
! Quien diere muerte al Dragón,  
reinará en el reino de Micomicón ! (p. 127)

Y es que la construcción de Espandíán se realiza por inversión de cualquier valor heroico, es el *rufián* por excelencia y ha sido despojado de los valores heroicos de su precedente. Además del vaciado en negativo de Esplandián conlleva otros datos curiosos : viene con su *coima* Geroma con lo que evoca las jácaras y entremeses áureos y cuando reaparece con la pretensión de casarse con la Infantina, dice la acotación

Aparece Espandíán. Las guías del mostacho estupendas y retorcidas, casi le tocan las orejas. Su espadón de siete cuartas, da temblores. Por bajo el ala del chapeo uno de sus ojos asesta terribles miradas, porque el otro lo trae con un parche. (p. 132)

No mucho después llega Bertoldo, el antiguo bufón, quien entre otros piropos le llama "bergante escapado de galeras", "capitán de bandoleros", "pícaro Espandíán" y "pícaro". Verdemar por su lado lo ha presentado antes como "capitán de bandoleros".

<sup>1</sup> *Op. cit.*, I, 928. Gaos nota su procedencia de fábulas francesas del siglo XII, que fueron recogidas en la Historia del Emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, hijo del grande Almirante Bulfin, que fue traducida al castellano en 1525 por Nicolás de Piamonte.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, I, 206 208, 293 294, 328 332. En la Historia del Emperador Carlomagno, Fierabrás dice a Oliveros mortalmente herido : « Llégame a mi caballo y hallarás dos barrilejos atados al arzón de la silla, llenos de bálsamo, que por fuerza de armas gané en Jerusalén ; de este bálsamo fue embalsamado el cuerpo de tu Dios cuando le descendieron de la Cruz y fue puesto en el sepulcro ; y si de ello bebes, quedarás luego sano de tus heridas. »

## LA CABEZA DEL DRAGON

Todos estos datos lo convierten en Ginés de Pasamonte, el pícaro condenado a galeras, liberado por Don Quijote en el capítulo XXII de la primera parte, descrito como muy peligroso y con un tic característico, "al mirar metía el un ojo en el otro un poco" (I, 440-441). Espandián tiene su misma osadía y afirma como él su condición ante el rey Micomicón (p. 135). Ginés de Pasamonte es un pícaro que ha escrito su vida, cuando salga

mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren.<sup>1</sup>

Su lenguaje está lleno de términos de argot. El resultado de la aventura es que los galeotes quedan libertad y Don Quijote y Sancho apedreados y robados. La rapacidad de Espandián es la misma

Geroma, ese plato es mío, ese vaso es mío, esa silla, mía también. (p. 107)

Cada vez que Don Quijote y Sancho se cruzan con Ginés salen malparados. El gran encuentro y aclaración de todo ocurre en la segunda parte, cuando se desvela que Maese Pedro, el titiritero, no es otro que Ginés. Llega a la venta con un ojo tapado (II, 378). Cervantes no desvela aún el misterio; lo hará después del insólito espectáculo del mono adivino y la representación con muñecos de la historia de don Gaiferos y Melisendra<sup>2</sup>. Escribe Cervantes

Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos (...) determinó pasarse al reino Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titiritero; que esto y el jugar de manos lo sabía hacer por extremo. (II, 405-406)

Se aclara así por qué Espandián trae un ojo cubierto con un parche: para no ser reconocido. La economía de Valle es como tantas veces excepcional, pero sin estar reñida con el detalle minucioso.

Hay otros rasgos llamativos del personaje, como su habla. Valle ha entendido el perspectivismo lingüístico cervantino. *Rufián* como "chulo" y "matón" está bien documentado en el *Quijote* (I, 698, 1029). Lo mismo *coima* como "manceba" (I, 319). Es voz de germanía, que el narrador utiliza para describir cómo ve el arriero a Maritornes en la azarosa noche de la venta. Sobre todo Valle pone términos de argot en boca de Espandián: "¡Hola bergantes! Haced un puesto a mi dama." (p. 105). *Bergantes* significa "bribones" en uso que se documenta en Cervantes (II, 250) y *dama* con significado de "ramera" es término muy utilizado igualmente: así llama ingenuamente Don Quijote a las dos "mozas del partido" que encuentra al llegar a la venta (I, 76), provocando su hilaridad al oírse llamar algo "tan fuera de su profesión".

Contrasta su lenguaje con la *cortesía* con que la trata Verdemar, llamándola *señora* y disponiéndose a *servirla*. Su enfrentamiento con el Bravo será precisamente por su falta de cortesía, ya que este se afirma con la expresión villana de ser "el hijo de mi madre" (*Quijote*, I, 360, se encuentra la expresión "el hijo de mi padre"), y trata

<sup>1</sup> *Op. cit.*, I, 443. El pasaje ha sido muy comentado. Pero véase especialmente, C. Guillén, "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1960, I, pp. 221-231.

<sup>2</sup> Repárese en que Don Quijote recela del mono adivino y lo considera algo demoníaco. La teatralidad y el teatro es lo demoníaco, la mutación constante y el engaño. Valle volvió sobre el tema de manera concluyente en *Los cuernos de don Friolera*, especialmente en su "Epílogo".

con desdén a todos, incluida por supuesto su *dama*. El término *señora* en su boca equivale a *dama* ("ramera") si se tiene en cuenta que acaba de romperle la fuente en la cabeza cuando dice : "Un hombre como yo conoce lo que son señoras" (p. 106). El contrapunto es evidente y en tanto que el Bufón - que conoce los usos cortesanos - recalca que Verdemar no trata sino de hacer *favor* (con este sentido en *Quijote*, I, 983) a Geroma, el ventero y otros utilizan también términos de época. La propia Geroma, sorprendida de verse tan bien tratada por Verdemar indica a su rufián que el *gentil* Príncipe ("gallardo", *Quijote*, I, 96, 378, 983), la trata con *cortesía*.

En el diseño de Espandián no deben olvidarse otras fuentes, pero considero que Ginés de Pasamonte por todo lo dicho es la primera y fundamental. Al lado había que poner los rufianes de los entremeses cervantinos y tal vez algún personaje de *Rinconete* y *Cortadillo*<sup>1</sup>. Pero el retrato no varía, en todo caso subraya alguna pincelada al modo de Orbaneja.

Acaso MANGUCIAN contenga en su nombre algún eco de la reina de Maguncia, cuyo " famoso reino de Candaya, (que) cae entre la gran Trapobana y el mar del Sur, dos leguas más allá del cabo de Comorín" (II, 540 y ss.). Acumula tantos disparates que se ajusta al carácter paródico de la farsa y además forma parte de la representación - de nuevo ficción dentro de la ficción - que organizan los duques para burlarse del caballero. Y aún existen otros posibles referentes cervantinos más diluidos en otros personajes.

Se han evocado los cuentos folklóricos para explicar la fábula de la farsa, pero hay también un pasaje cervantino que no es menos ilustrativo y contiene él sólo más motivos que cualquiera de los relatos citados, precisamente porque parodia el esquema de las novelas de caballerías, que son verdaderos ensartados de motivos folklóricos. Está puesto en boca de Don Quijote, que dialoga con Sancho instruyéndole sobre la materia (I, 417-422). Las coincidencias son múltiples, pero no podía ser de otro modo partiendo de un fondo folklórico común.

Acaso sea conveniente por ello detener la atención en motivos más genuinamente cervantinos. Se ha citado la venta, lugar de la segunda escena. En el *Quijote* las ventas son espacios privilegiados, que constituyen elementos estructuradores importantes. Las ventas anudan los destinos momentáneamente. No sólo ocurre en el *Quijote*, sino también el inicio de *Rinconete* y *Cortadillo*, en cuya primera línea aparece "la venta del Molino" donde "un día de los calurosos del verano se hallaron en ella acaso dos muchachos"<sup>2</sup>, que continuaron después ya juntos su camino unidas sus vidas. La acotación que inicia la escena correspondiente de la *Cabeza* tiene idéntico sentido :

Una venta clásica en la encrucijada de dos malos caminos. Arde en el vasto lar la lumbrada de urces y tojos. (...) Se albergan en la venta un Príncipe y un Bufón. El azar los ha juntado allí y ellos han hecho conocimiento. (p: 100)

---

<sup>1</sup> En *Rinconete* y *Cortadillo* (cito por *Novelas ejemplares*, I, Madrid, Editora Nacional, 1976) no hallo sino referencias muy generales : en el patio de Monipodio encontramos a los bravos Chiquiznaque y Maniferro, protectores de dos mozas "de la casa llana", La Gananciosa y La Escalanta ; después llega Cariharta a quien ha molido a palos Repolido. Cubierta de cardenales evoca la queja anticipada de Geroma. El afecto que a pesar de las palizas profesa por Repolido evoca también la farsa.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 231

---

## LA CABEZA DEL DRAGON

Esta venta clásica es cervantina y el *acaso* que pone frente a frente a Rincón y Cortado es el *azar* que ha juntado un Príncipe y un Bufón en Valle. A la indeterminación de la primera escena - el castillo de niebla de Mangución - sucede otra indeterminación : es el azar quien reúne y dispersa a Verdemar, al Bufón, al Bravo y a Geroma. Acabada la escena, cada uno continuará su camino, pero el azar volverá a juntarlos en el palacio de Micomicón en el desenlace. Cervantes creó un peculiar tipo de relato realista contrario al determinismo de la novela picaresca<sup>1</sup>. Sus personajes no están determinados sino que van haciendo camino y asumiendo paralelamente sus experiencias. Verdemar es el Príncipe que en su peregrinación - como si se tratara de un príncipe shakespeariano - conoce la realidad inferior en claro contrapunto con el mundo de palacio. Esta itinerancia de los personajes es importante porque les enfrenta a una realidad múltiple, continuamente cambiante y, en consecuencia, relativa. La realidad es oscilante y aparential. "Mucho engañan los ojos" ha dicho Pompón casi al comienzo. Se afirma que "no es tiempo de duendes" y aparece al instante uno. Creemos estar asistiendo a un cuento de hadas en el que un príncipe acaba de matar un dragón salvando a la Infantina y se rompe la ilusión cuando ésta al recibir los chapines de oro exclama : "¡ Oh ! ¡ Qué lindos ! Sólo las hadas de los cuentos los tienen así." (p. 127) En los momentos de máxima idealidad, ésta se quiebra con alusiones a su inconsistencia. Todo ello nos conduce al concepto de teatro que Valle estaba configurando por aquellos años. Ya en su día, Pérez de Ayala, en *Las máscaras*, insistió en afirmar que toda su obra está concebida *sub specie theatri*, al margen de que sus textos se representaran o no. Y añadía

Dinamismo y dramatismo son sinónimos. Los griegos buscaban el dramatismo por la coincidencia en el tiempo; los modernos (Shakespeare, La Celestina, teatro español) por la expansión en el espacio. Aparece el postulado del fondo, de la decoración, del medio plástico armonizado inseparablemente con las acciones espirituales e influyendo sobre ellas. En Valle-Inclán siempre está el ambiente sensible en tomo a la figura. (...). Por la expansión en el espacio el drama shakespeariano, La Celestina y el teatro español participan del afanoso caminar de la novela : no en balde nacen casi sincrónicamente. Y esto es lo que tienen de novelas las obras de Valle-Inclán.<sup>2</sup>

Esta libertad compositiva se halla ya plenamente desarrollada en la farsa. Las acciones son consecuencia de motivaciones inmediatas y cambiantes como ellas. El resultado es el definitivo descubrimiento de la *teatralidad* como valor positivo, el dinamismo escénico, el cambio constante como resultado de la conciencia de estar en un mundo engañoso y cambiante. El dinamismo de la pieza es excepcional, pero en algunos momentos llega convertirse en tumulto como le ocurría al hábil Cervantes en la escena nocturna de Maritornes en la venta (I, capítulo XVI) o con Don Quijote frente al retablo de Maese Pedro (II, capítulo XXVI). En la *Cabeza* "se alegra la venta con tumulto" (p. 107) de entremés en la discusión entre Espandián y Geroma o con ritmo de comedia de capa y espada cuando pelean Verdemar y El Bravo.

---

<sup>1</sup> C. Blanco Aguinaga, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, pp. 313-342. Sobre el indeterminismo inicial, J. B. Avallé-Arce, "Tres comienzos de novela", en *Nuevos destinos cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.

<sup>2</sup> R. Pérez de Ayala, *Las máscaras*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948, p. 144.

En este mundo aparential y cambiante el disfraz tiene una importancia decisiva, multiplicando las dimensiones de la realidad hasta diluirla, convirtiéndola en tumulto y torbellino. Queda olvidado el estatismo simbolista aunque no la preocupación por conocer lo real, que se intenta penetrar no ya por la evasión contemplativa, sino por la acción desveladora. Los personajes utilizan dos tipos de disfraces en la farsa : el vestido y el lenguaje. Con ellos intentan situarse en una posición privilegiada frente a los demás (conocer sin ser conocidos, dificultando el conocimiento de la realidad a los otros). El disfraz introduce la ficción dentro de la ficción<sup>1</sup>. El vestido señala diferencias sociales y es salvaguarda de la identidad social de cada uno; los problemas surgen cuando se torna equívoco. Tres personajes utilizan el vestido como disfraz Verdemar que cambia sus ropas con el Bufón ; el rey Micomicón, que acude disfrazado para rescatar a su hija y, finalmente, Espandián cuando pretende suplantar al vencedor del dragón. El disfraz de Micomicón -"he salido del palacio disfrazado" (p. 124) -, no tiene ninguna funcionalidad teatral, es sólo anecdótico. Verdemar logra con su disfraz burlar a Espandián, pero además, con la apariencia de bufón accederá a la Infantina. Se hace así posible toda la escena tercera y luego, en la escena quinta, el disfraz le permitirá estar de nuevo junto a ella (pp. 129-130), colaborando en el descubrimiento del impostor que ha acudido disfrazado.

Estos disfraces se convierten así en uno de los procedimientos más acertados de Valle para conseguir la teatralidad. Igualmente eficaz resulta el disfraz verbal. Lo utiliza en primer lugar en la venta para facilitarle la huida a Verdemar. El ventero, para ganar tiempo, finge que no sabe quien llama. Después cambiará su tono, poniéndose aparentemente a las órdenes de Espandián. Le secundan Maritornes y el Bufón.

El disfraz verbal es también el soporte de las relaciones entre Verdemar y la Infantina, relaciones en las que se despliega una sugestiva imaginería erótico-floral, que sería necesario analizar lo mismo que todo su proceso de enamoramiento muy ajustado a la tradición cortés (amor a primera vista) aunque aderezado con elementos platónicos (los ojos ocupan un lugar central : "buscan el camino el uno en los ojos del otro", p. 127). Las palabras de Verdemar disfrazan su deseo de poseer a la Infantina, llenas de resonancias de romances como el de Gerineldo y la Infanta.

El texto se irisa pues de alusiones, constituyendo la tradición clásica española uno de los referentes más constantes. Pero también afloran la tradición inmediata y el presente. La acotación en que se indica la entrada de El Ciego nos sitúa en la literatura decimonónica de consumo popular :

Asoma por la puerta de la venta un ciego de los que la gente vieja llama aún evangelistas como en los tiempos de José Bonaparte : Antiparras negras, capa remendada, y bajo el brazo, gacetas y romances. De una cadenilla un perro sin rabo, que siempre tira olfateando la tierra. (p. 103)

Su introducción supone un salto cronológico importante, pero sobre todo es un índice de la diversificación cada vez mayor de las fuentes a las que Valle acudía sin desdeñar las aparentemente menos literarias o las infraliterarias. La referencia a la

---

<sup>1</sup> Valle había utilizado ya antes el recurso por ejemplo en *Comedia de ensueño* (el falso ermitaño que oculta un bandido) o construirá una de sus mayores creaciones - Las galas del difunto - basándose en el cambio de vestido.

---

## LA CABEZA DEL DRAGON

literatura de ciegos es aquí una promesa que cuajó más en el futuro - *Los cuernos de don Friolera* -, pero sugiere otros caminos de acceso al texto. Esta infraliteratura fue con frecuencia el mejor antídoto contra el engolamiento retórico y el idealismo de cierta literatura culta. Valle lo entendió así y aprovechó sus posibilidades. En su teatro, contrapuso las formas teatrales populares a las cultas, descubriendo en buena parte en las primeras la teatralidad y posibilidades inusitadas de análisis de la realidad social.

Para concluir ya y ejemplificarlo voy a mencionar algunas curiosas coincidencias existentes entre una de estas obras y el texto de Valle. Se trata de *Lo rei Micomicó*, una pieza de teatro político catalán que obtuvo notable éxito en el siglo XIX; fue escrita por Abdón Terrades, agitador antomonárquico que desde los años cuarenta impulsó diversas iniciativas democráticas en Barcelona<sup>1</sup>.

El origen de esta farsa se cuenta de una manera estrafalaria, pero curiosa : había en Figueras un cartero de gran fantasía que durante una enfermedad leyó el *Quijote* y dio en creer que era cierto todo lo que allí se contaba y que él descendía de la dinastía micomicona. De tal modo que la locura de Don Quijote a causa de la lectura, se reproducía una vez más en uno de sus lectores. Terrades habría conocido a este sujeto y de ahí habría surgido la idea de hacer una sociedad que acataba y homenajeara la augusta realeza del rey ex-cartero. Era una sangrienta befa antimonárquica. La farsa de *Lo rei Micomicó* conserva este mismo carácter.

Consta de dos partes ; en la primera presenta a los personajes y plantea la trama : el rey Micomicó se ha prendado de la pobre Justa y la quiere hacer reina. En la segunda, presenciamos como se desenvuelve la vida en la fingida corte micomicona. Su construcción es cervantina, no sólo por la utilización del nombre de Micomicón - primera coincidencia con Valle - sino por su carácter desmitificador y revelador de la realidad. Todo es fingido como dice Justa :

el rei es rei encantat ;  
yo seré reina encantada. (p. 147)

Pero el rey lo hace tan bien que confunde a quienes lo ven (p. 175). Es decir, la realeza resulta que no es sino un disfraz y una apariencia con lo que la befa antimonárquica se hace patente.

Frente a este mundo existe el mundo del trabajo, encarnado en Janet. "Lo Baró de la Forquilla", irónica denominación que se aplica con toda propiedad al esposo de Justa, porque es varón de pies a cabeza y de la horquilla porque trabaja con ella de sol a sol (p. 158). Escéptico, sólo a regañadientes acepta participar en la fiesta de exaltación de Justa. Su escepticismo y los comentarios de Don Antón, forastero que contempla complacido el carnavalesco ceremonial marcan el contrapunto del fingido reino. Esta posición privilegiada y crítica que sostiene presenta cierta similitud con la de Don Estrafalario y Don Manolito en *Los cuernos de don Friolera*.

La descabellada farsa le sirve a Terrades para ensartar una retahíla de comentarios irónicos sobre la actualidad; una ridiculización sistemática de la

---

<sup>1</sup> El texto se publicó en Barcelona en 1838, presentado como "escrita per un micomicó". Cito aquí por su edición moderna en la antología, *El teatre català anterior a Pitarra*, Barcelona, 1972, pp. 137-192. Una semblanza de la obra literaria de Terrades en J. Marco, *Ejercicios literarios*, Barcelona, Tàber, 1972.

monarquía y de la nobleza, a las que acusa de vivir "a costa del pa del pobre" (p. 167) y a la presentación como contrapartida de una exaltación del trabajo honrado, verdadero blasón que cada uno debe conseguir. Procede, además, a una defensa a ultranza de la soberanía nacional.

Se ha invertido el procedimiento de Valle, que partía de un mundo idealizado para deshacerlo después, pero el resultado es el mismo: la denuncia de las apariencias. El descenso de Verdemar a la realidad o el ascenso de Justa y Janet al mundo palaciego conducen en cualquier caso a una relativización de sus creencias y a un desvelamiento de las apariencias.

En ambos casos, Cervantes es el referente inequívoco, el demiurgo creador de la receta. Valle pudo conocer perfectamente esta farsa o al menos de forma indirecta otros escritos de Terrades y su curiosa asociación en la que se homenajeaba a la monarquía micomicona, con evidente escarnio de la monarquía española.

No sólo existen similitudes de planteamiento general sino también de detalle. He aquí algunas: el *dramatis personae* conlleva ya una parodia y en ambos coinciden personajes; además de Micomicón, *Lo Primer Ministro* (en Valle, EL PRIMER MINISTRO), cortesanos ridículos (*Paula, princesa de les finesses* y *Teresa, princesa de les botelles*) que recuerdan a la Duquesa de la Cabeza. Se procede a la lectura de decretos absurdos y a la parodia de los títulos de la nobleza, incluyendo personajes quijotescos como Maritomes - convertida en condesa - o Fierabrás, que se cita como el nombre de una importante condecoración<sup>1</sup>. O, en fin, las constantes alusiones a la realidad inmediata. Y todo ello orientado a conseguir una teatralidad espontánea y carnavalesca sin perder de vista la intencionalidad didáctica política, lo que permite afirmar que Valle debió tener muy en cuenta este tipo de farsas decimonónicas cuando escribió las suyas.

Si mis apreciaciones hasta aquí han sido correctas, creo que habrá quedado un poco más iluminada la *farsa infantil de La cabeza del dragón*, ejemplo extraordinario del quehacer valleinclaniano con su distanciamiento definitivo del ensueño y del estatismo simbolistas, sustituidos por una confianza nueva en la teatralidad renovada y en el arte escénico como instrumento destructor de mitos y de análisis de la realidad española.

En Cervantes parece haber encontrado Valle un maestro inmejorable. *La cabeza del dragón* sería así en cierto modo una proclama contra los viejos mitos españoles y contra la literatura modernista evasiva, contra los viejos y los nuevos libros de caballerías. Valle persistió en el empeño el resto de su vida y por ello no es extraño el diálogo entre Don Estrafalario y Don Manolito, que constituye el "Epílogo" de *Los cuernos de don Friolera*, donde hallamos frases como éstas

Don Estrafalario.- ¡Aún no hemos salido de los libros de caballerías!  
Don Manolito.- ¿ Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote?  
Don Estrafalario.- Ni Don Quijote ni las guerras coloniales.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lee el ministro: "Jo l'emperador i rei immortal de totes les Micomiconies i Xiriminies, gran duc de Pendefilando, comte de Maritomes, arxiduc de Trifaldi, baronet de Nabo, (...), condecorat con la gran creu de Fierobrás, cavaller de nom comn tots els seus i com molts altres que pensen ser-ho, etc." (p. 179).

<sup>2</sup> En *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1974, II, p. 1060.

---

LA CABEZA DEL DRAGON

A Don Ramón le preocupaban los ensueños literarios, pero mucho más los quiméricos ensueños históricos de los españoles. Con su literatura quiso, sin duda, contribuir a despertarlos, a despertarnos.