

Ramón del Valle-Inclán

# Jardín umbrío

Historias de santos, de almas en pena,  
de duendes y de ladrones

Introducción y edición de Xaquín Núñez Sabarís



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación «La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: ediciones y estudios críticos», subvencionado por el MEC (FFI2015-70845-R) y fondos FEDER.

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada  
Fotografía de Laura San Segundo

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción y la edición: Xaquín Núñez Sabarís, 2017  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2017  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9104-922-7  
Depósito legal: M. 23.692-2017  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Introducción, Los cuentos de *Jardín umbrío* en el laberinto modernista de Valle-Inclán, por Xaquín Núñez Sabarís
- 37 Bibliografía
- 43 Nota a la edición

## Jardín umbrío

- 51 Juan Quinto
- 57 La adoración de los Reyes
- 61 El miedo
- 67 Tragedia de ensueño
- 77 Beatriz
- 95 Un cabecilla
- 101 La misa de San Electus
- 107 El Rey de la máscara
- 115 Mi hermana Antonia
- 135 Del misterio
- 141 A media noche
- 147 Mi bisabuelo
- 155 Rosarito
- 177 Comedia de ensueño
- 189 Milón de la Arnoya
- 195 Un ejemplo
- 201 Nochebuena
- 207 Oración



Introducción

## Los cuentos de *Jardín umbrío* en el laberinto modernista de Valle-Inclán

Valle-Inclán en 1900: *Jardín umbrío* y la prensa periódica

*Jardín umbrío* se publica como colección de cuentos por primera vez en 1903, en la Biblioteca Mignon, de la editorial madrileña Viuda de Rodríguez Serra, con grabados de Sánchez Gerona y una composición muy diferente a la que presenta en la última edición revisada por el autor, en 1920. Integran este primer volumen de la serie *Jardín umbrío/Jardín novelesco*<sup>1</sup>, sólo cinco cuentos: «Malpocado», «El miedo», «Tragedia de ensueño», «El rey de la máscara» y «Un cabecilla».

En la fecha de publicación del libro, Valle lleva poco más de un lustro instalado en Madrid, destino indispensable para hacerse un nombre dentro del panorama literario español. Tiempo suficiente, no obstante, para ser una de las voces más conocidas de la «gente nueva», la

combativa juventud modernista que en los años de entre siglos pretendía impulsar repertorios renovadores, tanto ideológicos como estéticos. Para darse a conocer en el mundo literario de la capital, Valle-Inclán se vale de sus primeros relatos –sus pequeñas novelitas y cuentos–, publicados inicialmente en la prensa mexicana, madrileña, barcelonesa y gallega. De su estancia pontevedresa, traía también su primer libro, *Femeninas* (1895), colección de novelas cortas que recogía la inspiración galante y mundana de la *nouvelle* francesa, inspiradas en *Les diaboliques* de D'Aurevilly, los relatos de Maupassant o alguna licencia intertextual de Eça de Queirós, cuyas obras había podido leer en la biblioteca pontevedresa de Jesús Muruáis, fundamental en su etapa de formación<sup>2</sup>. Ya instalado en Madrid, repite temática con su segundo libro, *Epitalamio*, sin mucha fortuna –tuvo que financiarlo él mismo– y con alguna contundente crítica adversa, como la formulada por Clarín en sus «Paliques»<sup>3</sup>. Decidido a probar fortuna, ya como escritor, ya como actor, mantiene estrechas relaciones con el mundo teatral madrileño. En 1899 se estrena su primer drama *Cenizas*, dirigido por Jacinto Benavente, a fin de recaudar fondos para comprar un brazo ortopédico, que nuestro escritor había perdido como consecuencia de una reyerta, tras una pendencia literaria. El texto teatral, reconvertido en 1908 en *El yermo de las almas*, retomaba la historia de una de las novelas cortas de *Femeninas*, «Octavia Santino», evidenciando la capacidad de transferencia que tenían estos relatos breves, utilizados a menudo como pre-textos de piezas en prosa o dramáticas más extensas.

En estos años de iniciación, y como la fortuna literaria no le era propicia, realiza diferentes obras por encargo: las traducciones de *A reliquia*, *O primo Basílio* y *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós<sup>4</sup>, para la editorial barcelonesa Maucci, y la adaptación novelística de *La cara de Dios*, un folletín inspirado en un drama de Arniches<sup>5</sup>. Por fin, en 1902, sale a la venta una obra extensa de creación propia, la *Sonata de otoño*, novela inicial de la tetralogía de las *Sonatas*. Un año después, llegamos a la primera edición de *Jardín umbrío*, que recogía cinco relatos ya publicados anteriormente en prensa periódica, en los que se reflejaba el mundo mítico y arcaico, ambientado en Galicia, que reconstruía la tradición oral del cuento, muy del gusto modernista<sup>6</sup>. En 1903 publica, además, *Corte de amor*—otra colección de temática erótica y galante— y *Sonata de estío*, la segunda de la tetralogía. Valle-Inclán se va haciendo un hueco en el complejo panorama literario de principios del XX, no sin los reveses propios del escritor novel, tal como lo atestigua la carta enviada al director de *El Gráfico*, fechada en Madrid, en julio de 1904:

Querido D. Cristóbal: Yo, hasta ahora, jamás he ganado cosa alguna con mis libros. De los primeros he vendido hasta cinco o seis ejemplares; de los últimos vendo algunos más, pero nunca lo bastante para costear las ediciones.

Todas mis esperanzas están puestas en un libro que publicaré dentro de algunos días: *La sonata de Primavera*. Seguramente se venderán algunos centenares de miles, y con el dinero que me dejen, pienso restaurar los castillos del *Marqués de Bradomín* y comprarme un elefante blanco, con una litera

dorada, para pasearme por La Castellana (Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994: 13).

La carta de Valle descubre la incipiente fascinación del escritor por fabular con su imagen pública, poniendo al descubierto al escritor irónico y combativo, que se valía de su máscara para agitar las convenciones sociales y culturales del Madrid novecentista. El Valle de luengas barbas y guedejas, caricaturizado por Leal da Câmara con todos los tópicos modernistas<sup>7</sup>, revestía sus posiciones irreverentes con una imagen provocadora, como némesis de la conservadora sátira antimodernista<sup>8</sup>.

El proceso de gestación del primer *Jardín umbrío* se sitúa, por consiguiente, en este período, y su confección sigue un proceso habitual en la mayoría de colecciones de relatos breves: a la publicación inicial en prensa le seguía la recopilación en libro<sup>9</sup>. La actividad literaria en prensa evidencia el fácil acomodo que, desde la Restauración, tienen las novedades literarias en las publicaciones periódicas. Los suplementos de *La Época* o *El Imparcial* (*Los lunes de El Imparcial*) son un buen reflejo de ello. Más tarde se incorporará *El Liberal*, escindido de *El Imparcial* por su deriva conservadora. Dentro de los contenidos de las respectivas secciones, la literatura tendrá cada vez un espacio mayor y, en especial, el cuento, que pasa a ser muy estimado en las secciones culturales de estas publicaciones. El relato breve afirma, en consecuencia, su identidad genérica y asegura su difusión gracias al apoyo que le dispensa la prensa periódica, donde se ve favorecido por sus reducidas dimensiones, que permiten su adaptación a publicaciones de dife-



rente tipología y formato. Eso explica que la posterior aparición en libro de un relato no agota su recorrido en prensa, sino que las narraciones breves siguen contando con publicaciones posteriores en periódicos o revistas. Esta circunstancia revela la permeabilidad de la prensa periódica para la divulgación literaria, pero también la contribución a la profesionalización del escritor, al reportar beneficios económicos por sus contribuciones literarias<sup>10</sup>.

A pesar de la mayor disponibilidad para la divulgación de relatos breves, la juventud modernista encontrará, en ocasiones, dificultades para publicar en los medios de información generalista, merced a su inclinación a la provocación epatante, que manifiestan a través de actitudes subversivas e irreverentes y en el ejercicio de temáticas y licencias artísticas poco habituales respecto de la norma imperante. La guerra literaria que en los albores del XX se manifiesta entre las llamadas «gente joven» y «gente vieja» trasciende lo meramente literario para alcanzar derivas ideológicas en una pugna por la hegemonía cultural. Esta contienda se expresa en la condición modernista de los jóvenes, reputada por los anti-modernistas como una expresión depravada de usos desviados del canon artístico. Las encuestas que sobre este movimiento se realizaron en prensa, *Gente Vieja* (1901) y *El Nuevo Mercurio* (1907), son un buen reflejo de ello<sup>11</sup>, así como la síntesis realizada por Manuel Machado (1914), en un libro de diáfano título: *La guerra literaria (1898-1914)*.

En este contexto, la relación del joven Valle-Inclán con la prensa no deja de tener sus puntos de conflicto. En 1900 se presenta al prestigioso premio de cuentos de *El*

*Liberal*, con el relato «Satanás», que posteriormente convertirá en «Beatriz», publicado por primera vez en la revista *Electra* y, más tarde en libro, en *Corte de amor* (1903) o en la versión definitiva de *Jardín umbrío* (1920). A pesar de la favorable opinión de Juan Valera, miembro del jurado, el cuento no obtiene el galardón de la rotativa dirigida por Isidoro Fernández Flórez, *Fernanflor*, lo que motiva el desacuerdo de Valle-Inclán. Años más tarde, en el prólogo a la edición de 1908 de *Corte de amor*, Valle –escritor ya consagrado por entonces– aprovecha la ocasión para ajustar cuentas con los criterios artísticos de la prensa novecentista:

Si exceptuáis «Eulalia», todas ellas fueron condenadas a la hoguera, en alguna de esas redacciones donde toda necesidad tiene su asiento. Y esta historia quiero recordarla ahora como enseñanza que os sirva de aliento a vosotros, jóvenes amigos, los que sufrís desengaños en este pícaro mundo de las letras. «Augusta» no pareció bien al gran rastacuero de la *España Moderna*; «Rosita» escandalizó al pobre diablo que dirige *La Lectura*; y «Beatriz» cayó en un concurso de *El Liberal*, aquel *Liberal* de antaño, tan apestoso a los cosméticos y aceites de peluquería barata, con que se acicalaba un necio presumido y pedante, que tuvo cierta notoriedad literaria con el nombre de Fernanflor (Valle-Inclán, 1908: 29).

La autonomía literaria, para vehicular la expresión de los renovadores repertorios de la mocedad modernista, llegará, fundamentalmente, de revistas impulsadas por ellos mismos y permeables a estéticas alternativas. *Germinal*, *Vida Nueva*, *Revista Nueva* o *Alma Española* po-

nían el acento en lo nuevo y lo moderno. Fue ahí donde el cuento modernista, no sólo encontró un adecuado canal para expresarse, sino que terminó convirtiéndose en un elemento de transgresión contra el predominante canon realista. A pesar de su corta vida y escasa tirada, la aparición de estas publicaciones acogió los escritos iniciales de los jóvenes escritores: «los primeros cuentos de Pío Baroja, las primicias poéticas de Miguel de Unamuno y la versión inicial de *Flor de santidad* de Valle-Inclán» (Mainer, 1987: 63). Aprovecha, pues, Valle la favorecedora acogida que la agitación cultural del 1900 otorga a formas expresivas innovadoras, como repertorio alternativo a la hegemonía de la novela decimonónica: poema en prosa, novela lírica y cuentos respondían a la pulsión experimental del inicio de siglo.

En efecto, la nueva literatura encontró más fácil acomodo en la prensa que en el libro. El agotamiento del relato realista estimula la redacción de cuentos, que vive su edad de oro en este período y que cultivan, casi de forma unánime, todos los escritores modernistas españoles e hispanoamericanos. El excelente comportamiento de los relatos en periódicos o novelas gráficas propicia también la aparición de propuestas editoriales específicas: las colecciones de relatos breves, que rentabilizan comercialmente el interés por la narrativa breve. En la primera década del XX inician su andadura la *Novela Semanal*, *El Cuento Semanal* o *La Novela Corta*. Por ejemplo, Valle publica por separado varias de sus novelas cortas en estas colecciones: *Mi hermana Antonia* y *Augusta* (1913), *Beatriz* (con el cuento «¡Malpocado!») (1913), *Eulalia* y *Rosita* (1917) y *Rosarito* (1918).

De modo que el relato breve supone una importante fuente de ingresos –notable en los momentos de formación–, pero también permite canalizar las renovadoras propuestas literarias en iniciativas que conllevaban un menor riesgo editorial. La interrelación entre el incremento de posibilidades de publicación, merced a la diversidad del mercado editorial y al auge de la prensa, y el cambio de paradigma estético motivado por el modernismo, explica el fenómeno cultural de la narrativa breve en el principio de siglo. Las preferencias de los escritores modernistas expresan, por lo tanto, el hastío por la novela extensa de trama verosímil. En contraposición, optan por una prosa que presenta como marcas de identidad la ambigüedad simbolista, la musicalidad y el espíritu decadente.

La narrativa breve de Valle, en suma, se acompasaba con los nuevos modelos de la modernidad literaria, al ajustarse a diferentes hábitos de lectura, renovadas posibilidades editoriales y un estilo que se contraponía al canon realista, hegemónico en el siglo anterior.

### Los cuentos de *Jardín umbrío* en el universo literario de Valle-Inclán

La narrativa breve juega, por lo tanto, un importante papel en el período de formación de Valle-Inclán. Con frecuencia, estos pequeños relatos son integrados en obras de mayor tamaño, agotando, en ocasiones, su recorrido como publicaciones autónomas. En otras, el relato es la idea germinal que florece, ya con una mayor compleji-

dad estética, en creaciones más logradas y de madurez artística. Sin embargo, este carácter pre-textual que a menudo manifiestan los relatos breves de juventud no compromete la pertinencia e integración de los cuentos y novelas cortas de Valle-Inclán en el conjunto de su producción artística. Ambos forman inequívocamente parte de su totalidad, y no como expresiones menores, como así lo quiso disponer Valle-Inclán al reservar el volumen XI y XII de su *Opera Omnia* a las novelas cortas de *Corte de amor* y los cuentos de *Jardín umbrío*, respectivamente. Su preocupación por ofrecer una clasificación coherente de su narrativa breve y por retocar y corregir sus pequeñas narraciones muestra la pretensión de preservar su prosa modernista, puliendo los excesos de juventud en que estos relatos habían sido mayoritariamente escritos.

En efecto, la intensidad y frecuencia que Valle emplea en la redacción de relatos breves es inversamente proporcional al reconocimiento literario del autor, de modo que, conforme su carrera literaria se asienta, el genio creativo del autor se dedica a obras de mayor extensión y complejidad compositiva. En 1909 publica su última novela corta original, «Mi hermana Antonia», en la colección *Cofre de sándalo*, y paulatinamente irá reduciendo también la publicación de cuentos inéditos. Se pueden considerar estos años como el período en que Valle cierra el ciclo creativo de la narrativa breve. No solo porque en estas fechas apenas elabora relatos originales, sino porque también acomete una importante revisión de sus primeras ediciones, fijando, en la mayoría de los casos, la redacción que considerará casi definitiva. Para ello, introduce modificaciones de carácter estilístico o alteraciones estructurales para

dotar de mayor coherencia su universo creativo<sup>12</sup>. Este aspecto condicionará, además, el recorrido de muchos cuentos y novelas cortas como relatos autónomos. Véase, por ejemplo, el caso de «La Niña Chole», que, tras ser integrado en la *Sonata de estío*, desaparece de las colecciones de narrativa breve después de 1909.

La mirada retrospectiva, que efectúa en «Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro», prólogo a la edición de 1908 de *Corte de amor*, clausura de alguna forma la etapa de la literatura breve, pero también reconoce las novelas cortas como el eslabón necesario en el conjunto de su obra y la importante contribución a la forja de una singular estética. El prefacio efectúa un balance del lugar que ocupa su narrativa breve y el modernismo militante que cobijó estas atrevidas narraciones<sup>13</sup>.

De modo que el final de la década señala el ocaso de la narrativa breve como opción creativa de Valle, pero no su vitalidad y supervivencia dentro de la concepción de conjunto que el escritor tiene de su obra. Valle-Inclán recompone redacciones, reorganiza colecciones y prosigue con la reedición y publicación de sus novelas cortas y cuentos, ya sea, como se ha visto, en ediciones autónomas (en *La Novela Corta, El Cuento Decenal...*), ya en las diferentes antologías de narrativa breve, que presentan alternancia de títulos y composiciones diferentes. *Corte de amor* se reedita en 1908, 1914 y 1922; *Femeninas*, como tal, no vuelve a publicarse, pero sus novelas cortas son el eje central de *Historias perversas* (1907), *Historias de amor* (1909) y *Cofre de sándalo* (1909 y 1922). *Jardín umbrío*, a su vez, sigue un recorrido parecido, alternando con el nombre de *Jardín novelesco* en una sucesión de cinco publicaciones.

Introducción

El siguiente cuadro expone las alteraciones en la confección de todos los libros que componen el conjunto de esta serie:

	<i>Jardín umbrío</i> (1920)	<i>Jardín umbrío</i> (1914)	<i>Jardín novelesco</i> (1908)	<i>Jardín novelesco</i> (1905)	<i>Jardín umbrío</i> (1903)
«Jardín umbrío»	•	•		• («Jardín novelesco»)	•
«Malpocado»			•	•	•
«Juan Quinto»	•	•			
«La adoración de los Reyes»	•	•	•	•	
«El miedo»	•	•	•	•	•
«Tragedia de ensueño»	•	•	•	•	•
«Beatriz»	•				
«Un cabecilla»	•	•	•	•	•
«La misa de San Electus»	•	•	•	•	
«El Rey de la máscara»	•	•	•	•	•
«Mi hermana Antonia»	•				
«Del misterio»	•	•	•	•	
«A media noche»	•	•	•	•	
«Mi bisabuelo»	•	•			
«Rosarito»	•	•		• («Don Juan Manuel»)	
«Comedia de ensueño»	•	•	•	•	
«Milón de la Arnoya»	•	•			
«Un ejemplo»	•	•	•	•	
«Nochebuena»	•	•	•	•	
«Geórgicas»			•	•	
«¡Fue Satanás!»			•		
«La hueste»			•		
«Égloga»			•		
«Una desconocida»			•		
«Hierbas olorosas»			•		
«Oración»	•		•		•

Ya se ha dicho que la proyección de los relatos breves está, sin lugar a dudas, relacionada con su rentabilidad comercial, pero, con ser la condición crematística un factor importante, no resulta, sin embargo, exclusiva. Valle-Inclán no deja de considerar su narrativa breve parte imprescindible de su obra literaria, como lo evidencia la organización de su *Opera Omnia*, en donde clasifica y organiza el heterogéneo material literario de sus narraciones breves. El caso de *Jardín umbrío* es bien evidente de ello, si nos atenemos a la diferente composición que de 1903 a 1920 muestran las cinco colecciones de la serie, poniendo al descubierto las progresivas decisiones que Valle-Inclán va adoptando al respecto.

Tras la primera edición de *Jardín umbrío* (1903), las dos ediciones de *Jardín novelesco* incorporan un importante número de cuentos publicados en prensa anteriormente, y cuya temática se corresponde con la orientación de la colección. «La misa de San Electus», «Un ejemplo», «Del misterio» o «A media noche» pasarán a formar parte de todos los libros de la serie. A su vez, la edición de 1908 incrementa todavía más el número de relatos, seleccionando textos que habían aparecido en prensa en sus años de iniciación literaria, pero que no habían integrado todavía ninguna colección de narrativa breve. Se trata de «¡Fue Satanás!», «Una desconocida», «La hueste», «Égloga» o «Hierbas olorosas». Su omisión, antes y después de esta publicación, se explica, en casi todos los casos, porque estos relatos habían sido incorporados, con mayor o menor literalidad, a obras narrativas extensas de Valle. Las dos primeras a *Sonata de primavera* y *Sonata de*



*estío*, y las restantes a *Romance de Lobos*, *Flor de santidad* o *Sonata de otoño*, respectivamente<sup>14</sup>.

Esta intertextualidad comprometía naturalmente su permanencia como relatos autónomos, de ahí que desaparecieran en las ediciones de *Jardín umbrío* (1914 y 1920), integradas en su *Opera Omnia*. Por esa misma razón eliminaba también «¡Malpocado!», cuyo texto se había incluido en la primera edición de *Flor de santidad* (1904).

De modo que si en *Jardín novelesco* parece primar un criterio acumulativo, acaso por razones comerciales, que lleva a reunir el mayor número posible de relatos, las últimas ediciones de *Jardín umbrío* utilizan criterios literarios, que tienen que ver con la clasificación y organización de la narrativa breve dentro del conjunto de las unidades creativas del autor. Valle-Inclán, habitualmente muy atento a las marcas de género, perceptibles en su obra dramática (novela macabra, esperpento, tragicomedia de aldea), no establece indicaciones que diferencien sus novelas cortas y cuentos, optando a menudo por la categoría *historias*: seis historias amorosas (*Femeninas*), *Historias perversas*, *Historias de amor*; historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones (*Jardín umbrío/Jardín novelesco*)<sup>15</sup>. Sin embargo, a medida que gana conciencia en el agrupamiento de su narrativa breve, utilizará un criterio temático para dividir, por un lado, las novelas cortas de temática galante y erótica y, por otro, los relatos de ambientación gallega, de atmósfera fantástica y misteriosa. Como se ha dicho, en su *Opera Omnia* agrupa las primeras en la versión definitiva de *Corte de amor* (1922) y los segundos en la última de *Jardín umbrío* (1920).

Esta razón explica la integración de «Mi hermana Antonia», «Rosarito» y «Beatriz» en las últimas ediciones de *Jardín umbrío/Jardín novelesco*, aun cuando por extensión –uno de los elementos caracterizadores de la novela corta frente al cuento– y por protagonismo femenino, tendrían mayores semejanzas con las restantes novelas cortas del autor, de las que formaron parte hasta integrarse definitivamente en *Jardín umbrío*.

La agregación tardía de estos relatos, junto a «Del misterio» o «Milón de la Arnoya», parece evidenciar, pues, la toma de conciencia de la estrecha relación entre fantástico y cuento, binomio que, además, encajaba perfectamente en la vertiente simbolista, onírica y subjetiva del texto modernista. Valle-Inclán aúna estas historias que evocan un mundo misterioso y enigmático, de creencias y leyendas, anclado en la fabulación oral galaica expresada en la voz de la antigua criada, Micaela la Galana, con que se abre el libro. Esta voluntad estética y organizativa se expresa de forma consciente y plena en la última de las colecciones revisada por el autor: la edición de *Jardín umbrío*, de 1920, texto base de esta edición por las razones apuntadas a lo largo de este apartado.

### *Jardín umbrío*: la ensoñación fantástica, misteriosa y coral del cuento modernista

La nota inicial que abre, invariablemente, todos los libros de la serie sitúa *Jardín umbrío* en la órbita del cuento oral tradicional, cuyas narraciones son transmitidas por la anciana Micaela la Galana, eco de leyendas que se

comunican de generación en generación. La condición ancestral de estas historias persigue una ambientación presidida por la fabulación y la construcción mítica del imaginario colectivo. El breve preludeo del libro tiene, por lo tanto, como finalidad, apuntalar la atmósfera de los cuentos, anunciada ya en el subtítulo, que encamina el horizonte de expectativas del lector al mundo mágico, cruel, tenebroso y laberíntico de las umbrías historias<sup>16</sup>:

Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana: Murió siendo yo todavía niño: Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado. De tiempo en tiempo todavía se levantan en mi memoria, y como si un viento silencioso y frío pasase sobre ellas, tienen el largo murmullo de las hojas secas. ¡El murmullo de un viejo jardín abandonado! Jardín Umbrío.

Con todo, a pesar de que esta advertencia prefigura un marco diegético para el conjunto de los relatos, la confección narrativa de los cuentos dista mucho de obedecer a criterios homogéneos y de estar discursivamente articulada con esta nota. Es decir, no todos los relatos responden ni al narrador ni a la narración en primera persona, que se anuncia en el prólogo, ni tan siquiera a patrones genéricos homogéneos.

En virtud del diferente momento de redacción, *Jardín umbrío* se compone de textos dramáticos de carácter simbolista, que recogen la ambientación del cuento tradicional, como «Tragedia de ensueño» o «Comedia de ensueño», explorando el carácter experimental e híbrido del modernismo; cuentos en los que se representan celebraciones o episodios bíblicos como «Un ejemplo», «La adoración de los Reyes» o «Nochebuena»<sup>17</sup> o, como se ha visto, cuentos breves que conviven con otros más extensos, próximos a la novela corta. La mayoría de los relatos encajan, no obstante, en unas constantes que suponen el elemento caracterizador del cuento modernista que es *Jardín umbrío*.

La poética del cuento, perceptible en la pluma de Valle-Inclán, ofrece una lectura imaginativa y cooperativa para completar las ambigüedades semánticas, la distorsión fantástica y el final abierto, sorprendente y sugerente de los relatos. En este sentido, su estética responde al momento modernista en que fueron generalmente concebidos: «el relato fantástico finisecular rehúye la presentación objetiva, la descripción directa de personajes y espacios; y recurre, en cambio, al símbolo y sugerencia, a la caracterización impresionista. Desde el punto de vista estructural, prefiere lo inconcluso, lo fragmentado, el final abierto» (Casas, 2008: 136)<sup>18</sup>. De modo que, si el modernismo se ha caracterizado por una revolución expresiva que recrea y configura una realidad diferente a la legada por los parámetros realistas-racionalistas, el relato fantástico encaja a la perfección en esta subversión temática, lingüística y cognitiva.

El miedo, caracterizado aquí como candoroso y trágico, es el punto de partida de esta narración vacilante y

temblorosa entre el niño-protagonista y el adulto-narrador de la nota inicial y de varios relatos. La voz narrativa del apunte preliminar se sobrecoge todavía recordando aquellas historias tenebrosas que perturbaron su niñez y agitaron su sensibilidad asustadiza. Opta Valle, en consecuencia, por una narración subjetiva, motivada por la distancia temporal y explicada por la falibilidad del yo-narrador, que, explorada en *Jardín umbrío*, practica en las *Sonatas*, bajo el género de las memorias y la evocación distorsionada por el paso del tiempo. En consecuencia, la fascinación por la fabulación y la narración memorística ponen en marcha, también ahora, «la estética del recuerdo en Valle-Inclán»<sup>19</sup>, que casa muy bien con la ambigüedad inherente al relato fantástico y la presencia de lo extraño y lo insólito.

Las historias misteriosas y fantásticas de *Jardín umbrío* se sitúan en la órbita de la tradición oral gallega. Tanto la toponimia, como las ancestrales y milenarias costumbres, nos proyectan al imaginario colectivo galaico que cataliza las creencias que configuran la enigmática y misteriosa trama de la mayor parte de los relatos. El uso de los topónimos, ficticios o reales, ubican estas narraciones en el mundo rural gallego: Santa Baya de Cristamilde, Santa María de Meis, Santa María de Louro, el Monte Rouriz o San Rosendo de Gondar ofrecen una referencialidad espacialmente inequívoca. En ocasiones, aparece también Santiago de Compostela, cuya aura milenaria resulta muy apropiada, como en «Mi hermana Antonia» o «Del misterio». La selección de escenarios, por su parte, obedece al clima de relato gótico que enmarca la historia de terror y miedo en que tienen lugar la mayoría de