Copyright by
LOURDES RAMOS KUETHE
1980

VALLE-INCLAN: LAS COMEDIAS BARBARAS

BY

LOURDES RAMOS KUETHE, DRA. EN PEDAGOGIA, M.A.

A DISSERTATION

IN

SPANISH

Submitted to the Graduate Faculty
of Texas Tech University in
Partial Fulfillment of
the Requirements for
the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Approved

Accepted

August, 1980

AC
201
T3
1980
No. 64
C. of. 2

I am deeply indebted to Professor Janet W. Díaz for her direction of this dissertation. Her unselfish sharing of her time and knowledge have enabled me to enrich my life with a most rewarding experience. I also wish to thank the other members of my committee for their helpful comments and assistance: Dr. Edmundo García Girón, Dr. Robert J. Morris, Dr. Harley D. Oberhelman, and Dr. Robert A. Hayes.

INDICE

NOTA DE APRECIACION	ii
INTRODUCCION	1
I. LA TRADICION CULTURAL	15
II. RELACION AL TRASFONDO LITERARIO	48
III. VIDA Y OBRA: TRASFONDO HISTORICO	81
IV. TRAMA, ESPACIO Y TIEMPO	115
V. MECANICA DE LAS <u>COMEDIAS BARBARAS</u>	160
VI. EL PROTAGONISTA VISTO A TRAVES DE LOS DEMAS	
PERSONAJES	195
VII. TEMAS Y MOTIVOS	229
VIII. FORMA Y ESTILO	266
CONCLUSION	310
BIBLIOGRAFIA	317

INTRODUCCION

Don Ramón María del Valle-Inclán, "eximio escritor y extravagante ciudadano," según la descripción de Primo de Rivera,¹ y "autor de 'Divinas palabras' y de otras palabras menos divinas," según su esposa, Josefina Blanco,² mantuvo durante su vida y ha mantenido después de su muerte, muchas de las características de un enigma desconcertante. Esta misma cualidad enigmática permea las Comedias bárbaras, obra constantemente mencionada en la mayoría de los escritos críticos sobre Valle, pero que hasta ahora ha recibido poca atención crítica individual. Sirva de ilustración la bibliografía compilada por Robert Lima en 1972³ en la que de las cuarentinueve entradas relativas a las Comedias, sólo una cae dentro de la categoría de libro. Mi estudio, "Valle-Inclán: Las Comedias bárbaras," tiene como intención llenar ese vacío tan extraordinario como intrigante. Cruciales en el desarrollo estético e ideológico de Valle-Inclán, Cara de Plata, Aguila de blasón y Romance de lobos merecen un estudio que, si no definitivo, al menos tenga como efecto una revalorización crítica. Es mi intención, por lo tanto, sugerir nuevas interpretaciones y abrir nuevos caminos a la vez que reclamar para la trilogía su muy merecido lugar en la obra valleinclaniana.

Aguila de blasón y Romance de lobos, parte segunda y parte tercera de la trilogía, aparecen en los años 1907 y

1908, respectivamente. Cara de Plata, destinada a ser la primera, aparece en 1922. Aguila y Romance, por sus fechas de publicación, corresponden a lo que la crítica ha dado en llamar la primera época valleinclaniana. Desde 1888, Valle había publicado artículos periodísticos, cuentos y traducciones de obras francesas y portuguesas. Su primer libro, Femeninas, salió a la luz en 1895, seguido de Epitalamio, 1897, y de Cenizas, 1899. De 1902 a 1905 aparecen, una por año, sus cuatro Sonatas: Otoño, Estío, Primavera e Invierno. De estos años son también Jardín umbrío (1903), Corte de amor (1903), Flor de santidad (1904) y Jardín novelesco (1905). Por sus cualidades estilísticas, las Sonatas le encajan de lleno dentro del modernismo español, condición que impidió una clara apreciación inicial de Aguila y Romance. En 1908, año de publicación de esta última, sale también la primera de las novelas que forman la trilogía de la guerra carlista. A medida que sus libros se suceden, se va manifestando con más claridad la intención de crítica social que había motivado Aguila y Romance. Para 1922, Valle había completado la trilogía de la guerra carlista, 1908-09, y publicado, entre otros libros, Cuento de abril (1910), Voces de gesta (1911), El embrujado (1913), La lámpara maravillosa (1916), La pipa de kif (1919), El pasajero (1920), sus cuatro farsas (1913, 1914, 1920 y 1922) y Divinas palabras (1920). Encajada entre Divinas palabras y Luces de bohemia (1924), Cara de Plata pertenece cronológicamente al momento en que Valle abraza de-

finitivamente el estilo esperpéntico como se manifiesta en Los cuernos de Don Friolera (1925) o en La hija del capitán (1927). Estilísticamente y por las distintas épocas de publicación, las Comedias se convierten en un problema de características intrigantes. Si Aguila de blasón y Romance de lobos manifiestan una inequívoca y marcada intención social, aparentemente ausente en su producción anterior, Cara de Plata la reafirma enfáticamente y manifiesta, a su vez, con mayor claridad, la intención deformadora de la época posterior de Valle. De esta situación se deriva uno de los aspectos más interesantes de las Comedias: la disparidad de las opiniones críticas.

En comentarios ocasionales tanto como en los estudios más extensos, esa disparidad crítica se hace evidente en cuanto al estilo, la intención, el alcance y la realización de las tres comedias. Algunos críticos ven en ellas rasgos míticos o épicos; otros ven rasgos burlescos o melodramáticos. En cuanto a su posición dentro de la obra total de Valle-Inclán, hay opiniones que colocan las Comedias en la primera época de producción, como las de Cano y Torrente Ballester,⁴ con Cano considerándolas "característicamente modernistas" desde el punto de vista estético.⁵ Partidarios de la época intermedia son Guillermo de Torre, quien piensa que ejemplifican el paso del "esteticismo gratuito" a "un arte lleno de sentido;"⁶ Fernández Almagro, que opina "que preparan el paso a obras ulteriores;"⁷ Ramón Martínez López, según el cual in-

dican el principio de un acercamiento al "aquí" y al "ahora;"⁸ Ramon García Sol, quien afirma que el "gozne o tránsito de un mundo a otro reside en La pipa de kif con el barrunto de las Comedias bárbaras;"⁹ y, por último, Greenfield y Zahareas, quienes piensan que en ellas se manifiesta una nueva orientación por el sentido de la tragedia y los problemas de la injusticia social.¹⁰

Pasando a la intención de la trilogía, Enrique Segura Covarsi es de la opinión que "en las Comedias bárbaras Valle hace historia, íntima, minuciosa, del basamento social, colectivo, de la tierra galaica;"¹¹ Alfredo Matilla recalca la expresa intención social;¹² y Fernando Ponce añade que "son una expresión de la mentalidad ibérica en toda su grandeza y en toda su pequeñez."¹³ Verity Smith¹⁴ y Jorge Mañach, por su parte, perciben un sentimiento de añoranza por la desaparición de una raza, añoranza que Mañach explica diciendo que "una nostalgia agresiva presidió . . . su obra y su vida, no porque le interesara restaurar el pasado, sino acercarse a través del recuerdo, a la entidad perdurable."¹⁵

El aspecto mítico lo observan J. L. Brooks: "figuras pastorales idealizadas;"¹⁶ María Dolores Lado: "glorificación de un mundo pasado;"¹⁷ y Guillermo Díaz Plaja: "una noción razonante de España, dibujada como mito histórico superior."¹⁸

El aspecto épico lo observa Ramón Gómez de la Serna para quien las Comedias son parte de la jornada "épicoheroica" de Valle¹⁹ y Aguila de blasón y Romance de lobos, "libros enguizcados y

rampantes como grifos violentos y legendarios."²⁰ Fernández del Riego ve en ellos aspectos de "épica universal"²¹ mientras que Francisco Madrid opina que Valle "volvió su mirada interior hacia los héroes de su sangre y de su raza."²² Dentro de este ámbito de lo mítico y de lo épico, Ricardo Domenech, colocando las Comedias dentro del "largo camino que va de la literatura de la decadencia a la literatura épica, o si se quiere, pre-épica," destaca en ellas elementos esperpénticos.²³

La mención de características esperpénticas marca una nueva aproximación a las Comedias que data desde los escritos surgidos a raíz del centenario de Valle-Inclán en 1966. José Antonio Portuondo ve en la exaltación romántica de determinados caudillos, una deformación.²⁴ Carmen Iglesias opina que el "melodramatismo y la exageración suponen ya una deformación de lo real y, por tanto, un principio de esperpentismo."²⁵ Fernández Almagro destaca que "los personajes de los dos primeros volúmenes de las Comedias bárbaras se dibujan con línea dislocada."²⁶ Pedro Salinas, por su parte, las considera como el inicio de un nuevo rumbo,²⁷ lo que María Eugenia March describe en términos de "un viraje hacia el esperpento."²⁸ Más específicamente, María Dolores Lado²⁹ y Cándido Ayllón³⁰ observan manifestaciones de un género nuevo, mientras que Roberta Salper de Tortella destaca el uso de una serie sucesiva de cuadros en lugar de una narración fluida, técnica típica de la etapa posterior de Valle.³¹ Celestino

Fernández del Riego ve en ellas una "categorización estética de Galicia"³² y Gillespie y Zahareas perciben la creación de arquetipos como indicación temprana del profundo sentido teatral valleinclaniano.³³

En cuanto al estilo, Ramón Sender, Fernández Almagro, Benito Varella Jácome, José Luis Varella y Juan Antonio Hormigón apuntan su intenso realismo, al tiempo que Delia Fein Pastoriza clasifica Romance de lobos como obra impresionista.³⁴ Emilio González López, a su vez, opina que las Comedias representan la "evolución del arte simbolista lírico de Valle-Inclán hacia un simbolismo dramático, precursor de su arte expresionista."³⁵ La publicación tardía de Cara de Plata ha añadido una nueva dimensión a la polémica sobre el estilo de la trilogía en su totalidad. Haciendo caso omiso de las declaraciones del mismo Valle en cuanto a la unicidad de intención en la concepción y realización de la trilogía,³⁶ Antonio Risco afirma la "falta de una rigurosa articulación"³⁷ En cuanto a Cara de Plata en particular, Salper de de Tortella opina que "es diferente en estilo y enfoque social"³⁸ mientras que para Summer Greenfield, "destruye la cualidad épica de la trilogía."³⁹

Lo verdaderamente sorprendente de tal diversidad de opiniones es que cada una contiene un cierto grado de exactitud valorativa fácilmente comprobable en las mismas Comedias. Esta situación tan extraordinaria se deriva en gran parte de la actitud con que Valle-Inclán se acerca a la literatura, acti-

tud que el presente trabajo explora en los tres primeros capítulos. Colocando a Valle dentro de la tradición cultural, literaria e histórica de su época cronológica se aprecia la variedad de influencias que toman parte en el desarrollo de su estética. El capítulo primero explora la tradición hermética en su desarrollo a través de siglos de cultura europea, destacando sus manifestaciones en España. Dentro de esta tradición y por la suceptibilidad de Valle al drama shakespeariano, se explican en él influencias tan disímiles como magia, superstición, cábala, neoplatonismo, rosicrucianismo, gnosticismo y cristianismo. Todas estas influencias, elementos constitutivos de su credo estético como atestigua La lámpara maravillosa, contribuyen a explicar el enfoque cósmico del teatro valleincliniano así como su divergencia del estilo teatral de la España finisecular. El capítulo segundo presenta la tradición literaria española enriquecida por el simbolismo, con su efecto sobre la mentalidad creadora, y por el modernismo, responsable de la renovación del castellano. La actitud vital de los literatos se forma dentro de la influencia de la Generación del 98, cuyos miembros se dedican al análisis de España y de sus problemas. La generación siguiente, la novecentista, parte de los resultados de ese análisis y sus esfuerzos cuajan en una actitud más práctica, buscadora de soluciones y nuevas orientaciones. Valle-Inclán, influído por el simbolismo y por el modernismo, sirve de enlace a noventiochistas y novecentistas con su deliberada condena y sal-

vacación de mitos españoles. El tercer capítulo presenta la vida y obra de Valle entrettejida con la historia de España, destacando indicaciones de su preocupación por España.

Entrando de lleno en las Comedias, los demás capítulos desarrollan mi hipótesis de que la trilogía pertenece a la literatura llamada social y que su deliberada intención es provocar una toma de conciencia por parte del lector o público español. El proceso evolutivo subyacente en la trama --gloria, decadencia y muerte-- aparece plasmado en los conflictos del protagonista con las diferentes instituciones sociales de su medio ambiente. Dicho marco sociológico proporciona un medio fecundo para el análisis de España en términos de sus actitudes vitales y de su sistema de valores, análisis que culmina en la condena de todo lo falso o lo ya inoperante y en la salvación de lo que por real e imperecedero tiene la potencia de restaurar a España su prestigio como nación europea. Instrumentales en conseguir la efectividad del análisis son el empleo del proceso de la inversión y de la leyenda del Don Juan. Trazando a Don Juan Manuel Montenegro "a imagen y semejanza" del famoso personaje mítico, Valle consigue la combinación de la naturaleza pecaminosa y el atractivo irresistible, combinación que permite, en la salvación espiritual del protagonista, la salvación de los valores positivos del español. Al mismo tiempo y por la derrota del protagonista en el ámbito social, derrota que eventualmente le lleva a la muerte, Valle puede condenar actitudes e insti-

tuciones que por su anacronismo o degeneración resultan de-
trimentales al progreso del país. La inversión con su juego
de contrastes establece un clima de tensión expectativa en
el que el lector o espectador se siente impulsado en direc-
ciones diversas. El resultado es una pausa mental en la que
el desconcierto momentáneo tiende a facilitar la toma de con-
ciencia perseguida.

Entretejidos a lo largo de la trilogía, ambos elementos,
el mito del Don Juan y el proceso de la inversión, inspiran
la concepción de espacio, tiempo, personajes, temas, forma y
estilo, asuntos que se discuten en los capítulos correspon-
dientes. Espacio y tiempo son los temas del capítulo cuarto
en el que se avanza la idea de que el escenario gallego y la
época feudal, al ser sometidos a una estilización abstracta,
permiten un acercamiento analítico a la historia de España.
La idea central del capítulo quinto es que la mecánica de las
Comedias bárbaras descansa en el proceso de la inversión. Es-
te proceso, implícito hasta en el contraste o incongruencia
del título de la trilogía, se manifiesta en todos los niveles
afectando personajes, temas, trama y lenguaje. También en es-
te capítulo se destaca el uso constante y reiterativo de una
serie de símbolos relacionados con el principio de la inver-
sión, símbolos que contribuyen a la profundidad dramática de
la obra. El capítulo sexto se centra en la personalidad del
protagonista visto desde el ángulo de enfoque de los demás
personajes, ángulo que realza su concepción donjuanesca. Los

temas son el asunto del capítulo séptimo y aparecen divididos en dos grupos. De una parte se presentan aquéllos que se relacionan con instituciones sociales --el matrimonio, la familia, la iglesia, la justicia, el vasallaje-- y de otra, el tema del Don Juan con sus motifs primordiales, el amor, la superstición y la muerte. A través de los primeros se aprecia la crítica social implícita en la obra y por medio de los motifs donjuanescos, la creación del clima emocional dentro del marco gallego. El octavo y último capítulo analiza las Comedias desde el punto de vista de sus elementos constitutivos, el diálogo, la acotación, el lenguaje y el estilo. La combinación de diálogo y acotación refuerza las ideas avanzadas en el capítulo primero al colocar a Valle en la tradición teatral shakespeariana, mientras que el lenguaje y el estilo sugieren una aproximación simbolista con una realización en la que se combinan modernismo, impresionismo y expresionismo.

Notas

¹Francisco Madrid, La vida altiva de Valle-Inclán (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), pág. 364.

²Rafael Alberti, "Imagen primera de Don Ramón María del Valle-Inclán," Imagen primera de . . . (Buenos Aires: Losada, 1945), pág. 82.

³Robert Lima, An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán (Philadelphia: Pennsylvania State University Libraries, 1972), págs. 265-72.

⁴Gonzalo Torrente Ballester, Literatura española contemporánea (1898-1936) (Madrid: Afrodisio Aguado, s/f), pág. 236.

⁵José Luis Cano, "Valle-Inclán and Contemporary Spain," Valle-Inclán Centennial Studies (de aquí en adelante citado como Studies), ed. Ricardo Gullón (Austin: The University of Texas Press, 1968), pág. 119.

⁶Guillermo de Torre, "Valle-Inclán o el rostro y la máscara," La difícil universalidad española (Madrid: Gredos, 1965), pág. 129.

⁷Melchor Fernández Almagro, "Ramón del Valle-Inclán: Vida y obra," Revista hispánica moderna, 2 (julio 1936), 297.

⁸Ramón Martínez López, "A Portrait of Valle-Inclán," Studies, pág. 18.

⁹Ramón de García Sol, "Lucas de Valle-Inclán," Cuadernos hispanoamericanos, 47, Nos. 199-200, (1966), 284.

¹⁰Summer Greenfield y Anthony N. Zahareas, "The Development of Valle-Inclán's Work," Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works (de aquí en adelante citado como Appraisal), ed. Anthony N. Zahareas (New York: Las Americas Publishing Co., 1968), pág. 37.

¹¹Enrique Segura Covarsi, "Cara de Plata," Revista de literatura, 5 (enero-junio 1954), 279.

¹²Alfredo Matilla, "Las Comedias bárbaras: Una sola obra dramática," Appraisal, pág. 292.

¹³Fernando Ponce, Aventura y destino de Valle-Inclán (Barcelona: Ediciones Marte, 1969), pág. 99.

¹⁴Verity Smith, Ramón del Valle-Inclán (New York: Twayne Publishers, Inc., 1973), pág. 77.

¹⁵Jorge Mañach, "Valle-Inclán y la elegía de América," Revista hispanica moderna, 2, No. 4 (1936), 306.

¹⁶J. L. Brooks, "Valle-Inclán and the esperpento," Bulletin of Hispanic Studies, 33 (1956), 152.

¹⁷María Dolores Lado, "La trilogía de la guerra carlista," Appraisal, pág. 336.

¹⁸Guillermo Díaz Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, 1972), pág. 61.

¹⁹Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón María del Valle-Inclán (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1944), pág. 69.

²⁰Ramón Gómez de la Serna, "Don Ramón del Valle-Inclán," Retratos contemporáneos (Buenos Aires: Sudamericana, 1941), pág. 299.

²¹Francisco Fernández del Riego, Galicia y Valle-Inclán (Madrid: Ediciones de conferencias y ensayos No. 95, 1959), pág. 31.

²²Madrid, pág. 64.

²³Ricardo Domenech, "Para una visión actual del teatro de los esperpentos," Cuadernos hispanoamericanos, 47, Nos. 199-200 (1966), 31.

²⁴José Antonio Portuondo, "Galdós y Valle-Inclán, espejos de la vida española," Revista de la Biblioteca Nacional Jose Martí, 18, No. 1 (1976), 19.

²⁵Carmen Iglesias, "El esperpento en la obra de Valle-Inclán," Cuadernos americanos 18, 104, No. 3 (1959), 260.

²⁶Melchor Fernández Almagro citado por Carmen Iglesias, Ibid., pág. 260.

²⁷Pedro Salinas, "Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98," Literatura española. Siglo XX (México: Antigua Librería Robredo, 1949), págs. 91-92.

²⁸María Eugenia March, Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán (Chapel Hill: Estudios de hispanófila 10, 2a. ed., 1970), pág. 15.

²⁹María Dolores Lado, Las guerras carlistas y el reinado isabelino en la obra de Ramón del Valle-Inclán (Gainesville: University of Florida Press, 1966), pág. 37.

³⁰Cándido Ayllón, "Experiments in the Theatre of Unamuno, Valle-Inclán and Azorín," Hispania, 46, No. 1 (1963), 49.

³¹Roberta Salper de Tortella, "Creation of a Fictional World (Valle-Inclán and the European Novel)," Appraisal, pág. 121.

³²Celestino Fernández de la Vega, "Perfil gallego de Valle-Inclán," Insula, 14, Nos. 152-53 (1959), 4.

³³Anthony N. Zahareas y Gerald Gillespie, "Ramón María del Valle-Inclán: The Theatre of Esperpentos," Drama Survey, 6, No. 1 (1967), 9.

³⁴Delia Fein Pastoriza, "El idioma de Valle-Inclán en su obra Romance de lobos," Boletín de filología, 4, Nos. 25-26-27 (1944), 91.

³⁵Emilio González López, "El esperpento: Su naturaleza y formas," El arte dramático de Valle-Inclán (New York: Las Americas Publishing Co., 1967), pág. 72.

³⁶Alfredo Matilla cita a Valle-Inclán en Appraisal, pág. 315: "Las tres comedias en su disposición actual no constituyen sino una trilogía, proporcionadas la primera y la tercera a modo de prólogo y epílogo, en tres jornadas cada una, a señalar la mayor extensión dramática del que diríamos centro de gravedad de la obra, culminante en las cinco jornadas de Aguila de blasón."

³⁷Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruedo ibérico (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966), pág. 129.

³⁸Roberta Salper de Tortella, "Don Juan Manuel Montenegro: The Fall of a King," Appraisal, pág. 331.

³⁹Summer Greenfield, "Cara de Plata" Versión esperpéntica de las Comedias bárbaras," Primer acto, 97 (1968), 67.

CAPITULO I

LA TRADICION CULTURAL

El paso del siglo XIX al siglo XX en la literatura española se ha venido a resumir de manera quizás demasiado simplista en términos de las dos actitudes hacia el desmoronamiento del imperio colonial español: la actitud comprometida de la Generación del 98 y la actitud evasivista del modernismo. Si bien es verdad que existe una relación estrecha entre estos fenómenos, también es verdad que no es una de causa y efecto exclusivamente, sino más bien una de confluencia histórica, filosófica y literaria. La derrota de la guerra de 1898 da a la Generación del 98 su "hecho generacional" de acuerdo con la definición de Petersen.¹ En el caso de los modernistas esta derrota influye en su aislamiento ideológico en busca de la expresión de la verdad. Sin embargo, no es sino el último y más dramático hecho en la serie que precipita la España de fin de siglo dentro del cauce de la Europa del siglo XX. Este marco en que se presenta la figura de Valle-Inclán se puede comparar con una serie de telones de fondo contra los que Valle aparece como elemento actuante y recipiente a la vez. Sólo en términos de su circunstancia histórica, literaria y cultural puede comprenderse su producción literaria. De aquí se deriva la idea que se desarrolla en las páginas siguientes. A medida que Valle recorre su trayectoria estética desde el impresionismo hasta el

expresionismo, el lastre cultural que forma su ideología se va destilando hasta aparecer quintaesenciado en el esperpento. Las Comedias bárbaras abren el ciclo de su producción dramática significativa y por haber sido escritas en dos épocas diferentes presentan dos aspectos de su estética en formación. En ellas y precisamente porque no han alcanzado su forma última, se identifican más fácilmente los distintos elementos de la tradición cultural en combinaciones más o menos experimentales.

El primer telón de fondo que es necesario considerar lo constituye el pensamiento filosófico finisecular, producto, como he de demostrar, de siglos de especulación en busca de respuestas a preguntas vitales sobre el hombre y su naturaleza. El segundo telón lo compone la manifestación literaria de España en términos de su tradición y de las influencias que viniendo de fuera la matizan. El tercer y último telón es España en su momento histórico de tránsito de un siglo a otro, en que las instituciones sociales y políticas sufren cambios de gran magnitud. Una vez presentados estos aspectos que enmarcan la vida de Valle, será más fácil presentar las Comedias bárbaras como elemento dinámico en el desarrollo estético.

El estudio del primer telón de fondo, la tradición filosófica, se basa en una idea avanzada por Frances Yates en Theatre of the World. El teatro inglés alcanza con Shakespeare la culminación del arte durante el Renacimiento. Este teatro

es producto de siglos de tradición cultural no sólo inglesa sino europea, tradición en que las ideas de los antiguos clásicos aparecen vistas a nueva luz y combinadas en nuevas formas para expresar en términos renacentistas la visión del hombre y del universo. Yates opina que para Shakespeare el teatro era un molde del universo, o sea, la idea del macrocosmo, del mundo como teatro, en el que el microcosmo, el hombre, representaba sus diferentes papeles.²

La confluencia de ideas en el renacimiento que se reflejan en Shakespeare fue rescatada durante el romanticismo europeo y contribuyó a su vez a formar una nueva confluencia en el siglo XX. Las ideas desgranadas por Valle a lo largo de su evolución lo colocan de lleno en esta corriente ideológica. Sus ideas sobre el teatro, en particular, reflejan una actitud afín a la de Shakespeare en cuanto a la relación del hombre con el universo, y es precisamente por esta actitud que la obra de Valle desafía clasificación en cuanto a los estilos literarios vigentes en España. En los últimos años, sin embargo, los estudios sobre Valle se han ido inclinando más hacia una interpretación basada en la tradición cultural europea. Si se acepta esta tradición cultural como denominador común a Europa y si se usa el enfoque de Yates para estudiar la obra de Valle, resalta entonces su unidad de sentido e intención.

Para lograr este objetivo seguiré un doble enfoque. Primero y basándome en Verity Smith, trazaré en forma de un

corte horizontal las influencias ideológicas más reconocibles en el momento en que Valle desarrolla su estética. Como complemento a las ideas de Smith usaré el pensamiento de Guillermo Díaz Plaja quien, al ahondar aún más en estas influencias, abre la puerta a la corriente de la tradición ideológica europea desde la antigüedad. Por último y en un corte de profundidad, seguiré a Frances Yates en su viaje de los clásicos a Shakespeare. Por medio de estos dos enfoques se pueden discernir los diferentes hilos filosóficos que se unen, se apartan y se vuelven a unir en distintas combinaciones a lo largo de la historia.

Verity Smith dedica el segundo capítulo de su libro Ramón del Valle-Inclán a trazar el desarrollo de la estética valleinclanesca. En su opinión la influencia del modernismo, en cuanto a sus elementos básicos como ideología estética, tiene sólo efectos pasajeros en Valle.³ No así el simbolismo, ya que Valle deriva de este movimiento su enfoque hacia el lenguaje y el mundo material. El artista que reacciona contra las teorías realistas y naturalistas se embarca en una doble búsqueda: por una parte trata de encontrar un mundo superior, trascendental, o sea, el mundo de las esencias, y por otra parte trata de encontrar unidad, síntesis y armonía en el mundo de los sentidos. Esta actitud la explica Smith en términos de la influencia de Schopenhauer, Baudelaire y Richard Wagner, completada por la influencia de Pitágoras y del gnosticismo. (VS 31)

La filosofía de Schopenhauer basada en la idea de que el hombre no es sino un juguete de la Voluntad --una voluntad ciega, egoísta, destructiva-- hallaba en el arte un medio de escape a esta sumisión irremediable. El arte era el estado más completo de objetividad mental y cuando el ser humano se involucraba en su contemplación, perdía la conciencia de su individualidad. Entonces, libre del poder de la Voluntad, podía dedicarse a amar y a compadecer el resto de la humanidad, sus compañeros de infortunio. De acuerdo con Verity Smith:

The philosophy of Schopenhauer appealed to the artist of this period, that is of the 1870's and 1880's in two ways. Firstly, it raised the status of art to a very high level indeed and rid it of any utilitarian purpose. Secondly, it introduced him to Plato's theory of Forms, thus confirming his disenchancement with the external world and giving him fresh impetus to reach the 'real' world of essences through his art. (VS 33)

Baudelaire parte de las ideas de Swedenborg, filósofo místico sueco (1688-1772), y desarrolla y populariza la idea de las analogías universales, más conocida por el término "Correspondences," título del soneto que las inmortalizó. Esta idea de las correspondencias existe en dos niveles: profundidad y extensión. El primer nivel que es el que procede de Swedenborg, establece una relación entre todas las cosas vivientes con su equivalente en la esfera trascendental. El segundo nivel, el de la extensión, es aquél en el que todas las cosas en el plano terrestre aparecen relaciona-

das fenomenológicamente y particularmente mediante los sentidos. A esta última correspondencia se la conoce mejor con el término de sinestesia, recurso muy del gusto de Valle, para quien la poesía era un medio en el que se conjugaban misteriosas correspondencias entre colores y sonidos. Volviendo a Verity Smith se lee:

What emerges very clearly from Baudelaire's conception of the universe and the interplay of spirit and matter on which it posited, is an urgent need for harmony and unity. For this reason it is not surprising that Baudelaire should have aspired after a synthesis of all the arts; a fusion of the senses into one supreme expression of beauty. It is precisely this idea which drew him to the esthetic and music of Richard Wagner. (VS 35)

Wagner creía en la supremacía de la música sobre todas las artes, ya que sin fronteras que la inhibieran, se movía en la esfera de las esencias. Así, su visión del arte completo era el drama musical que combinase poesía, mímica, decorado y música. A través de este tipo de arte y por medio de símbolos, Wagner trataba de hacer llegar a su público al nivel de lo absoluto. El resultado en términos de los simbolistas, dice Verity Smith, es que éstos

. . . agreed with Wagner's assertion that music is a supremely important element in art, in that it is the least imperfect instrument for bringing the individual into touch with the world of the essences. So it became their avowed intent to wrest back from music what poetry had lost to it, and to bring poetry as close as possible to music by using words for their melodic and symbolic content rather than their intellectual meaning. In this way words assume a magic significance; they are destined to induce a state of trance in the listener which will conjure up the unheard music, the vision of the Absolute. (VS 36)

Como complemento de estas ideas hay que considerar la influencia de la metafísica pitagórica y del gnosticismo. Los simbolistas se volvían hacia la antigüedad en busca de la esencia del universo como algo indispensable para comprender el sentido de una creación poética. Smith señala que en este aspecto radica la lógica de la influencia de Pitágoras, cuyo pensamiento consistía de una explicación numérica del universo basada en la triple naturaleza del hombre y del macrocosmo. El hombre y la naturaleza, según él, estaban coronados por la unidad divina que era en sí una trinidad. Por lo tanto, las claves de la naturaleza estaban contenidas en el número y la música, porque los números contenían el secreto de las cosas y Dios era la armonía universal. Smith señala otras dos ideas de Pitágoras que hallan eco en los simbolistas tanto como en Valle-Inclán. Una es la importancia atribuida a la luz, ya que el sol es el emblema de la unión entre el mundo de la materia y del espíritu. La otra es que toda la materia es sensible y posee alma. La atracción del cuerpo pitagórico de especulación filosófica la resume Smith:

Such an esoteric science was bound to appeal to the symbolists for more than one reason. Firstly, it should be remembered that mystery and obscurity were cultivated by the followers of this movement. Pythagoras' doctrine was sybilline; it required initiation for its meaning to be clarified. Secondly, it stressed the unity and harmony of the universal and the essential correspondence between man, nature, and the transcendental world. Thirdly, Pythagoras used numbers symbolically; three, seven, and the remaining primary numbers are not mere digits: they are magical numbers on which rests an entire meta-

physical structure. (VS 39)

En cuanto al gnosticismo, Smith reconoce la variedad de grupos gnósticos y destaca una idea que es central a todos ellos: la caída de la Pléroma o plenitud que es el resultado del pecado o la debilidad. El mundo material es el resultado de la creación del Demiurgo, quien a su vez es producto de un pecado de arrogancia. Este mundo material está condenado por malo y existe separado de la Pléroma. En la Pléroma el tiempo no existe, pero el mundo material, el mundo inferior de los sentidos es la provincia del tiempo cíclico e inherente a él está la Fatalidad. De acuerdo con Smith estas dos ideas, que sólo el mundo inferior de los sentidos está condenado al tiempo cíclico y que toda la materia es inherentemente mala, son las que van a afectar a Valle. En los gnósticos la redención no se encuentra en el amor, la fe o las obras, sino en el conocimiento. Existe, por lo tanto, un dualismo en el gnosticismo que radica de una parte en la humanidad, en que sólo los que han alcanzado el saber esotérico pueden salvarse, y de otra, en el sentido filosófico porque no hay enlace entre la Pléroma, o el Todo, y el mundo de la materia que por naturaleza es hostil y caótico. Smith contrasta la filosofía gnóstica con las otras filosofías ya presentadas y dice:

Thus, unlike Pythagoras' or Baudelaire's vision of the universe, there is in gnostic belief no idea of harmony or of a relationship between the celestial and material spheres. Gnosticism is by its very nature aristocratic and exclusive, since it is only the elect with knowledge or

gnosis to whom salvation is held out. This aristocratic bias had an obvious attraction for members of the Symbolist movement who raised poetry to a quasi-religious level which only the privileged could hope to grasp. (VS 41)

El estudio de Díaz Plaja cala aún más profundamente que el de Verity Smith en la estética valleinclanesca, porque donde Smith se contenta con definir las distintas influencias y relacionarlas de tanto en tanto con el pensamiento de Valle-Inclán, Díaz Plaja trae estas influencias de manera directa a la España de fin de siglo, no sólo trazando su trayectoria desde la antigüedad, sino presentándolas entretreídas con el pensamiento de Valle en obras como La lámpara maravillosa, Aromas de leyenda y El pasajero. Punto vital en el desarrollo de mi idea sobre la dramática de Valle-Inclán es la mención que Díaz Plaja hace de la tradición hermética. Localizando el resurgimiento de esta tradición en el romanticismo europeo, lo explica como la respuesta a un cambio en la actitud de conocer, diametralmente opuesta a la actitud de los clásicos racionalistas. La diferencia estriba en el cambio de proporción que experimenta el hombre en relación con la naturaleza: ya no es el hombre el poseedor sino el poseído de las fuerzas cósmicas. Inmanente a esta actitud hay un sentimiento de pavor pero también una necesidad de penetrar el misterio del Cosmos, de alcanzar la fusión del hombre con el Cosmos. Así resurge la tradición hermética que en su conjunto de doctrinas se había mantenido latente, desde la época neoplatónica, en el cristianismo y en el gnosticismo. Díaz Plaja resume:

El mundo de lo esotérico, las sabidurías ocultas establecían --de acuerdo con las ideas platónicas y agustinianas-- la idea de un Cosmos, espejo o reflejo de Dios, de lo que se deduce una fusión del hombre y del Universo . . . Esta idea . . . fue recogida por las escuelas teosóficas del siglo XVIII, especialmente por Swedenborg, e informó una serie de doctrinas espiritualistas que van a convergir en el propio Romanticismo.⁴

De aquí arranca la estética de Baudelaire y la búsqueda de lo misterioso como se manifiesta en Poe, por ejemplo, o en el mismo Valle. Valle-Inclán, de acuerdo con Díaz Plaza, encaja de lleno en la tradición neoplatónica y gnóstica en cuanto a su "estética del misterio."⁵ De los místicos como San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Miguel de Molinos, Valle adopta ideas sobre el tiempo, la fuerza del mal y el conocimiento de Dios. De los gnósticos como Pablo Gímbier, Percy Sinnet y sobre todo Péladan, miembro del Supremo Consejo de la Rosacruz del Templo y el Grial o Rosacruz Católica, le llegan temas que complementan sus ideas del tiempo y del mal y también otros que van a influir en los modernistas, como son la simbología del andrógino y de la rosa.

Partiendo de esta visión de Valle en plena corriente de la tradición hermética como se manifiesta a principios del siglo XX, se abre la segunda parte de mi enfoque que profundiza en el desarrollo de esa tradición desde la antigüedad. Esta segunda parte explica en Valle elementos tan esotéricos como la magia y la cábala, al tiempo que esclarece su visión del teatro. Para este fin el estudio de Frances Yates sobre

el teatro de Shakespeare adquiere relevancia inusitada por cuanto se puede aplicar el mismo enfoque al teatro de Valle-Inclán. Para recalcar esta relevancia reproduzco un párrafo tomado de la "Conclusion" de Theatre of the World que presenta de manera sucinta la tesis de Yates.

The evidence of various kinds collected in this book all points to the Theatre of the World as the 'idea' of the Globe Theatre. To the cosmic meanings of the ancient theatre, with its plan based on the triangulations of the zodiac, was added the religious meanings of the theatre as temple, and the related religious and cosmic meanings of the Renaissance church. The Globe Theatre was a magical theatre, a cosmic theatre, a religious theatre, an actor's theatre, designed to give the fullest support to the voices and the gestures of the players as they enacted the drama of the life of man within the Theatre of the World. These meanings might not have been apparent to all but they would have been known to the initiated. His theatre would have been for Shakespeare the pattern of the Universe, the idea of the Macrocosm, the world stage on which the Microcosm acted his parts. All the world's a stage. The words are in a real sense the clue to the Globe Theatre. Many students of Shakespeare's plays have sensed in them the cosmic allusions, a liturgical element in his drama. Through the reconstruction of the Idea of the Globe reached through the new range of historical material used in this book these intuitions can now be substantiated. (TW 189)

El material a que se refiere Yates en su libro consiste, a grandes rasgos, de la tradición hermética enriquecida por las ideas del arquitecto romano Vitruvio a través de la influencia de John Dee, Robert Fludd e Iñigo Jones. La idea de Theatre of the World se deriva de una ilustración en Art of Memory de Robert Fludd. Esta ilustración, opina Yates, representa el desaparecido Globe Theatre, primer teatro público de Inglaterra y donde Shakespeare comenzó su produc-

ción dramática. En su diseño arquitectónico Yates apunta las características que lo enlazan con las ideas arquitectónicas de Vitruvio y concluye que la visión cósmica en que se basan corresponde a la visión cósmica de la obra dramática shakespeariana.

No es necesario hacer hincapié en la idea del mundo como teatro ya que se puede considerar como lugar común en la literatura española desde el Siglo de Oro, así como tampoco es necesario destacar el interés suscitado por Shakespeare en Valle-Inclán. Las múltiples menciones del autor inglés en las ideas expresadas por Valle son evidencia suficiente. Hasta qué punto se asemeja Valle a Shakespeare en su visión del teatro sería objeto de un estudio aparte. Lo que sí interesa establecer es hasta qué punto la tradición cultural europea, teniendo en cuenta su evolución entre Shakespeare y Valle, matizó la obra dramática del español. Sólo entonces se pueden reconciliar influencias tan disímiles como han sido señaladas por los críticos y sólo entonces se puede obtener una visión más clara de la trascendencia de la obra de Valle, trascendencia que alcanza a veces niveles de universalidad.

Theatre of the World arranca del renacimiento inglés pero dando por sentado el resurgimiento de la tradición herética fuertemente arraigada y latente en la Europa medieval. Ella es la base de muchas ideas simbolistas y gnósticas y como tal valiosa al estudiar la influencia de estas ideas

en Valle. También es la base de la que parte Yates para analizar la esencia del teatro inglés como se manifiesta en Shakespeare. Por lo tanto, presentaré el origen de la tradición hermética con Hermes Trismegistus y su desarrollo a través de Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola basándome en otro libro de Frances Yates: Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. A continuación presentaré la influencia de esta tradición en la Inglaterra isabelina y jacobina a través de John Dee, Robert Fludd e Iñigo Jones, basándome esta vez en Theatre of the World. Quiero destacar que la validez de las ideas que siguen en cuanto a la persona de Valle estriba en el papel que juega España en el desarrollo y la evolución de la tradición hermética como se verá a continuación.

Yates menciona que una de las características del renacimiento europeo es la vuelta al mundo de la antigüedad con la convicción de que había sido mejor y más perfecto que el mundo contemporáneo. El humanista se volvió hacia la literatura y los monumentos de la cultura clásica; el reformador religioso, al Evangelio y a las Sagradas Escrituras; y el mago a la Hermética compuesta por el Asclepius y el Corpus Hermeticum. El mago, sin embargo, fue víctima de un error de fecha y cuando creía estarse empapando en las mismas fuentes que Platón y que otros filósofos griegos, estaba en realidad rescatando una obra escrita entre los años 100 y 300 A.D. Igualmente, cuando creía que rescataba la obra de Hermes

Trismegistus, en realidad un personaje ficticio, rescataba la obra de autores múltiples que buscaban respuestas a preguntas vitales en algo que no fuera el incipiente cristianismo. Yates resume los escritos que formaban la Hermética de esta manera:

They contain popular Greek philosophy of the period, a mixture of Platonism and Stoicism, combined with some Jewish and probably some Persian influences. They are very diverse, but they all breathe an atmosphere of intense piety. The Asclepius purports to describe the religion of the Egyptians, and by what magic rites and processes the Egyptians drew down the powers of the cosmos into the statues of their gods The Pimander (the first of the treatises of the Corpus Hermeticum, the collection of fifteen Hermetic dialogues) gives an account of the creation of the world which is in part reminiscent of Genesis. Other treatises describe the ascent of the soul through the spheres of the planets to the divine realms above them, or give ecstatic descriptions of a process of regeneration by which the soul casts off the chains which bind it to the material world and becomes filled with divine powers and virtues.⁶

La Hermética penetra el pensamiento europeo durante la segunda mitad del siglo XV. Alrededor de 1460 un monje al servicio de Cósimo de Medici descubrió un manuscrito griego que contenía catorce de los quince tratados del Corpus Hermeticum y Cósimo encomendó su traducción a Marsilio Ficino. Compendio de dos profesiones, medicina y sacerdocio, y atraído por los clásicos, Ficino se embarca en el estudio y la traducción del Corpus Hermeticum. A través de él y de sus estudios hace su entrada en la Iglesia Hermes Trismegistus. En ese momento y a causa de Ficino la magia se entre-

teje con la historia de la religión en el renacimiento europeo. Basándose en Hermes Trismegistus, especialmente en su Asclepius, en el Picatrix, en Virgilio y en otros clásicos, Ficino desarrolla todo un sistema filosófico en que reconcilia los elementos mágicos con las creencias religiosas. El campo común se lo ofrece el neoplatonismo ya que el sincretismo religioso de la Edad Media permitía relacionar la tríada neoplatónica con la Trinidad. Hay que hacer notar que Ficino aboga por lo que él concibe como magia natural y no por la magia demoníaca; en otras palabras, por la magia que le permitía captar el "spiritus mundi" que se hallaba esparcido entre el alma y el cuerpo del mundo. Basándose en el libro de Ficino titulado Liber de vita coelitus comparanda, Yates resume:

To complete our view of Ficino's natural magic, we thus have to think of him drawing down the stellar influences by musical incantations as well as by sympathetic arrangement of magical objects, talismans, exposing oneself to the air, and so on, for the spiritus is caught by planetary songs as well as in the other ways described. (GB 79)

El paso siguiente en la transmisión de la tradición herética toma forma en los estudios filosóficos de Pico de la Mirandola. Contemporáneo y discípulo de Ficino, Pico acepta la magia natural de éste pero la considera insuficiente para penetrar los misterios del cosmos. Como complemento necesario e indispensable a sus especulaciones, Pico se vuelve hacia la magia de la cábala, ya que ésta era para él una fuente de sabiduría hebreo-cristiana que completaba la sabi-

duría de los gentiles y de la Hermética. La trascendencia de esta unión la expresa Yates diciendo:

The marrying together of Hermetism and Cabalism, of which Pico was the instigator and founder, was to have momentous results, and the subsequent Hermetic-Cabalist tradition, ultimately stemming from him, was of most far-reaching importance. It could be purely mystical, developing Hermetic and Cabalist meditations on creation and on man into immensely complex labyrinths of religious speculations, involving numerological and harmonic aspects into which Pythagoreanism was absorbed. But it also had its magical side, and here too, Pico was the founder who first united the Hermetic and Cabalist types of magic. (GB 86)

La importancia de Pico es trascendental en la historia del pensamiento europeo y su influencia se manifiesta en el subsiguiente desarrollo intelectual. En sus Conclusiones Magicae, por ejemplo, hay una idea que va a tener eco en los simbolistas tanto como en Valle-Inclán. Pico afirma que hay dos tipos de magia, una, el trabajo de los demonios, y otra, una filosofía natural. Esta última o magia benéfica, trabaja por simpatía, por medio del conocimiento de las relaciones mutuas que se hallan en la naturaleza, los encantos secretos por los que una cosa puede ser atraída a otra cosa. Lo más importante, sin embargo, en la influencia ejercida por Pico es la incorporación de la cábala a la herencia recibida de Ficino.

La cábala, apunta Yates, se desarrolló en España durante la Edad Media y tenía como base la doctrina de los diez sephiroths y las veintidós letras del alfabeto griego. Esta doctrina de los sephiroths fue desarrollada en el Libro

de la creación a la que el Zorah hace referencia constante. El Zorah, escrito en España durante el siglo XIII, es una obra mística que compila la tradición cabalística española de la época. Esta tradición se dividía en dos ramas, ambas basadas en el Nombre o los Nombres y que se complementaban la una a la otra. La relevancia de la cábala en el marco ideológico que estoy trazando se aprecia en las siguientes ideas de Yates:

The Hebrew alphabet, for the Cabalist, contains the Name or Names of God; it reflects the fundamental spiritual nature of the world and the creative language of God. Creation from the point of view of God is the expression of His hidden self that gives Itself a name, the holy Name of God, the perpetual act of creation. In contemplating the letters of the Hebrew alphabet and their configurations as constituents of God's name, the Cabalist is contemplating God Himself and His works through the power of the Name.(GB 92)

La influencia del resurgimiento de la magia en Europa tiene trascendencias que se ramifican. Esta ramificación depende de la importancia dada al lugar y al poder de la magia. Así, una de las dos ramas en que se divide la magia cabalística, el ars combinandi, toma forma en el arte místico de Ramón Lull, la otra, la de Pico, contiene también el elemento místico pero se identifica más con la religión, religión que Pico tenía que defender por su profesión de sacerdote. Es necesario hacer énfasis de nuevo en la interrelación que caracteriza todas estas ideas filosóficas. Yates hace destacar que los dos tipos de magia que surgen en el renacimiento son de origen gnóstico. La Hermética consiste

de documentos que son producto del gnosticismo pagano con influencia judía, y la cábala judía tiene raíces gnósticas profundas además de las influencias neoplatónicas con que se fundió en la España medieval.

Una vez trazados los múltiples hilos que forman la tradición hermética se observa que muchos de ellos confluyen en Valle: el gnosticismo tan aparente en su pensamiento, la base cabalística de muchas de sus especulaciones y por último el elemento mágico que subraya la superstición gallega. El siguiente paso consiste en seguir a Frances Yates en su estudio del teatro inglés hasta su culminación en Shakespeare, en términos de su naturaleza como producto de esta tradición hermética. Aunque como bien apunta Yates, el teatro de Shakespeare es una manifestación del pueblo inglés, su estudio es válido si se aplica el mismo método al teatro español. Aún cuando la manifestación teatral inglesa y la española están matizadas por el espíritu y la idiosincrasia de cada pueblo, ambas tienen como denominador común la misma tradición cultural que produjo el renacimiento europeo.

La primera contribución hacia el desarrollo del teatro renacentista en Inglaterra toma forma en la persona de John Dee. Hay dos aspectos de esta contribución que son interesantes en cuanto que ayudan a comprender la dramática valleinclaniana. El primero corresponde al desarrollo del pensamiento europeo y el segundo a sus aplicaciones prácticas al teatro renacentista. Dedicado a las matemáticas por una parte y a

la especulación filosófica por otra, Dee desarrolló una doble reputación de conjurador y matemático. En un recuento de los mas de cuatro mil volúmenes que formaban la biblioteca particular de Dee, Frances Yates destaca un libro que reconcilia esos dos aspectos de mago y de matemático como posibles y lógicos en un hombre del renacimiento. De Oculta Philosophia de Henry Cornelius Agrippa presenta el universo dividido en los tres mundos de los cabalistas. El mundo natural o elemental es aquél en el que el mago opera con la magia natural, el mundo celeste o intermedio, aquél en el que el mago opera con la magia matemática y, por último, el mundo superceleste, asequible por medio de las conjuraciones numéricas. De aquí sigue que considerando las matemáticas la clave de todas las ciencias, Dee usara el número en las operaciones de ciencia pura y en la conjuración de ángeles. Concluyendo su discusión del libro de Agrippa, Yates le halla su lugar en la tradición hermética:

The researches of recent scholarship have brought out that Agrippa's book was the logical, though extreme outcome of the whole movement which is loosely called Renaissance Neoplatonism. This movement included a Hermetic and magical core to which Ficino gave expression in the Libri de Vita and to which Pico de la Mirandola added Cabalistic magic. Thus, from the Neoplatonic movement there grew as auxiliaries to it a host of writers of occult literature of the most varied kinds. As one would expect, Dee's library was extremely rich in all this literature. (TW 9-10)

La doble naturaleza de la especulación de Dee es resultado de la confluencia de filosofía, ciencia y magia que caracteriza el pensamiento de la época. Sólo aceptando

este hecho se explica su contribución al desarrollo del renacimiento inglés, así como las dos obras tan disímiles que le dieron su doble fama. La primera, A True and faithful Relation of what passed for many years between Dr. John Dee . . . and some spirits, le dio la reputación de mago, reputación que oscureció casi hasta el presente la de matemático. La segunda, el Prefacio a la traducción de Euclides de Henry Billingsley, gracias a estudios recientes, le están restituyendo su muy merecida fama de matemático. La trascendencia del Prefacio radica en la restauración de los principios clásicos de proporción y diseño que se basaban en la analogía del macrocosmo-microcosmo, o sea, la relación entre la armonía del mundo y la de la constitución del hombre. De aquí se deriva que los principios de número, medida y peso que se aplicaban al universo, o macrocosmo, pudieran ser aplicados al hombre, o microcosmo. Dee basa su Prefacio en los cinco tomos de De Architectura del arquitecto romano Vitruvio, cuyas ideas habían sido rescatadas en Italia unos años antes por Alberti y Barbaro. Vitruvio creía que todas las ramas del saber, así como todas las artes, dependían más o menos directamente del número. La disciplina fundamental y la que las contenía a todas era la Arquitectura. El cuerpo humano con brazos y piernas extendidos encajaba en el círculo y en el cuadrado y esta geometría del círculo y del cuadrado debía reflejar, en el diseño arquitectónico, la proporción y la simetría del cuerpo humano. He aquí la base del

sistema arquitectónico renacentista reflejada de la misma manera en las demás ramas del saber. Este enfoque hacia el hombre y el mundo es el que coloca a Dee en su posición de hombre universal del renacimiento y esta universalidad de su enfoque, la que hace a Dee indispensable en mi interpretación de Valle como continuador de la misma tradición ya que esta actitud no es exclusiva de Inglaterra sino característica de Europa. Es precisamente Yates quien trae la comparación de esta actitud a la tierra de Valle en la persona de Juan Herrera, arquitecto de Felipe II. Es conveniente recordar el interés que Felipe sentía por Inglaterra al haberse casado con la hermana de Isabel, la reina inglesa. Para apreciar la importancia de esta comparación cito a Yates quien a su vez cita a René Taylor. En mi opinión las dos citas son importantísimas porque traen la tradición hermética al mismo centro del solar español.

Strangely enough, the Renaissance architect whose interest and outlook seem closest to those of John Dee is Juan Herrera, the favorite architect of Phillip II of Spain, who helped design the Escorial for that monarch. René Taylor's study on Herrera has brought out the surprising fact that this architect and his royal master had large numbers of occult works in their libraries and were deeply interested in magic and astrology. To read the catalogues of their libraries is like reading the catalogue of Dee's library --though there are some basic differences-- and it is certain that when Dee's catalogue is published its editor should take cognisance, for comparison, of these contemporary Spanish libraries. Both Herrera and Phillip were, like Dee ardent Lullists. Like him they collected the works of Hermes Trismegistus and his followers. Herrera, like Dee, was bent on the revival of mathematical studies and was proficient in all the 'Vitruvian subjects,' fortification, mechanics, hydraulics, and so on.

Like Dee, Herrera was the expert adviser to mariners, in his case, of course, not Elizabethan ones but their Spanish rivals. Both Herrera and Phillip were, like Dee, interested in magic mnemonics and possessed Giulio Camillo's L'Idée del Teatro (Phillip owned a now lost manuscript containing illustrations for this work by Titian). They also both possessed copies of Dee's own work, the Monas Hieroglyphica. The parallels between Dee and Herrera have struck René Taylor from whose article I quote the following:

. . . Herrera and Dee must have been two very similar men in their basic outlook. While there is no evidence to show that Herrera went in for spirit-raising or that Dee practiced architecture, they had many points of contact. Both were mathematicians who worked actively to promote the study of mathematics. At the same time side by side with their interest in rational mathematics went a passion for mathesis or 'mystical mathematics.' They also cultivated the sciences --astronomy, geography, mathematics, medicine . . . both applied their studies to practical ends, inventing mechanical contrivances and marine instruments . . . They were both profoundly religious men . . . enthusiasts Lullists . . . interested in Hermetism, astrology, mnemonics and Cabala. Both were in Flanders during the years 1548-50 . . . It is not known whether the two men ever met, but Herrera's admiration for Dee is attested by the existence among his books of two copies of the latter's Monas Hieroglyphica, one of which was a manuscript translation in Spanish. Phillip II who had known Dee personally in connection with the casting of his horoscope also possessed this work. (TW 38-39)

En los párrafos que preceden he presentado el pensamiento de Dee en cuanto a su contribución a la tradición europea, tradición que eventualmente llegará hasta Valle-Inclán. En los párrafos que siguen presentaré su influencia en cuanto al teatro. Esta influencia es de naturaleza doble porque se

deriva de sus ideas sobre la arquitectura como expresión suprema de todas las artes y de sus invenciones mecánicas para producir efectos escenográficos. Lo primero se relaciona, por supuesto, con su interés por las matemáticas; lo segundo pone en juego su inclinación hacia las artes mágicas. Yates enumera las diferentes artes que Dee discute en su Prefacio y destaca la Zografía, una de las bellas artes. Consiste ésta en el conocimiento de geometría, aritmética, perspectiva y antropografía que fundamenta el trabajo del artista, o sea, la comprensión esencial del número en la que se basan todas las obras de arte verdadero. La Zografía, por supuesto, constituye una de las disciplinas en las que debe estar versado el arquitecto como artista máximo. Otra lo es la música a la que Dee confiere importancia primordial. Para documentar su opinión sobre la música como estímulo auditorio, Dee cita a Vitruvio en su descripción del sistema acústico usado en los teatros antiguos. Yates resume la importancia de esta cita de Vitruvio:

Thus the Elizabethan reader of Dee's preface, which was to be the inspiration of artisans and was to foster all that burgeoning movement of new endeavor in so many different spheres of activity, was introduced to the ancient theatre in its aural, acoustic and musical aspects. (TW 26)

Estos dos temas hallan eco en Valle-Inclán: el primero, porque para él el número tenía importancia primordial y, el segundo, porque en el valor acústico de la palabra descansaba gran parte del impacto de su teatro.

El segundo aspecto de la influencia de John Dee en cuanto al teatro se refiere, estriba en su inclinación hacia las artes mágicas. Esta es la provincia de la Taumaturgia. Dee la define diciendo que es "that art Methematical which giueth certaine order to make certaine workes, of the sense to be perceiued, and of men greatly to be wondered at."²⁰ En otras palabras, la Taumaturgia es el arte de los aparatos mecánicos que producen efectos que parecen mágicos o sobrenaturales. Para ilustrar su explicación Dee presenta una lista de maravillas taumatúrgicas tomada de Agrippa y enriquecida por algunas de su propia experiencia. Incluido en esta lista está un escarabajo, invención del propio Dee, que fue usado en una representación dramática. Yates destaca la naturaleza tan complicada de este campo de acción que entreteje ciencia y magia y sus efectos en el teatro:

The story of the flying scarabaeus is important for its indication that Dee was interested in the theatre. But it also reminds us in a general way that the kind of tradition that Dee represents --a tradition both mystical, magical, and Hermetic, and also scientific, technological, and Vitruvian-- is the tradition to which a growing interest in stagecraft would have looked for advice and assistance. Machines, pulleys, cunning perspectives, models of the heavens, mechanical flights-- such things as these would be more in demand as stagecraft developed. And where would expert advice and help on such matters be found in England? Certainly not in the universities which eschewed such subjects in their pursuit of a type of humanistic education which did not include Vitruvius, nor the mathematical and mechanical sciences connected with architecture. It would be among the Hermetic philosophers, a persecuted sect, that the theatrical producers would look for help, for the Hermetic philosophers were the technicians in an age in which science was emerging from magic. (TW 32)

El prefacio de Dee dirigido a la clase media isabelina, clase de artesanos, tuvo como efecto el propagar los principios clásicos de proporción y diseño pero más importante aún, tuvo el efecto de incorporar a Inglaterra al cauce del movimiento renacentista que fluía en el resto de Europa. Yates dice que una de las pruebas, en su opinión, más concluyentes de la influencia de Dee, es un teatro erigido en Shoreditch por James Burbage seis años después de la publicación de su famoso Prefacio. Este fue el primero de los teatros públicos del Londres isabelino y jacobino y con él se inició el auge en la construcción de teatros, siendo este primer teatro el antepasado directo de El Globo, el teatro de Shakespeare.

Yates concluye:

I believe that out of Dee's popular Vitruvianism there evolved a popular adaptation of the ancient theatre, as described by Vitruvius, Alberti, and Barbaro, resulting in a new type of building of immense significance for it was to house the Shakesperean drama. (TW 41)

Robert Fludd (1574-1637) es junto a Dee el otro filósofo del renacimiento inglés, siendo a la época jacobina lo que Dee había sido a la isabelina. Sus filosofías son semejantes derivándose ambas del neoplatonismo renacentista, con su centro hermético-cabalista y oscilando entre los extremos de ciencia pura y magia. Yates compara a los dos hombres en cuanto a la base común de la analogía del macrocosmo-microcosmo, pero destacando que donde en Dee el tema se desarrolla a lo largo del campo arquitectónico, en Fludd se desarrolla en el de la música. Las proporciones del microcosmo en

su relación con las del macrocosmo, expresadas en términos de la música humana en relación con la música del universo, constituyen la idea central de las obras de Fludd. La mayor influencia en su pensamiento se debe quizás a Francesco Giorgi, quien había relacionado la proporción musical a la proporción arquitectónica por medio del concepto del "hombre" desarrollado por Vitruvio como símbolo de las proporciones humanas y divinas. Este simbólico hombre de Vitruvio aparece en las ideas de Fludd quien lo representa por medio de una figura humana con sus extremidades extendidas y encajada en medio de un círculo. El círculo, sin embargo, es el círculo zodiacal lo que demuestra que Fludd, como Dee, seguía a Agrippa en su interpretación mágica y cósmica. Yates termina su comparación diciendo que "Fludd's philosophy is an expression in musical terms of a tradition which is very close to that which nourished Dee." (TW 43)

La influencia de Dee en Fludd se evidencia en Utrusque Cosmi Historia que trata en parte el Prefacio matemático de Dee. Al discutir las disciplinas de Vitruvio, Fludd, al igual que Dee, aparece bajo el doble aspecto de técnico mágico y discípulo de Vitruvio. Al igual que Dee, Fludd opina que el número es la base de todo y a la luz de esta idea examina todas las disciplinas de Vitruvio. Al llegar a la sección que trata del movimiento, Fludd se embarca en el mismo asunto que Dee había tratado bajo el título de Taumaturgia. La opinión de Yates sobre este aspecto de

Fludd es que

Fludd seems to reveal himself in this section as a man of the theatre. The Hermetic mechanic would be a useful handy man behind the scenes. The disciple of Dee would know his way about inside a theatre. That side of the Vitruvian technology which affected the theatre would seem to be developing, in Fludd's time, in new and more elaborate directions, and this reminds us that the introduction by Inigo Jones of elaborate scenic effects for the masques at the court of James I had begun in 1605 and was in full swing by the time Fludd's book was published. Fludd's interest in large-scale perspective painting, using the square grid, and his (possible) adumbration of scene revolving machinery should certainly be studied in connection with the origins and growth of the early Stuart masques. (TW52)

Además de los aspectos mencionados de Fludd como continuador de la tradición hermética, de los principios de Vitruvio y de las incursiones en Taumaturgia con su aplicación práctica al teatro, hay otro aspecto fascinante de su especulación. Este otro aspecto incorpora un hilo más que se entreteje a los anteriores en su trayectoria histórica: el rosicrucianismo. Valle recoge también este hilo de la tradición hermética como lo demuestra su ideología estética en la que se entreteje la simbología rosicrucianista. La primera publicación de Fludd, un año antes de Utrusque Cosmi Historia, es la Apologia de la fraternidad de la Rosa Cruz, seguida al año siguiente por el Tractacus, una defensa de la misma fraternidad. De la Apologia Fludd dice que es un trabajo de poca calidad cuyo intento era ponerlo en contacto con la orden. El Tractacus es un trabajo más serio en que se declara abiertamente en defensa de los rosacruces. A éste siguió Declaratio Brevis dedicado a Jaime I. Fludd defiende

aquí su filosofía citando sus bases antiguas y sagradas, se declara afiliado a los rosacruces y los reivindica con argumentos sólidos. Bien sea por su afiliación a los rosacruces o por algunas de sus ideas filosófico-religiosas, teñidas algunas de magia, Fludd no halló fácil la publicación de sus obras en Inglaterra. La mayoría de ellas vio la luz en Alemania publicada por la imprenta de John Theodore De Bry. Su trascendencia, sin embargo, se hizo sentir en la vida intelectual de la época jacobina de la que fue su más destacado filósofo.

La influencia de John Dee y Robert Fludd en el desarrollo de la tradición teatral inglesa halla su continuación en la obra de Iñigo Jones. Este último tiene también un doble efecto ya que, por una parte, sus ideas sobre el teatro están íntimamente ligadas a la preservación de la tradición de Vitruvio y, por otra, es responsable de un nuevo movimiento dentro del campo dramático renacentista. Hasta el momento en que Jones se hace sentir en la Inglaterra jacobina, el énfasis teatral había descansado en el actor como elemento supremo. A partir de Jones y con el apogeo de su teatro de máscaras (masques), el énfasis va a alejarse del actor para caer de lleno en los escenarios cambiantes. Aunque esta tendencia representa un alejamiento de la concepción clásica del teatro es, no obstante, pertinente en cuanto al tema de mi trabajo. En Valle, como se verá, ambas concepciones se unen y tanto el actor como el escenario constituyen elementos primordiales

en su arte dramático.

De los primeros años de la vida de Iñigo Jones hay pocos datos. Se sabe que nació alrededor de 1573, que viajó varias veces a Italia y que desde muy temprano se halló involucrado con arquitectos, albañiles y carpinteros. Su interés en el teatro data desde principios de siglo y se tiene noticia de una máscara representada en 1605 en colaboración con Ben Johnson. Esta asociación va a tener repercusiones en una de las más famosas polémicas teatrales al enfrentarse, personificadas en estas dos figuras, las de autor y arquitecto. Johnson, como poeta al fin, pensaba que éste y no el arquitecto debía presidir sobre la máscara. Por su parte, Jones pensaba que el arquitecto en su concepción renacentista, a cargo del vestuario, tramoya, escenario y efectos de luz y sonido, debía ocupar el lugar de primacía en la producción. El efecto de estas polémicas en el desarrollo del teatro fue de largo alcance. En Valle aparecen ambos puntos de vista reconciliados por medio de la acotación dramática. Con ella Valle va más allá de las simples instrucciones y crea ambientes y estados de ánimo de modo que el poeta acabe por imponerse sobre el director de escena.

En su estudio de Jones, Yates distingue dos períodos en su actividad teatral. El primero, que dura hasta 1613 más o menos, se caracteriza por un alto grado de identificación con la tradición Dee-Fludd. De esta primera etapa dice Yates:

In the earlier period . . . he probably depended mainly on the earlier English tradition of the 'Vitruvian Subjects,' descending to him from John Dee through Robert Fludd, or from the influences of his earlier continental travels on which (like Fludd himself) he would have enlarged with more knowledge the enthusiasm originally instilled by the Dee Preface. (TW 85)

En esencia, la idea básica en la mente de Jones de acuerdo con Yates es que "the design in the mind of the architect belongs to an order of eternal truth which the actual building expresses in 'material stuff.'" (TW 87) En el teatro, entonces, el arquitecto es el encargado de proyectar la obra del poeta de manera que se haga evidente su carácter trascendente.

Si bien en el segundo período Jones se aparta algo de la aplicación de los principios clásicos, al introducir mayor énfasis en la perspectiva de los escenarios, su actitud sigue siendo representativa de la misma concepción de Dee y de Fludd. Yates destaca este aspecto al describir el teatro de Jones:

With his wonderful series of masques, produced at the Stuart court from 1605 onwards, Jones introduced techniques of theatrical production such as had not been seen before in England, those 'changing scenes' worked by what then seemed miracles of mechanics and perspective painting. The stage was framed by a proscenium arch behind which appeared the successive scenes presented by the revolving stage. Streets of palaces changed into woodland scenes, deities descended from the clouds, rocks opened to disclose fairyland, waves rippled like the sea. Elaborately costumed characters spoke verses written by the best poets; music, singing, and dancing were interwoven with the whole; rich and skillfully managed lighting effects added to the enchantment. . . . And over them all

reigned as the supreme producer, as designer of the setting and costumes, responsible for the mechanics and all effects, the modern Vitruvius himself --Iñigo Jones. (TW 84-85)

Este capítulo ha tenido como tema el desarrollo de la tradición hermética de la que Valle como español y europeo, forma parte. Desde sus principios con Hermes Trismegistus, esta tradición fue enriquecida a medida que se desarrollaba. Ficino la incorporó a la religión y Pico añadió la cábala. En ella se aúnan magia, superstición, cábala, neoplatonismo, rosicrucianismo, gnosticismo y cristianismo. Durante el renacimiento y con el resurgimiento de los clásicos, adquiere nueva fuerza y más amplio alcance. Entre los múltiples campos que afectó se halla el del teatro. John Dee y Robert Fludd, sus máximos exponentes en Inglaterra, dan forma a lo que será más adelante el teatro shakespeariano. Iñigo Jones, partiendo de la misma base, añade una nueva modalidad dándole una nueva orientación. El producto lo da a conocer Shakespeare, quien con su visión cósmica del drama refleja la antigua idea del teatro clásico como espejo del universo.

En España, como en el resto de Europa, el romanticismo en su reacción contra el positivismo, reivindica estos antiguos valores, los que se van a mantener latentes en los movimientos literarios subsiguientes. Guillermo Díaz Plaja reconoce la importancia de este fenómeno y de él parte en su estudio sobre las estéticas de Valle-Inclán. Considerando La lámpara maravillosa como expresión y compendio de esta ideo-

logía de raíces tan antiguas, Díaz Plaja cala profundo en ella en busca del motivo unificador en la estética valle-inclanesca. Así concluye que

. . . de sus conferencias en Buenos Aires [de Valle-Inclán], en 1910, varias veces aludidas en este libro, y de las que pronunció en diversas ocasiones, especialmente en el Ateneo de Madrid, se deduce una voluntad de sistematismo y un prurito de organización de su ideario estético que nos hace decidirnos por la afirmativa en lo que concierne a su profunda vocación de arte, sostenida por toda una sistemática ideológica.⁷

El camino ha sido largo en el recuento del bagaje cultural que informa la obra de Valle-Inclán. Sin este telón de fondo, sin embargo, no se podrían explicar obras tan disímiles como Las sonatas, La lámpara maravillosa, Las comedias bárbaras o Tirano Banderas. Sólomente partiendo de su ideología se puede enmarcar a Valle no sólo dentro del marco de la literatura española sino también dentro del marco de la literatura occidental.

Notas

¹E. Correa Calderón y F. Lázaro Carreter, Literatura española contemporánea (Salamanca: Anaya, 1965), pág. 132.

²Frances Yates, Theatre of the World (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales TW), (Chicago: The University of Chicago Press, 1969), pág. 189.

³Verity Smith, Ramón del Valle-Inclán (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales VS), (New York: Twayne Publishers, Inc., 1973), pág. 31.

⁴Guillermo Díaz Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1972), pág. 97.

⁵Ibid., pág. 98.

⁶Francis Yates, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales GB), (Chicago: The University of Chicago Press, 1964), pág. 3.

⁷Díaz Plaja, pág. 99, nota 9.

CAPITULO II

RELACION AL TRASFONDO LITERARIO

El segundo telón de fondo indispensable para la comprensión de la obra de Ramón del Valle-Inclán lo constituye el clima literario occidental de fines del siglo XIX y principios del XX. Dada la multiplicidad de manifestaciones literarias y la dificultad en el aislamiento de sus características básicas, el término simbolismo ha venido a suplir la necesidad de una etiqueta conveniente para la era post-romántica. Plasmado en sus orígenes en el famoso "cénacle" parisiense bajo la tutela de Mallarmé, toma forma como movimiento literario entre los años de 1885 y 1895. Y es precisamente el simbolismo lo que va a mantener vigente la tradición hermética, con Emanuel Swedenborg sirviendo de puente entre el renacimiento y el romanticismo y con Baudelaire, entre el romanticismo y el simbolismo. En España, el simbolismo europeo sirve de marco a una de las épocas literarias más fascinantes, época en la que van a converger en el tiempo aunque no en actitud, el modernismo y la Generación del 98. Más adelante, y cuando el modernismo se va extinguiendo y evolucionando hacia otras formas artísticas y cuando la Generación del 98 está en plena madurez, un nuevo grupo, los novecentistas, irrumpen en el horizonte literario. Todas estas actitudes --simbolismo, modernismo, noventiochismo, novecentismo-- van a estar en evidencia durante el desarrollo

estético de Valle-Inclán. En las páginas que siguen he de presentar primero una visión de conjunto de lo que constituye el simbolismo como movimiento literario del mundo occidental, pasando después a reseñar las tres manifestaciones literarias españolas que surgieron dentro de ese clima y su relación al estudio de la obra de Valle.

A pesar de los diferentes matices dados al simbolismo, todos los simbolistas partieron de una misma actitud de reacción contra las tendencias literarias de la segunda mitad del siglo XIX. Todos también reconocieron como origen común a su filosofía las ideas de Swedenborg que encarnaban el misticismo básico de la época. Esta filosofía había inspirado a los iluministas como Nerval, Novalis y Blake y había formado parte de la tradición romántica. La mística de Swedenborg descansa no tanto en ideas originales como en su capacidad de síntesis de las ya existentes. Swedenborg reunió y popularizó múltiples nociones místicas paralelas e inherentes a los cultos hermético y cabalístico. William Blake resume la contribución de Swedenborg diciendo que fue una síntesis de todas las filosofías ocultas del pasado.¹ Anna Balakian en The Symbolist Movement, considera que partiendo del concepto bíblico de que el hombre está hecho a imagen de Dios, Swedenborg llegó a la conclusión de que lo que es espíritu en el hombre existe ya en su forma natural, pero que necesita redefinirse en términos de la existencia después de la vida terrestre. La prueba de una exis-

tencia anterior y una posterior descansa en la conciencia interior de sensaciones espirituales distintas de las percepciones sensuales: cada visión natural y física tiene su penumbra de reconocimiento espiritual. Este reconocimiento había sido más agudo en el hombre primitivo porque el significado espiritual de lo físico había sido explicado por el Verbo, esto es, por vía de comunicación entre la Divinidad y el hombre. Pero este intercambio no había sido comunicación directa, sino que había tenido lugar por medio de símbolos, o sea, fenómenos en el mundo físico que tenían un significado doble. El uno podía ser reconocido por las percepciones terrestres del hombre y el otro, por las espirituales. Lo más importante, sin embargo, era que no sólo se comunicaba Dios con el hombre de esta manera, sino que el hombre se comunicaba con el cielo a través de las mismas correspondencias. (SM 13)

Durante el romanticismo todas estas ideas ocuparon un lugar primordial en el campo de la preocupación metafísica, al tiempo que hallaron expresión no sólo en literatura sino en el campo artístico en general. Así hubo conciertos de perfumes e intentos de relacionar los colores con cualidades abstractas. No obstante estos extremos entusiastas, el swedenborguismo tuvo una impresión profunda en el compromiso de los románticos hacia una existencia divina. Anna Balakian explica:

The natural world is at the same time a barrier and a scale of symbols of the divine. Only

through recognition of the duality between our spirit and our senses could the poet approach the eventual unity in the hereafter. The multiplicity of our senses was to be seen only as an indication of the synesthesia that would occur in the unifying process of celestial life. The dream as well as all other irrational states were interventions of the divine and previews of the infinite. The Romanticists espoused Swedenborg's notion that the visionary quality in man was a superrefinement of his thought process, rather than Blake's avant-garde position that it rose out of an intensification of sensory acuteness. The elimination of the distinction between body and soul was not attainable here and now, as Blake had supposed in his criticism of Swedenborg. Nor was the higher enjoyment of the sensual the desired end; rather it was the withdrawal as much as possible from outside stimuli that brought the visionary into the purest form of poetic state. (SM 27-28)

Charles Baudelaire representa el nexo que coloca el swedenborguismo en la base del simbolismo. Sus citas constantes de Swedenborg así como el famoso soneto "Correspondances" sirvieron a los simbolistas de punto de partida en su especulación metafísica. La influencia de Baudelaire, sin embargo, se extiende más allá de su identificación con estas ideas ya que en su interpretación de las mismas, les imprime su sello personal. De acuerdo con Balakian la contribución inconsciente de Baudelaire, que no era un simbolista, causó un cambio en la noción de lo que es un poeta, en el concepto de la forma poética e influyó en la formación del arquetipo simbolista. (SM 46) El poeta pasa de ser el cantor que describe y recuenta, a ser el vidente que percibe e intuye; la forma poética cambia de la comunicación directa del "yo" a la comunicación indirecta por medio de

las imágenes; y por último, el arquetipo del simbolismo toma forma en la figura del decadente. Estos rasgos aparecen claramente definidos en la etapa impresionista de la obra de Valle-Inclán. A medida que su estética se desarrolla hacia el expresionismo estos conceptos se van depurando hasta que desaparece el rasgo decadentista. Los otros dos, el poeta como instrumento intuitivo y la comunicación por medio de imágenes, Valle los amolda a su concepción propia del arte.

París más que Francia fue la cuna del simbolismo y a medida que se desarrollaba el movimiento, fue actuando como neutralizador de diversas formas culturales. Así hay que distinguir entre dos clases de simbolistas: una, formada por poetas que anhelaban ser "simbolistas franceses" y otra, por poetas que veían en el simbolismo las posibilidades de un movimiento internacional. El punto de contacto para todos lo constituía un famoso cénacle donde se desarrolló una filosofía del arte aceptable a todos en esencia pero capaz de adaptarse a variaciones individuales. Allí se reunieron figuras como los belgas Maeterlinck y Verhaeren; el inglés Symonds; los irlandeses Yeats y Moore; los alemanes Rilke, George, Hofmannsthal y Hauptmann; el italiano D'Annunzio; el griego Moreas; el norteamericano Stuart Merrill; el nicaragüense Rubén Darío; y los españoles Unamuno, Azorín y los hermanos Machado, todos contemporáneos y amigos de Valle. Cada uno a su manera desarrolla aquellos aspectos del simbolismo que más se acoplan a su particular expresión y

es en esta forma mutable que el simbolismo se esparce en Europa y América. Ejemplos sólidos de este proceso evolutivo lo son Darío y Emerson. Darío, de acuerdo con Pedro Salinas, se acerca a todas las formas de la lírica europea del siglo XIX, desde el romanticismo hasta el decadentismo, con una mente sintética. "Y encontrando en cada una un encanto o una gracia las acepta, sin ponerlas en tela de juicio, y las va echando en el acomodaticio crisol del modernismo."² Emerson por su parte y de acuerdo con Balakian, lleva a América el concepto general de la filosofía de la que parte el simbolismo y de ella desarrolla el trascendentalismo. Esta doctrina a su vez influyó en Edgar Allan Poe y se constituyó en una nueva escuela americana concurrente con el simbolismo extranjero. Sujeto a múltiples mutaciones poéticas, el simbolismo traza un círculo completo y regresa a Europa a través de la relación Poe-Baudelaire. (SM 15)

En el cénacle parisiense la encarnación del arquetipo del "poeta simbolista" le corresponde a Mallarmé, quien en su función de sacerdote secular y mistificador verbal, representa los dos extremos entre los que se balancea el simbolismo. Las posiciones que los simbolistas asumen en cuanto a estos dos polos están caracterizadas por ambigüedades inherentes al movimiento: mistificación verbal que se centra en el símbolo, analogía entre poesía y música y antítesis implícita en el concepto simbolista-decadente. En la obra de Valle, como se destacará más adelante, estos conceptos

hacen un papel primordial ya que la simbología en que descansa su producción literaria es expresión de su ideología filosófica. La combinación de las diferentes posiciones asumidas dentro del simbolismo con el nuevo clima internacional es lo que hizo posible la evolución de movimientos como el modernismo y el impresionismo primero y el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el expresionismo y el surrealismo después. La naturaleza del símbolo en las ideas de Swedenborg constituye el punto de divergencia en cuanto a las diferentes interpretaciones. Una aplicación directa de las mismas culminaría en un intento de orden y claridad en un mundo confuso y misterioso. En cambio, la aplicación simbolista se manifiesta en una actitud que evade el orden y abraza el culto de las cosas desconocidas. Del mismo modo, conceptos como analogía, correspondencia, infinito, absoluto y sueño, constituyen otros puntos de diferencia en cuanto a las diversas interpretaciones. Así, el infinito, por ejemplo sería para los románticos algo a que aspirar, para los simbolistas, algo que descubrir y para los surrealistas, algo que crear.

Stephane Mallarmé, contemporáneo de Verlaine, Swinburne, George Moore, Catulle Mèndes, Theodore de Banville y Villiers de l'Isle Adam, ejerce la influencia de su credo poético sobre un grupo de poetas de diez a veinte años más jóvenes. Durante años estos poetas se van a reunir alrededor de Mallarmé en el cénacle y allí va a nacer, de las distintas in-

interpretaciones de su credo poético, las distintas manifestaciones que asume el simbolismo. Los temas básicos provenientes de Mallarmé consisten en el tedio (ennui), el abismo (gouffre) y su contraparte, el azur (l'azur) y, por último, la condición aislada del poeta como ente social. Si al principio el tedio hacia las sensaciones físicas halla alivio en la transposición del hecho a la visión ideal de la sensación, más tarde Mallarmé reconoce que este escape produce también el tedio. El resultado de esta actitud es uno de los rasgos del espíritu decadente ya que acentúa el miedo hacia lo sensual y también el fracaso de los sustitutos espirituales. Valle-Inclán en su creación del Marqués de Bradomín, protagonista de las Sonatas, plasma la actitud simbolista del tedio en su doble fracaso físico y espiritual.

Esta misma actitud se manifiesta en su confrontación con lo insondable, bien sea en la forma del abismo de la nada o de la infinitud más allá de los confines de la tierra. Ambas expresiones de un mismo vacío constituyen otro de los rasgos más salientes de los simbolistas. Si existe ambivalencia en Mallarmé en cuanto al tedio y al vacío, no la existe en cuanto a la posición del poeta como ente social. Dada la actitud de la sociedad hacia el poeta, negándole reconocimiento y posición oficial, el poeta tiene el derecho de aislarse para trabajar en la protección de su soledad. He aquí otra actitud simbolista que va a tomar forma, más tarde, en la famosa "torre de marfil" o en Hamlet como símbolo de la

negación a tomar parte activa en los conflictos humanos. Las primeras obras de Valle-Inclán ilustran este aislamiento del mundo. Cuando todos sus contemporáneos usaban el problema de España como centro y motivo de sus obras, se acusaba a Valle de crear un mundo de princesas y jardines. Resumiendo la actitud simbolista, Balakian destaca sus manifestaciones en Mallarmé:

In Mallarmé's writings, as well as in his personal behavior, this 'decadence,' as we have seen is apparent in the overpowering 'ennui' of his existence, translated into objects and projected upon characters, his preoccupation with the imponderable 'gouffre' or 'azur,' the futility of thought that will be swallowed up in death, the impossibility of escape from the sense of temporality, the acute sensitivity, the tendency to reduce life to inaction and the dream, the withdrawal from the mainstream, the cloistered look, the Hamlet gesture, the notation of the fluctuations of human whims. Mallarmé, indeed, set the tone for this 'decadence' of the waning years of the nineteenth century. (SM 81)

Si en los temas poéticos de Mallarmé se halla el origen de lo simbolista y decadente, en su concepto del símbolo se halla el origen de las innovaciones poéticas del simbolismo como estilo literario. El símbolo, para él, consistía en el uso perfecto del misterio de la creación poética: evocar un objeto, poco a poco, para proyectar un estado de ánimo. (SM 83) Al tratar de definir la función del poeta, quien debe sugerir por medio del símbolo y no nombrar, Mallarmé pensaba en la cualidad órfica, en lo que ésta tiene de oráculo con multiplicidad de significados. La introducción del

mito de Orfeo en su doble calidad de músico y poeta, junto con el deseo de Mallarmé de encontrar una forma poética más cercana a la forma de la música, va a resultar en el rasgo simbolista de la musicalidad como cualidad poética. En esto estriba la diferencia entre la concepción poética de Verlaine, quien perseguía los sonidos musicales, y Mallarmé, quien quería captar la forma de la música. La obra de Valle se identifica con la actitud de este último ya que por medio del símbolo en combinaciones de armonía musical, se evoca al tiempo que se trasciende a un plano metafísico de comunicación. Volviendo a Balakian y con respecto a Mallarmé, se lee:

Like Baudelaire, he suggested that music was something more than pleasure accorded to the ear. Music not for pleasure's sake or for emotion's sake, but to set in movement or provoke the imagination --what Baudelaire called 'an ecstasy made up of rapture and knowledge,' what Mallarmé identifies as the junction of sight and hearing which becomes abstract understanding! There is music and music, as there is musical sounding verse since time immemorial, and poetry grasping the character of music which releases us from the need for logical comprehension and leads us toward the universal Idea. (SM 85)

Balakian destaca la deformación de las ideas de Mallarmé como se evidencia en la obra de Gustave Khan, Jean Moréas, Viélé-Griffin, Stuart Merrill, and René Ghil. Sin embargo y a pesar de las distorsiones de que fue objeto el simbolismo de Mallarmé, sus cualidades intrínsecas fueron responsables de una nueva actitud hacia la poesía. En palabras de Balakian:

What gave symbolism, in its generalized sense, longevity and a power of radiation was that quality called 'decadence,' and the ability to convey

via the symbol-image the mood of mysterious, metaphysical restlessness and the lyrical sense of doom by a European association of poetic talents, surrounding the French coterie in the final years of the century. The uses of the symbol rather than the use of the verse form became the crux of the matter; and certain symbols, through common and frequent usage, became a kind of Morse Code, forming a new poetic literacy and establishing a series of literary conventions. . . .
(SM 100)

Las ideas simbolistas que emanaban del cénacle parisiense bien por el contacto directo que con él tuvieron Azorín, Unamuno, los Machado y Darío o bien por el clima internacional poético que habían creado, van a hallar en el ánimo español elementos que en combinaciones dinámicas van a constituir uno de los períodos más interesantes en la literatura española. El clima español es uno de desesperación, de desaliento, ocasionado por el agotamiento de las escuelas realista y naturalista, por la incongruencia entre los nuevos valores burgueses y la antigua y tradicional estructura aristocrática, y por último, por la crisis política de España como imperio colonial. La conciencia de la decadencia del país se manifiesta a lo largo de la década de los noventa y halla expresión en obras como el Idearium de Angel Ganivet, publicado en 1896. Aún antes y tan temprano como 1887, se manifiesta la esterilidad del campo literario cuando Clarín dice:

En España, Erato, no hay poetas nuevos . . . porque no los hay; porque no han nacido. Nuestra generación joven es enclenque, perezosa, no tiene ideal, no tiene energía; donde más se ve su debilidad, su caquexia, es en los pruritos

nerviosos de rebelión ridícula, de naturalismo enragé de algunos infelices. Parece que no vivimos en la Europa civilizada . . . , no pensamos en nada de lo que piensa el mundo intelectual; hemos decretado la libertad de pensar para abusar del derecho de no pensar nada. ¿Cómo ha de salir de esto una poesía nueva.³

Un poco más tarde, en 1894, José Ixart, tras un estudio del teatro europeo, concluye:

¿Qué ensayos nuevos, qué arriesgadas tentativas, qué copia de producción original podemos oponer en España a las novedades extranjeras, interesantes por su misma temeridad? Sólo las pocas obras de costumbres contemporáneas que apunto en el sumario. Fuera de ellas, no hay nada más: ni renacimiento de teatro poético, ni misticismo, ni idealismo alguno. Estamos todavía del lado de allá de esas literaturas novísimas y empezamos ahora a discutir mal, y a interpretar a veces peor, lo ya discutido en todas partes; esto es, las que todo el mundo llama a estas horas las 'nuevas tendencias' del drama de asunto contemporáneo.⁴

Y por último, en 1899, Ramiro de Maeztu con una visión más amplia refleja la situación con resonancias múltiples:

Del mismo modo que no existe un partido político que arrastre en pos de sí a la multitud, no hay un literato de renombre que acierte a hablar al alma de los españoles contemporáneos. Legajos medievales han ahogado a Menéndez Pelayo; las imágenes históricas han desorientado a Castelar; Sellés apenas escribe; Gaspar, tampoco; ni Palacio Valdés. Pereda se encastilla en el verdor de la montaña, sin advertir que sus tipos van desapareciendo a medida que la piqueta del minero allana la comarca; la señora Pardo Bazán, requerida al mismo tiempo por sus lecturas naturalistas y por sus creencias ortodoxas, no sabe con quién ir; Ganivet ha muerto cuando más lo necesitábamos; Benavente murmura deliciosos requiescat ante las 'figulinas' que Madrid exhibe en su bohemia política y en su aristocracia agonizante, pero no vislumbra la nueva España que se está delineando.⁵

Esta situación de desesperanza y frustración, sometida a los acicates del movimiento político y económico de rege-

neración por una parte y a los de la corriente cultural europea por otra, va a hallar expresión en dos movimientos literarios concurrentes en el tiempo pero divergentes en ideología: la Generación del 98 y el modernismo. Ambos grupos personifican dos actitudes diferentes de una misma reacción en contra de la España de fin de siglo. Ortega y Gasset refiriéndose a esta reacción en cuanto toca a la Generación del 98, resume los resultados que, en mi opinión, son aplicables también en cuanto a los motivos del movimiento modernista:

Cuando el pensamiento se ve forzado a adoptar una actitud beligerante contra el pasado inmediato, la colectividad intelectual queda escindida en dos grupos. De un lado la gran masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida; de otro una escasa minoría de corazones de vanguardia, de almas alerta que vislumbran a lo lejos zonas de piel aún intacta. Esta minoría vive condenada a no ser atendida: los gestos que en ella provoca la visión de los nuevos paisajes no pueden ser rectamente interpretados por la masa de retaguardia que avanza a su zaga y aún no ha llegado a la altitud desde la cual la 'terra incognita' se otea. De aquí que la minoría de avanzada viva en una situación de peligro entre el nuevo territorio que ha de conquistar y el vulgo retardado que hostiliza a su espalda. Mientras edifica lo nuevo, tiene que defenderse de lo viejo, manejando a un tiempo, como los reestructores de Jerusalén, la azada y el asta.⁶

Díaz Plaja en su libro Modernismo frente a noventa y ocho, acepta la validez de la idea de Ortega en cuanto al modernismo se refiere y define los dos movimientos, modernismo y noventa-y-ocho, en cuanto a actitudes de reacción ante el medio circundante. De aquí que diga:

Lo que separa las dos actitudes que estamos estudiando, Noventa y ocho y Modernismo, de la actitud anterior --el naturalismo--, es justamente la necesidad de un proceso selectivo frente a la realidad indiscriminada y válida en bloque que utilizan los naturalistas. Ahora bien: esta intención seleccionadora puede orientarse hacia la perfección, hacia la belleza. En uno u otro sentido, el artista 'idealiza,' traiciona la chata y compleja realidad con una determinada intención artística. . . . Dentro de esta tendencia general hacia el 'carácter' y hacia la 'belleza,' caben perfectamente las dos actitudes esbozadas unas líneas más arriba: la ética orientada hacia el mejoramiento social, y la estética, que tiende hacia el refinamiento artístico. Una y otra tienen de común el odio a la vulgaridad, y por lo que se refiere a España, un claro sentido neorromántico perfectamente enlazado con la tradición del alma española. Un anhelo de perfección es, en todo caso, evidente.⁷

Pedro Salinas reconoce en la base de los dos movimientos la misma actitud de desencanto con los valores vigentes y de anhelo de reforma. También reconoce la diferencia de propósito y de tono con que cada grupo se enfrenta a la tarea de cambio.⁸ La actitud modernista es una de expansividad, de abertura hacia todos los horizontes, caracterizada por una mente sintética. Como tal se vuelve hacia la historia y la literatura en busca de fuentes que explorar en su ansia de captar la belleza. Es por lo tanto literatura universal, cosmopolita, y su poesía es poesía de cultura, de delicia vital, de sensualidad temática y técnica. La Generación del 98, por el contrario, presenta una actitud de recogimiento, marcada por la preocupación y la meditación. Su mente es analítica y su objeto el desensamblaje de lo español en busca de su esencia. Su literatura es, por lo tanto,

sobria, profunda y sobre todo, fuertemente española. Al contrario de los modernistas que se nutren de concepciones artísticas anteriores, los noventiochistas parten de la experiencia directa de la realidad vital.

La diferencia entre ambas actitudes no se manifiesta desde el principio de su desarrollo sino que se pone de manifiesto gradual y paulatinamente, a medida que se define en la mente de cada autor su meta última. La aparición de Rubén Darío en España contribuyó a la confusión inicial porque ambos grupos abrazaron su nueva estética como la respuesta a su ansia de cambio. Darío venía rodeado de la aureola de los nuevos vientos europeos y como tal representaba lo moderno. Su poesía hacía cantar el idioma con notas hasta entonces desconocidas que hacían vibrar el alma y los sentidos. Era una nueva vida, una nueva promesa, que quizás restaurara a España sus perdidas glorias. Salinas resume el efecto que el modernismo de Darío tuvo en los jóvenes intelectuales españoles:

En todos ellos latía con angustiosa urgencia el mismo anhelo de derribar los falsos valores, de crear otros nuevos. Pero ninguna revolución intelectual puede hacerse sin renovar en alguna forma el lenguaje literario. De suerte que, aunque los hombres del 98 concebían la regeneración de España más bien como una inmensa remoción de ideas en todos los órdenes que como un cambio en las directivas estéticas, no por eso dejaron de sentir lo indispensable que les era crearse un nuevo instrumento de expresión literaria. Precisamente en ese momento, cuando ninguno de los del 98 había resuelto ese problema del nuevo estilo, llegó a España Rubén Darío, consagrado ya en América como inventor de una lengua literaria noví-

sima: el modernismo. A los jóvenes españoles del 98 se les ofrecía, armada de todas las armas, radiante de fresca hermosura y con su larga cola de éxito ultramarino. Rubén Darío, en varios pasajes de sus obras, se jacta, no sin razón, de su influencia en el nuevo rumbo que tomaron las letras españolas. En efecto, ¿por qué no habían de aceptar los hombres del 98 el nuevo idioma poético, el modernismo, como lenguaje oficial de la nueva generación? Al fin y al cabo convenía con su íntimo norte, tenía algo de revolucionario y de renovador, era lo mismo que ellos querían hacer, sólo que en un horizonte mucho más amplio: una revolución renovadora. Por eso un grupo muy valioso de escritores aceptó con entusiasmo lo que Rubén Darío les traía y nació el llamado modernismo español. Hay, creo otra razón: en un gran sector de la juventud de entonces dominaba el sentimiento de 'desastre.' Convencidos por la derrota del 98 de la corrupción política y de la decadencia social en general, en lugar de alzarse, en son de guerra y campaña de regeneración, prefirieron entregarse al gran narcótico que les ofrecía el modernismo. La poesía de Rubén Darío y sus seguidores podía servir como una maravillosa muralla de irrealidades y placeres de la imaginación que aislara al escritor de las aflicciones inmediatas que le rodeaban.⁹

Estas ideas de Salinas han sido objeto de controversia y hasta de repulsa por parte de algunos críticos, especialmente en cuanto a lo que al lenguaje se refiere. No es éste el lugar para defender una posición u otra, pero quiero hacer notar que si los noventiochistas adoptaron o no en un principio la lengua modernista, no es la cuestión clave. Lo es, sin embargo, el posible efecto que esta nueva lengua puede haber tenido en los hombres del 98 en el desarrollo de una conciencia del idioma como una de las claves de lo español. Esto se manifiesta claramente en el uso del español que cada uno hace en su obra literaria. Valle, por ejemplo, partiendo de la lengua modernista y manteniendo a lo largo de su vida literaria rasgos de la misma, se crea una lengua

propia con que lleva a cabo su obra como miembro de la Generación del 98.

Al presentar el clima intelectual en España al tiempo que el simbolismo culminaba en Francia, se han ido delineando el modernismo y la Generación del 98. Es necesario ahondar aún más en los rasgos característicos de estos movimientos ya que ambos van a actuar sobre Valle-Inclán. Trataré primero el modernismo ya que antecede algo en el tiempo a la Generación del 98. El modernismo como actitud existía ya en España antes de la llegada de Rubén Darío como son prueba los poetas Salvador Rueda, Ricardo Gil y Manuel Reina. El primero de ellos, Rueda, muestra en fecha tan temprana como 1883, anticipos del cambio que va a producirse con Darío. En su poesía aparece ya una nueva concepción de la belleza, del color y de la armonía como elementos poéticos. El ambiente es propicio para la llegada del poeta nicaragüense. Con él y su creación de un nuevo lenguaje poético, el modernismo va a alzarse en España en un vuelo incontenible. Hay diferencias básicas, sin embargo, entre la poesía de Rueda y la de Darío, porque donde el primero se contenta con descubrir lo bello, el segundo intenta evocar los sentimientos que lo bello provoca. La influencia de Darío estriba no sólo en esta tendencia, simbolista en naturaleza porque trata de crear un estado de ánimo, sino también en su manejo del idioma. Gracias a él el español adquiere nueva musicalidad al ser adaptado a los metros franceses, las palabras adquie-

ren una nueva dimensión al apelar a los sentidos y a la emoción y los temas se amplían en horizonte y alcance. La influencia de Darío es innegable en España como lo es en Hispanoamérica pero también aquí hay diferencias. La versión española de la concepción de Darío se caracteriza por un viraje hacia dentro --cosa que Darío hacía pocas veces-- por lo que crean poesía triste, introspectiva e interrogante. Esta tendencia es discernible, como observa Díaz Pla-ja, tan sólo con recordar los títulos de los primeros libros de algunos de los seguidores de Darío. Manuel Machado llama al suyo Alma, Juan Ramón Jiménez, Almas de Violeta y Antonio Machado, Soledades. Valle-Inclán también crea literatura seria, introspectiva, bien sea en su poesía como en Aromas de leyenda o en sus cuentos y obras dramáticas como en "Rosarito" o "Cenizas."

Resumiendo, pues, el modernismo está matizado por el resurgimiento de la angustia que caracterizó el romanticismo europeo y en este sentido se identifica con el clima de angustia del fin de siglo español. Tiene profundas raíces filosóficas que se manifiestan en ideas tan bizarras como la de la muerte de Dios y la consiguiente desaparición de todo lo que su presencia había garantizado. También en este sentido se acopla a la actitud filosófica de la época que refleja la influencia de Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche. Por último, el desencanto con los tiempos históricos de la España en declinación, hace que la realidad aparezca fea,

filistina y materialista. En esta realidad el artista es un proscrito y como tal, se rebela y hace del arte una religión: por medio del arte se puede dotar la vida de sentido y belleza. En este último aspecto descansa la lógica de la rebelión de estos literatos en contra del realismo y del naturalismo en busca de una realidad que, aunque estilizada, fuera por lo menos tolerable. En cuanto al lenguaje, vehículo indispensable tanto al modernismo como a la Generación del 98, es indiscutible que el primero representó un estremecimiento hasta las más profundas raíces lingüísticas, sentido por ambos grupos. Para terminar esta reseña del modernismo y antes de pasar a tratar la Generación del 98, cito a continuación las características que Guillermo Díaz Plaja señala como particulares al lenguaje de cada movimiento:

Del Modernismo:

- 1o. Retoricismo.
- 2o. Creación de una lengua artificial, de intención predominantemente estética.
- 3o. Enriquecimiento 'musical' del idioma en busca de una expresión distinta, individualizada.
- 4o. Lenguaje sensual, al servicio de la belleza.
- 5o. Lenguaje minoritario.

De la Generación del 98:

- 1o. Antirretoricismo. Antibarroquismo.
- 2o. Creación de una lengua natural ceñida a la realidad de las cosas que evoca.
- 3o. Enriquecimiento 'funcional' de la lengua, rebuscando en la lengua popular regional o en la raíz etimológica.
- 4o. Lenguaje definitorio al servicio de la inteligencia.
- 5o. Lengua válida para todos.¹⁰

La Generación del 98 toma su nombre de un concepto lan-

zado por Antonio Maura y popularizado desde 1896 por Azorín. Objeto de polémica por parte de los mismos miembros de la generación así como de la crítica, el término ha incluido personalidades tan variadas como Unamuno, Ganivet, Benavente, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Maeztu y Manuel y Antonio Machado. A medida que la crítica ha ido depurando la definición de generación se ha ido reduciendo el número de noventiochistas y delineando más el grupo de los modernistas. Así, este último grupo consta de los seguidores de Rubén Darío como fueron Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Eduardo Marquina. A los noventiochistas pertenecen Ganivet, como precursor, y Unamuno, Baroja, Azorín, Antonio Machado y Maeztu como miembros indisputables. La figura de Valle-Inclán ha aparecido en ambos grupos de acuerdo con la visión del crítico particular. En los últimos años, sin embargo, la crítica ha reconocido que Valle-Inclán pertenece indudablemente a la Generación del 98 en cuanto a la posición crítica y comprometida de su obra significativa. Esta es la posición que asume Pedro Salinas cuando llama a Valle "hijo pródigo del 98,"¹¹ y la posición que sirve de base a mi enfoque de las Comedias bárbaras como parte integrante en el desarrollo de su actitud estética.

El grupo del 98 ha sido estudiado a la luz de la definición de Petersen en cuanto al concepto de generación literaria. Así, se clasifica a sus miembros en cuanto a la proximidad de sus fechas de nacimiento, homogeneidad de educación,

interacción intelectual y personal, lenguaje común, visión negativa de la generación anterior con la consiguiente necesidad de regeneración y, por último, el reconocimiento de la existencia de un guía. Lo importante, sin embargo, para mi estudio, no es la serie de pautas que le dan calidad de generación sino los temas que le dan unidad de expresión y propósito. Estos temas van a incluir a España como problema y, relacionados con éste, los temas de la historia, el arte, el paisaje, el carácter nacional, la política, la economía, la religión y la españolización o europeización. Todos los noventiochistas entran en la esfera de acción de la España de fin de siglo con una cierta comunidad de pensamiento que parte de bases comunes. La Institución Libre de Enseñanza, fundada por Francisco Giner de los Ríos y en la que se educaron algunos de los importantes noventiochistas, como los Machado, contribuyó a la creación de un nuevo clima intelectual. Abogando en favor del autodidacticismo, su influencia se hizo sentir en las lecturas tan variadas de los miembros del grupo; como vocero de las ideas de Nietzsche, causó en todos problemas de conciencia al debatirse entre cuestiones religiosas; y al proponer el tema de la europeización de España, provocó en todos una conciencia de la posición rezagada de ésta en cuanto al resto de Europa.

La preocupación por España se manifiesta en una voluntad de diagnóstico por parte de los noventiochistas que les

lleva a buscar la razón del desmoronamiento nacional. Al mismo tiempo que indagan las causas del mal de España, se embarcan en un esfuerzo por definir aquellos elementos positivos sobre los que se puede restaurar la gloria perdida. Desde Ganivet hasta Valle-Inclán se aprecian los esfuerzos de todos por definir a España. Es este último, en mi opinión, quien mejor expresa el resultado:

España es como una medalla de dos faces. Tiene la cara africana y berberisca y la cara clásica e imperial. Con esta cara hizo el descubrimiento de América, adonde España llevó, como hija de Roma, su sentido imperial o sea: creación de la lengua, de un cuerpo de doctrina jurídica y la fundación de ciudades. Lleva también la faz berberisca y mediterránea, que asoma en el caudillo de aquellas tierras y que ahora resurge entre nosotros y contra el que tenemos que luchar.¹²

Este mismo intento de definir a España les lleva a un análisis de su historia, análisis comenzado por Ganivet y seguido por los demás miembros de la generación. Así, Unamuno se concentra en el renacimiento y la reforma ya que, en su opinión, allí fue donde se perdió la fe. Sólo recobrando esa fe medieval puede salvarse el país. Azorín, por su parte, indaga en la historia de manera diferente mediante la recreación artística de momentos pretéritos. Valle-Inclán y Baroja de acuerdo con Laín Entralgo

. . . toman un fragmento de la historia y lo retratan novelescamente 'desde dentro,' desde el pormenor de las vidas humanas que con su acción van dando cuerpo a este fragmento de la historia pretérita. Azorín ha querido buscar el espíritu del pasado en los hechos que tejen 'la sutil trama de la vida cotidiana' y en las 'células palpitantes que crean y sustentan las naciones.'

Baroja y Valle-Inclán, cada uno a su modo, con su personal visión literaria de lo que es la vida humana y la vida española, evocan el tiempo pasado mostrando la entraña viva y palpitante que entrambos adivinan bajo el epidérmico relato de los historiadores. Los dos, diría Unamuno, van a la historia a través de la intrahistoria . . . Frente a la historia narrada y superficial de los periodistas y de las comadres, levanta Valle-Inclán la intrahistoria hecha cada día por la vida real de los hombres de carne y hueso; le importan los hechos concretos, aunque sean fragmentarios, no el flatus vocis de los historiadores. El tráfago cotidiano del sacristán, de Cara de Plata y del cabecilla Miquelo Egozcue son la carne viva, el fondo humano de donde emerge la historia visible y fugaz. . . . los dos [Baroja y Valle] evocan la historia instalados en la intrahistoria, y lo hacen así, porque en ésta ven latir, como Unamuno, lo que en el hombre hay de genéricamente humano, lo que tiene de permanente y repetible el mudable y huidizo acontecer de los hombres.¹³

Como hombres de letras al fin, el campo de la literatura española les proporciona materia para investigaciones sobre temas españoles representativos de valores nacionales. Temas como los del Don Juan y de Don Quijote fueron tratados por casi todos, Valle-Inclán inclusive. Todos se expresaron acerca de la tradición literaria española en cuanto representaba el carácter del pueblo español. Francisco Madrid en su libro La vida altiva de Valle-Inclán incluye una cita de Valle reproducida de una conversación acerca de los distintos estilos literarios y de las escuelas españolas en particular. He aquí las palabras de Valle:

Siempre habrá discusiones entre tradicionalistas y modernistas, teniendo en cuenta que los modernistas han de pasar, a su vez, si valen algo, a ser considerados como reflejos tradicionalistas por las generaciones futuras. Por esta razón yo no niego la tradición pero estimo que hay que

aceptarla en lo que tenga de vital y de útil. Mantenerla por mantenerla es ridículo y señala la total carencia de imaginación. Lo que importa es que toda obra literaria posea un ritmo interior y que sostenga la forma que se ha propuesto lograr. No hay más religión para el escritor que ésta . . . En arte cuando no se es un genio, lo mejor es imitar al pueblo. Este es el guía y el maestro más certero. Yo me he valido de él siempre y no me ha ido mal.¹⁴

Con importancia pareja a la de la literatura y la historia, existe en la preocupación de los noventiochistas el tema del idioma. Enfocándolo como expresión del pueblo español y como tal, medio para comprender al pueblo, Unamuno lo analiza como vehículo de expresión de la raza. Bien conocidas son las excursiones léxicas de Unamuno en la morfología y etimología de las palabras españolas. Para Valle-Inclán el idioma era el repositorio de la raza y comentando el estado del idioma en su tiempo dice:

La mengua de nuestra raza se advierte con dolor y rubor al escuchar la plática de aquéllos que rigen el carro y pasan coronados al son de los himnos. Su lenguaje es una baja contaminación: francés mundano, inglés de circo y español de jácara. El romance severo, altivo, grave, sentencioso, sonoro, no está ni en el labio ni en el corazón de donde fluyen las leyes.¹⁵

Otro de los temas característicos de los noventiochistas lo fue el arte y más específicamente la pintura. Todos se vuelven a las figuras que más encarnan el espíritu nacional: Velázquez, Goya, el Greco. Bien conocida es la comparación que se hace de la técnica estilizadora de Valle-Inclán con la utilizada por el Greco. Todos ellos también,

aunque de manera diferente se vuelven al paisaje español, al paisaje de Castilla. Azorín con su estilo delicado pinta deliciosas miniaturas paisajistas, Baroja presenta el paisaje como marco a sus novelas, Valle-Inclán lo estiliza artísticamente, presentándolo quintaesenciado y Antonio Machado lo plasma en su poesía con gran lirismo. Para todos el paisaje es arca de tradición. Intimamente ligado al paisaje está el carácter del español al que todos tratan de definir en términos de su cualidad sobresaliente. Así para Unamuno lo característico del español es su casticismo y para Maeztu, la tolerancia. Rasgo importantísimo que todos reconocen en el español de fin de siglo es la abulia y esta preocupación de toques nietzscheanos se manifiesta en la obra de todos ellos. Unamuno, Baroja, Maeztu, Azorín y hasta el mismo Valle presentan héroes en los que la voluntad o la falta de ella juega un papel importante en la trama novelesca.

La preocupación por los problemas políticos y económicos aparece de manera más o menos directa en el pensamiento noventiochista, siendo el más sistemático en su pensamiento Ramiro de Maeztu. En Valle sus ideas aparecen desparramadas a lo largo de su vida y de su obra pero hay una cita en el libro de Madrid que resume su pensamiento de manera elocuente:

El rey es un muñeco grotesco. Son muchos los que piensan que puede suscitarse algún desacuerdo entre Alfonso y Primo de Rivera. ¡De ningún modo! El Directorio se hizo para salvar al monarca. El beodo y el cretino se entienden per-

fectamente. Unamuno dice que Primo de Rivera es nuestro Bertoldo. ¡Quiá! ¡Ni eso! Es un borrachín de buen vino. La diferencia entre él y el siniestro Martínez Anido reside en que éste es gallego y el vino de Galicia no vale para nada. Primo tiene el carácter alegre, suele andar de juerga y sabe perder el equilibrio. . . . En medio de todo estimo a ese pillete. Sin quererlo ni saberlo está haciendo mucho bien al país. Lo combato por una razón de higiene social. Pero reconozco que los españoles debemos pedir que continúe en el poder. Empezó por apartar del rey a los partidos políticos. Dividió graciosamente el ejército. Dilapida la hacienda de tal manera que un día muy cercano la peseta rodará por el suelo desvalorizada en absoluto. Acabará con la industria catalana. ¡Qué se quede Primo de Rivera! ¿Saben ustedes cómo lo veo yo? Pues, ¡como un bastonero de baile popular! (¡Qué siga la danza señores! Se equivocó de uniforme y vistió el militar . . .) El y su Directorio llegaron al poder como las ratas cuando invaden un barco perdido. El Directorio roba abiertamente, no como los puritanos de antaño. Los tartufos robaron con todo disimulo. Ahora no se usan tantas vueltas en el despojo. Todo español tiene miedo hoy día porque resulta que todo español es dueño de cuatro pesetas y con ellas ha adquirido el miedo burgués. Por eso no reacciona. Pero los más miedosos son los que temen que se les abra proceso por sus fechorías de ayer. De ahí que no puedan declararse independientes. Lo puede hacer Sánchez Guerra que ni posee fortuna ni tiene cola de paja. Yo puedo gritar también porque no tengo nada. Todo mi haber consiste en esta capa que llevo puesta. No tengo una peseta. Como no tengo nada, soy como un anarquista. No concibo que se pueda ser anarquista de otra manera.¹⁶

Debido a la influencia de las filosofías en boga, los noventiochistas se debaten entre la ciencia y la religión con Baroja tomando el partido de la ciencia y Unamuno el de la religión. Sabido es lo atormentado que siempre vivió Unamuno con su ansia de sobrevivir más allá de la muerte. Aunque Valle no sintió la misma angustia tan intensa, sí se

debatíó entre los mismos problemas religiosos. Estos se agravan a la hora de su muerte y Madrid recoge sus últimas preocupaciones:

. . . don Ramón se dispone a morir su 'muerte propia,' y sus colapsos anagógicos son emocionantes.

--Mirad. La muerte es regia, digna . . . Un momento antes de morir llega el Señor con luces, rezos y palios de fiesta. Todos mis antepasados ponían flores en sus habitaciones, las mejores colchas con encajes de Camariñas, el traje más nuevo y recibían al Señor de pie. No se puede recibir al Señor en el lecho de pecado . . . Pero como yo no creo . . . Quienes le rodean comprenden que el agonista lucha ferozmente entre el misterio de la vida y el misterio de la muerte. Su espíritu profundamente religioso y su sentido singularmente pagano. . . .¹⁷

El tercer y último movimiento que enmarca la evolución estética de Valle-Inclán lo constituye el novecentismo, actitud que se pone de manifiesto en las dos primeras décadas del siglo XX. En un ambiente cultural en que aparecen restos del realismo, noventiochismo maduro y modernismo en disolución, va a aparecer un nuevo grupo de intelectuales que refleja una nueva visión de España en todas sus manifestaciones nacionales. Díaz Plaja en Novecentismo traza varios campos en los que se manifiestan cambios drásticos.¹⁸ Para comenzar, existe una polaridad de centros intelectuales, Barcelona y Madrid. El autodidacticismo, el anarquismo y la bohemia ceden el paso a la pulcritud y al sistema, marco en el que España tiene que ser definida a la luz de las corrientes de la cultura europea. De la tribuna pública, como eran el café, el libro y el periódico,

el intelectual se orienta hacia el centro del poder para desde allí llevar a cabo su revolución cultural. Ideológicamente, este grupo va a abogar por los valores universales como superiores a los típicos o nacionales. Finalmente, en el campo estético se manifiesta un distanciamiento entre el autor y la obra con el arte asumiendo el papel de un libre juego y no un reflejo real. D'Ors define esta nueva tendencia como arbitrarismo, mientras que Ortega la define como la deshumanización del arte.

Esta nueva actitud en cuanto al arte se refiere, y bajo la influencia de la obra de artistas como Proust, Joyce, Kafka, Picasso y Dalí, va a causar cambios en la expresión literaria. El tiempo y el espacio adquieren fluidez, lo que se refleja en la falta de continuidad y lo irreversible del tiempo, así como en la simultaneidad del espacio. La obra literaria, siguiendo los métodos cinemáticos, se inclina hacia un arte realista y documental. Los temas, siguiendo la orientación de valores universales, adquieren un cierto carácter épico o fundamentalmente personal en lo que el ser humano tiene de universal.

En Valle-Inclán se manifiesta este cambio de dirección que se había puesto en evidencia desde las Comedias bárbaras y asume características que van a ser las del esperpento al llegar a su culminación. A este efecto dice Díaz Plaja refiriéndose a Valle-Inclán:

Este cambio indica, como hemos visto, pasar de

la identidad yo-mensaje --de tipo efusivo--, al 'distanciamiento,' de tipo 'racional.' El escritor se sitúa, pues, fuera de sus criaturas, para crear 'arbitrariamente' --como diría D'Ors-- su juego cruel. Esta actitud comporta una conciencia intelectual ante su país, lo que implica pasar del esteticismo modernista --la obra es un fin en sí misma-- a la noción de la obra instrumento, al servicio de una conciencia nacional, lo que da la razón a Pedro Salinas, al llamarle 'nieto del 98.' Paralelamente implica un proceso de deshumanización, al 'enfriar' las relaciones entre la intimidad del creador y el [sic] de la criatura. Finalmente, estos elementos se ordenan en un concepto general muy preciso: el concepto de 'grotesco.'¹⁹

Resumiendo, el novecentismo adquiere su forma en la profundidad y solidez de pensamiento de hombres como Américo Castro, Angel Herrera, Salvador de Madariaga, Gregorio Marañón, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, y su organización más sistemática en la obra de Eugenio D'Ors y José Ortega y Gasset, como líderes reconocidos. Bajo su influjo el pensamiento español se sistematiza y adquiere en un lenguaje sobrio y cuidado su medio de expresión. El castellano, a partir de los novecentistas adquiere nueva fuerza y precisión sometido a las corrientes de cosmopolitismo y clasicismo que caracterizan el movimiento. España y su historia, sometidas a un análisis desapasionado y racionalista, aparecen como realidades objetivas en su situación europea. Por último, el arte adquiere una nueva dimensión en su identificación como arma de regeneración y se compromete. Este compromiso aparece plasmado en todas las manifestaciones literarias de los novecentistas, bien en el ensayo, método

preferido de casi todos, o bien en la novela con caracteres ensayísticos, como en Miró y Pérez de Ayala. Valle-Inclán, en su tránsito del esteticismo al esperpento enlaza el binomio noventiochismo-modernismo con el compromiso novecentista. Partiendo del tema de España como lo enfocaban los noventiochistas y utilizando como instrumento los principios esenciales de la lengua modernista, Valle despoja ambos elementos de los excesos y exageraciones. El resultado es una literatura que destruye los valores falsos y que salva los reales, despejando el camino para una verdadera regeneración.

Este capítulo se ha enfocado en las corrientes literarias vigentes durante la época en que Valle-Inclán se embarca seriamente en su carrera literaria. París como cuna y centro del simbolismo ejerció su influencia no sólo en Europa sino a través de todo el mundo occidental. De allí tomó Darío ideas que cuajaron, gracias a su genio poético, en el modernismo. España, influída a un tiempo por el simbolismo y el modernismo, tomó conciencia de su posición rezagada y trató de incorporarse a la corriente europea. La primera generación de escritores en embarcarse en esta tarea fue la del 98. De forma introspectiva y analítica estos escritores iniciaron el movimiento que habría de estremecer la nación española hasta sus raíces más profundas. Los modernistas, a su vez, causaron un remozamiento del idioma español así como un cambio de dirección hacia valores universa-

les. Los novecentistas constituyen la continuación lógica al movimiento iniciado por los noventiochistas. Si aquéllos se debatieron en la angustia del desastre y tomaron el camino del análisis, del diagnóstico, los novecentistas, educados en un clima intelectual más sistemático, van a tratar de presentar soluciones y pautas a seguir. Valle-Inclán es, en mi opinión, el puente que enlaza ambas actitudes. Cuando los noventiochistas se dejan llevar por emociones y sentimientos de pueblo herido, idealizan el pasado español hasta presentarlo casi deformado en sus rasgos utópicos. La obra de Valle-Inclán, especialmente las que tratan del pasado español como las Comedias bárbaras, parece estar dedicada a desmitificar los mitos creados por los noventiochistas y a preparar el camino para la actitud más serena de los novecentistas.

Notas

¹Anna Balakian, The Symbolist Movement: A Critical Appraisal (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales SM) (New York: Random House, 1967), pág. 12.

²Pedro Salinas, Literatura española. Siglo XX, 2a. ed. (México: Antigua Librería Robredo, 1949), pág. 15.

³Guillermo Díaz Plaja, Modernismo frente a Noventa y ocho: Una introducción a la literatura española del siglo XX (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1951), pág. 3.

⁴Ibid., pág. 4.

⁵Ibid., pág. 4.

⁶José Ortega y Gasset, El tema de nuestro tiempo, 12a. ed. (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1968), págs. 12-13.

⁷Díaz Plaja, págs. 139, 140-41.

⁸Salinas, pág. 13.

⁹Ibid., págs. 22-23.

¹⁰Díaz Plaja, págs. 190-92.

¹¹Salinas, págs. 85-87.

¹²Ramón del Valle-Inclán citado por Francisco Madrid, La vida altiva de Valle-Inclán (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), pág. 102.

¹³Pedro Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho (Madrid: Diana, 1945), págs. 296-97.

¹⁴Madrid, pág. 26.

¹⁵Ibid., pág. 221.

¹⁶Ibid., págs. 264-65.

¹⁷Ibid., pág. 90.

¹⁸Guillermo Díaz Plaja, Estructura y sentido del novecentismo español (Madrid: Alianza Editorial, 1975), págs. 14-15.

¹⁹Ibid., pág. 255.

CAPITULO III

VIDA Y OBRA: TRASFONDO HISTORICO

El tercer telón de fondo y el que más directamente determina la obra de Valle-Inclán es el histórico. El tema del carlismo, siempre presente en su pensamiento, hace necesario comenzar el recuento histórico con el reinado de Fernando VII y extenderlo hasta la llegada de Francisco Franco en 1936, año en que muere Valle. De 1813 a 1833 y dependiendo de la estabilidad de Fernando en el trono, las Cortes, la Constitución de Cádiz, la Iglesia y la Inquisición sufren altas y bajas. El país se escinde con el consecuente deterioro económico, político, religioso y social, en una guerra entre absolutistas y liberales. Las colonias americanas se embarcan en las guerras de independencia y España sangra dentro y fuera. Hacia el final del reinado de Fernando y gracias a la ayuda francesa, el rey se afianza en el poder. El resultado es una calma relativa pero expectante, en la que latén el desasosiego y la incertidumbre. Jean Descola resume este ambiente

Los últimos años del reinado de Fernando transcurren en paz. El nieto de Carlos III, en sus últimos años, se acuerda de su abuelo y se orienta hacia el 'despotismo ilustrado.' Crea el Museo del Prado, la Escuela de Farmacia, el Conservatorio de las Artes. La economía española se rehace. La institución de las corporaciones y de un Código de Comercio aparta por algún tiempo al país de las preocupaciones políticas. Pe-

ro el color de la época es la tristeza y el que más y el que menos rumia una incurable amargura. Por otra parte, las noticias de América son malas. Una tras otra y casi simultáneamente, las colonias del Nuevo Mundo --México, Venezuela, Colombia, Perú, Chile-- se liberan del yugo español y se convierten en repúblicas independientes. Quince años antes un sacerdote mestizo, Miguel Hidalgo, cura de Dolores, enarbolando como bandera el estandarte de la Virgen de Guadalupe, había sublevado a México contra el virrey. Su llamamiento --'el Grito de Dolores'-- ha resonado tan profundamente en el imperio que, en pocos años, el imperio se disloca y acaba por hundirse. España, en la primera mitad del siglo XIX es como un gran árbol derribado por la tempestad. ¿Las colonias? Jirones de corteza arrancados por el viento de las revoluciones. ¿La savia? Sangre inútilmente derramada en luchas fratricidas. La batalla de Ayacucho ganada por los peruanos contra los españoles es el toque a muerto por el imperio. ¿Con qué vino apagará España su ardiente sed de absoluto?¹

Antes de su muerte, Fernando había establecido la Pragmática Sanción en un esfuerzo por asegurar el trono de España en la persona de su hija, la recién nacida Isabel. Isabel y Carlos, hermano de Fernando y contendiente al trono por la Ley Sálica, van a ser los dos polos alrededor de los cuales se va a agrupar el pueblo español, dividido aún más entre isabelinos y carlistas. En 1833 asume el poder en calidad de regente, la madre de Isabel, María Cristina de Nápoles. Durante su regencia se desata la primera de las tres guerras carlistas a la que pone fin el Convenio de Vergara en 1839. Surgen en esta época las figuras de Zumalacárregui y de Espartero como líderes de los carlistas e isabelinos, respectivamente. Los primeros se orientan hacia la monarquía tradicional y la religión y los segundos, hacia el liberalismo y el despotismo ilustrado. Pero las cosas se

complican al dividirse los liberales en dos bandos: los moderados abogan por la supremacía del poder real y los privilegios de la Iglesia y los progresistas que luchan por la democracia y el anticlericalismo. En 1840 María Cristina, incapaz de mantener el justo medio entre moderados y progresistas, se inclina hacia éstos y acaba por abdicar a instancias de Espartero quien se hace nombrar regente por las Cortes. Los tres años que siguen, de 1840 a 1843 bajo la dictadura de Espartero, son testigos de aún más desatinos a manos de los progresistas, lo que culmina en una nueva ruptura con la Santa Sede. La situación deteriora y Espartero huye del país sucediéndole Narváez, jefe de los moderados. Bajo la regencia de Narváz la Iglesia recupera su poder y se restablecen las relaciones con Roma. Isabel es declarada mayor de edad a los trece años y a los dieciséis casa con Francisco Asís de Borbón, primo suyo y nieto de Carlos IV. Jean Descola describe la corte de Isabel II:

La corte de Isabel II es como la plaza pública de una comedia del Renacimiento. Por ella desfilan los amiguitos del rey, los amantes de la reina --que manifiesta un temperamento cada vez más ardiente--, los familiares de su madre, María Cristina, que vuelve del destierro llamada por los moderados. Y una monja, Sor Patrocinio, que se dice visionaria y estigmatizada --'la monja de las llagas'--, asume, al parecer, el papel de echar sobre estos personajes la capa de Noé. (JD 351)

La corrupción y la mediocridad del grupo de que se rodea Narváez alienta las esperanzas de los progresistas, quienes a la primera oportunidad planean hacer un nuevo pronun-

ciamiento. En 1847 comienza la segunda guerra carlista. Espartero y O'Donnell, una nueva figura, toman las riendas del poder y la Iglesia sufre una nueva baja. Hasta 1868 se alternan en el poder los moderados de Narváez y los progresistas de O'Donnell, situación que culmina en un triunvirato formado por Prim, Serrano y Topete y la abdicación, dos años más tarde, de Isabel II a favor de su hijo Alfonso XII. Estos últimos años del reinado de Isabel causan una división aún más profunda del pueblo español. El bando de la derecha se caracteriza por la tendencia absolutista, con la Iglesia y el trono confundidos en el principio de la monarquía por derecho divino. El grupo de la izquierda manifiesta las tendencias revolucionarias que eventualmente van a desembocar en el republicanismo. Ambos bandos, a su vez, presentan los extremos de carlismo y socialismo, agrupándose alrededor del primero la nobleza, el clero, la corte y los jefes locales y, alrededor del segundo, los hombres nuevos apoyados por los masones y los intelectuales. Descola resume el estado de ánimo español durante los reinados de Fernando VII y de su hija:

Desde el regreso del Deseado a Madrid hasta la abdicación de Isabel II han pasado cincuenta años, que se han llevado dinastías, cuatro pronunciamientos, cinco constituciones y varias docenas de ministerios. Ya no hay América española. Se lucha en las fronteras, se lucha en el interior. Como en los tiempos de las taifas, provincias enteras se separan del poder central. La monarquía tiene miedo. Reprime ferozmente el motín o pacta con él. ¿Quién gobierna a España? Pero esta crisis política indefinidamente prolongada es también una crisis de crecimiento.

La voluntad popular asfixiada por unos, traicionada por otros, quiere manifestarse. ¿logrará hacerse oír? En realidad, esos rostros crispados por el odio o tensos por la esperanza que se vislumbra al resplandor intermitente de las revoluciones expresan la indecisión de un pueblo que ha sido engañado muchas veces. A la derecha le hablan de orden y de esperanza eterna. A la izquierda le prometen un mañana de libertad y de vida mejor. ¿A quién escuchar? (JD 353-54)

La Gloriosa, como ha venido a ser llamada la revolución de 1868, tras fallidos intentos de establecer una república, culmina en la vuelta a la monarquía, esta vez en la persona de Amadeo de Saboya. El hecho esencial de este año es, sin embargo, la irrupción política en España de una nueva categoría social, la clase obrera. Escindida en dos grupos, el proletariado campesino y el proletariado obrero, manifiesta las mismas tendencias divisorias dentro de cada uno, de izquierda o derecha. Ambos grupos luchan por vivir mejor y el campesinado irrumpe en las ciudades con la divisa del reparto de tierras. Los obreros, por su parte, imbuídos de ideas anticapitalistas, siguen a los bakuninistas o a los marxistas y se debaten entre la propaganda socialista y la anarquista.

En 1873 abdica Amadeo de Saboya y se proclama la Primera República que promulga la constitución liberal. Pi y Margall, Salmerón y Castelar se suceden en la presidencia hasta 1874 en que tras un golpe de estado del General Pavía, sube al trono Alfonso XII. Al año siguiente se reanuda la guerra carlista durante la cual se promulga la constitución del reino en 1876 y se funda el Partido Socialista

Obrero en 1879. En 1885 muere Alfonso dejando encinta a su segunda esposa María Cristina de Habsburgo, quien asume la regencia. Durante su gobierno que duró quince años, se fundan la Unión General de Trabajadores y el periódico El Socialista en 1888, ocurre una insurrección campesina en Jerez en 1892 y por último, la mayor catástrofe, la guerra entre España y Estados Unidos pone fin al imperio colonial español. Ha llegado el año 1898.

Esta es a grandes rasgos la España en que nace Valle-Inclán, dos años antes de la Gloriosa, el 28 de octubre de 1866. Bautizado Ramón José Simón Valle y Peña, cursa sus estudios elementales en su pueblo natal, Villanueva de Arosa, provincia de Pontevedra, Galicia. Los años de 1877 a 1887 los pasa en Pontevedra dedicado a sus estudios de secundaria de donde se traslada a Santiago y comienza sus estudios en la Escuela de Derecho. En Pontevedra concurre asiduamente al Ateneo Compostelano y al Café del Siglo y comienza a manifestar interés hacia la escritura. Publica algunos artículos y cuentos y empieza a pensar en un nombre interesante. Se firma Ramón del Valle y de la Peña.

En 1890 muere su padre y Valle aprovecha la oportunidad para abandonar sus estudios de Derecho. Se traslada a Madrid donde concurre a cenáculos y a tertulias y contribuye con sus escritos a El Globo, periódico liberal. El año de 1892 lo ve camino de México donde pasará un año. Durante su estancia en México se relaciona con el círculo literario me-

xicano y escribe para los periódicos El Veracruzano Libre y El Imparcial. También publica dos cuentos: "Octavia Santino" y "La Condesa de Cela." Experimenta con distintas firmas y por fin se decide por "Valle-Inclán." De su estadía en México Raul Castagnino opina:

. . . América le da el desmesuramiento geográfico y humano, la dimensión exótica que aderezó la obra y adjudicó a su persona de pretendidas charreteras del 'generalato de tierras calientes;' dimensión que equipara en el plano del regionalismo sui-generis de las Comedias bárbaras o Divinas Palabras, desbordes y rusticidad, primitivismo trágico, gerifaltes y palomas, hechizos y arcanos, que al decir de Darío en la conocida 'Balada laudatoria,' ofrecen a Valle la alternativa de contar cuentos de abril o poemas llenos de sangre y de hiel.²

En 1893 vuelve a España y se establece en Pontevedra incorporándose a las tertulias literarias. Es en esta época cuando publica su primer libro, Femeninas (1895), conjunto de seis historias amorosas entre las que se encuentran los cuentos publicados en México. En un suelto bibliográfico, la revista Blanco y Negro califica a Valle de literato de grandes prestigios y ese mismo año le publica el cuento "Iván, el de los osos." Castagnino reconoce en Pontevedra otro elemento constitutivo de Valle como literato y explica:

El paso de don Ramón por Pontevedra, a fines del siglo pasado, le significó compartir la tertulia de los hermanos Muruais, la frecuentación de Andrés Muruais, joven de universalidad y modernidad vibrantes, tempranamente desaparecido, y el contacto con un grupo de intelectuales, quienes desde el rincón provinciano, le acercaron a las novedades literarias francesas, italianas y portuguesas, al simbolismo y al decadentismo; desde

la geografía minúscula, restringida y lugareña, le entreabrieron horizontes culturales que a su vez confirieron al joven escritor gallego universalidad y modernismo auténticos.³

Francisco Fernández del Riego en Galicia y Valle-Inclán enfoca esta asociación con los Muruais desde el punto de vista de las lecturas de Valle. De chico y en la biblioteca familiar había leído a los clásicos españoles como Cervantes y Quevedo, temas de Galicia, del arte militar y ecuestre, autores franceses como Chateaubriand y colecciones de sermones antiguos. En la universidad se había familiarizado con Pastor Díaz y otros poetas gallegos y también con las obras de la Condesa Pardo Bazán. Por medio de los Muruais se ensancha su horizonte con la obra D'Annunzio, en especial, y con la de José María de Heredia, Maupassant, Barbey de Aurevilley, René Ghil, Eca de Queiroz, Ibsen y Paul de Kock.⁴

Inquieto y ávido por abrirse camino en el mundo de las letras, Valle se traslada a Madrid en 1897. Una vez allí se asocia con los autores más conocidos y frecuenta las tertulias de El Café de Madrid y de El Inglés. Entabla amistad con Benavente y prueba su suerte en las tablas. Durante estos primeros meses en Madrid conoce a Josefina Blanco, su futura esposa, y sale a la luz Epitalamio. El año de 1899 le ofrece la oportunidad de conocer y entablar amistad con Rubén Darío, amistad que dejará su huella en Valle. Publica en varias revistas "La reina de Dalicam," una impresión de México titulada "Tierra caliente" y los cuentos "Adega" y

"El rey de la máscara." En estos dos cuentos aparecen los gérmes de Flor de Santidad y del personaje Bradomín, respectivamente. También en este año es que pierde el brazo izquierdo como resultado de una disputa con Manuel Bueno. A finales de año se pone en escenas Cenizas, publicado meses antes. Durante los próximos años Valle publica en El Lunes del Imparcial varios cuentos, entre ellos "Sonata de otoño" (que más tarde ampliará a novela), "El palacio de Brandeso" y "El miedo." En la revista Juventud publica "Hierba santa" y "Corazón de niña." En 1902 sale a la luz la novela Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Brádomín y comienza sus tertulias en el Nuevo Café de Levante, donde durante doce años se congregará la vida literaria de Madrid. La huella de este Madrid de tertulias y literatos es para Castagnino otro elemento clave en el desarrollo estilístico de Valle-Inclán:

Finalmente, Madrid; su geografía urbana le incrusta en el tráfigo de lo cotidiano prosaico, le despista en el damero de callejas y anónimos, a los que no se resigna y frente a los cuales, desde la ínsula de una mesa de café, pontifica la propia leyenda de enfant terrible, --su máscara de personaje esperpéntico-- y asalta colegas.⁵

Durante 1903 salen a la luz Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín, Corte de amor. Florilegio de nobles y honestas damas y la colección de narraciones, Jardín umbrío, más tarde publicado con el subtítulo Historia de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones. Valle comienza a asistir a las tertulias del saloncillo del Teatro

Español y a finales de año publica su famosa "Autobiografía" en la revista Alma Española. Castagnino opina que esta "Autobiografía"

. . . es el autoesperpento, deformación física y moral de sí mismo, del ser histórico que se urde criatura ficticia, delimitación vital y fantasiosa de estéticas vividas; imágenes que se corresponden, luego, no sólo en sucesivas creaciones con la impronta de los varios estilos, sino en escatimadas formulaciones teóricas de otras tantas poéticas.⁶

Al año siguiente Valle publica Sonata de primavera. Memorias del Marqués de Bradomín así como Flor de Santidad. Historia Milenaria, seguidas un año después por Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín y Jardín novelesco. Historia de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones. Las tertulias pasan al Teatro de la Princesa, al Café Candelas y después al Central Kursaal en 1906. En 1907 publica Historias perversas, Aromas de leyenda, Versos en loor de un santo ermitaño y Aguila de blasón, obra que inicia el ciclo de las Comedias bárbaras. El 24 de agosto se desposa con Josefina Blanco y a fines de año publica Romance de lobos, parte de las Comedias bárbaras. El intercambio de ideas tiene lugar ahora en el Café de Levante y se prolongará hasta 1914. A ella acuden literatos y escultores, pintores, arquitectos, grabadores, en fin, los elementos activos que se encontraban formando parte del Madrid artístico e intelectual. En este ambiente madrileño del que forma parte Valle-Inclán hay que destacar la influencia his-

tórica ejercida por los miembros de la Generación del 98. Jean Descola reconoce el impacto de este grupo de literatos y pensadores y hablando de Antonio Machado dice que al tiempo que suspira ante el paisaje castellano

. . . denuncia con amargura la ineptitud del español para gobernarse. Otros escritores se recrean como él en una especie de vilipendio deleitoso en el que entran singulares componentes, aparentemente contradictorios: repulsa de la tradición y, al mismo tiempo, búsqueda apasionada de las fuentes, afán de renovación y culto a la originalidad nacional. La quiebra de la monarquía, el derrumbamiento del imperio colonial, la ignorancia de las masas, a la que ningún gobierno quiere, al parecer poner remedio, la increíble miseria de ciertas zonas rurales, los escandalosos abusos del caciquismo, la mediocridad del monarca y su camarilla, son razones sobradas para el pesimismo. España se descompone. Se aleja de Europa como una balsa a la deriva. Hay que darle nueva vida e incorporarla a Europa. Esta es la posición de la 'generación del 98.' (JD 371-72)

La labor de los hombres del 98 tuvo como resultado, no un mejoramiento de las condiciones españolas, pero sí una toma de conciencia que se manifestó en todos los aspectos de la vida nacional. Sus ideas fueron recogidas por los dirigentes de los sindicatos y de los partidos obreros quienes las adaptaron a sus necesidades inmediatas. El proletariado campesino también se estremeció con su influencia a través de hombres como Joaquín Costa. En las universidades y centros intelectuales existía un verdadero hervidero de especulaciones acerca del problema de España. Descola se pregunta qué juicio merecen los hombres del 98 y se responde:

Sus escritos, sus obras y su influencia han hecho del final del siglo XIX y los comienzos del XX una especie de Siglo de Plata, una Contrarreforma del pensamiento. En esto, su aparición en el tormentoso firmamento de este siglo declinante fue saludable. La 'grandeza' había sucumbido, pero los valores espirituales pervivían. Acaso nunca habían brillado con tanto esplendor. En cambio, el fracaso social es completo. Seguramente España no estaba preparada para una república de profesores. Y éstos, con toda su buena voluntad casi ingenua, carecían de puntos de apoyo políticos. (JD 374)

En este ambiente de descontento, valle no permanece impasible. Su obra va mostrando rasgos del escepticismo y del desencanto que la situación española le produce. Las famosas Sonatas, tan alabadas por la crítica como el mejor ejemplo de la prosa modernista, no se escapan a este estado de ánimo amargo. En ellas aparece de cuerpo entero el español de las dos caras, romana y berberisca, enmarcado por una España de glorias y de vergüenzas. Pero es en las Come-dias bárbaras donde Valle se aventura más abiertamente a atacar los muy alabados valores de la España gloriosa. En ellas muestra todo el primitivismo de la vida de los grandes señores en medio de la pobreza de sus vasallos y la mendicidad de aquéllos que ni siquiera lo son. Más adelante y con las obras en que satiriza el reinado de Isabel II, Valle se va afianzando en su obra de demoledor de los falsos valores y de los falsos mitos y se dedica con más ahinco a revelar la triste verdad española. Su trayectoria de literato comprometido lo lleva desde la época semifeudal de los mayorazgos y vinculeros, a través del pasado más inmediato de las

guerras carlistas, para culminar en el momento de su presente histórico con su arma de triunfo, el esperpento.

Durante los treinta y seis años del siglo XX que a Valle le toca vivir, España pasa desde la monarquía de Alfonso XIII a la dictadura de Francisco Franco. En 1902 Alfonso es proclamado rey y durante su gobierno se experimentan cambios traumáticos en la política del país. Tratando de mantenerse en posición neutral, Alfonso negocia con Inglaterra, Francia y Alemania, llegando a contraer matrimonio con una nieta de Victoria, la reina inglesa. En el interior los movimientos separatistas aumentan y la anarquía impera en el pensamiento de los sindicalistas, condición que culmina en la "Semana trágica" de Barcelona en 1909.

En 1914 y durante la "Gran Guerra," España se mantiene neutral pero con inclinaciones pro-alemanas. Oficialmente la política de Alfonso es una de ayuda neutral a los heridos y a los prisioneros de guerra pero, mientras tanto, las fuerzas armadas españolas prestan su ayuda a Alemania, bien abasteciendo submarinos o favoreciendo el espionaje. Los catalanes, por su parte, se inclinan hacia Francia. La burguesía española se beneficia con la situación debido a la demanda de tejidos, cueros y conservas. Las fábricas prosperan y hay un aumento favorable en la economía.

En cuanto a la política interna, sin embargo, la crisis se agrava. El espíritu revolucionario se aviva con la prosperidad de la industria, la pseudoneutralidad y las noticias

de la guerra. Republicanos, catalanistas, socialistas e intelectuales se unen por primera vez y causan innumerables paros y huelgas. La popularidad del rey decrece, a lo que contribuye la derrota española por Abd el Krim en Marruecos en 1921. La posición de los españoles se reduce al enfrentamiento de las dos fuerzas más poderosas, el proletariado y el ejército. En esta coyuntura Alfonso se decide por la solución militar y confiere en 1923 las riendas del poder a Primo de Rivera. Se disuelve el parlamento y se crea un Directorio militar en lugar del gobierno constitucional. En 1926 Primo derrota a Abd el Krim y asegura la paz en Marruecos. El resultado es una alianza franco-española que garantiza el tránsito por España de las tropas francesas en caso de guerra con Alemania.

La política interior de Primo de Rivera, orientada hacia los principios de patria, religión y monarquía, no tiene el mismo éxito. Su concepción de España es marcadamente ilusoria y sus medidas, como la creación de la Unión Patriótica como partido único, chocan con la realidad de una España dividida y descontenta. En 1930, después de siete años de intentos infructuosos por alcanzar la estabilidad política, Primo de Rivera se retira del poder y se traslada a Francia donde muere meses después. Alfonso, perdida su popularidad inicial, toma su última acción política y nombra al General Berenguer como jefe del poder. Aunque éste está imbuido de buenas intenciones, es incapaz de detener el movi-

miento republicano. Aplasta una insurrección militar dirigida por Fermín Galán y García Hernández pero se estremece ante la acción conjunta de Francisco Franco y del General Queipo de Llano. Estos se apoderan del aeródromo de Cuatro Vientos y dejan caer una lluvia de octavillas sobre Madrid. En ellas conminan a los soldados a que se unan al movimiento republicano que, según anuncian, ha estallado la noche antes. Berenguer implanta la censura y la ley marcial a lo que sigue la detención de un centenar de partidarios republicanos. Su último intento de atraerse a los diferentes partidos fracasa y Berenguer dimite. Tras breves esfuerzos por parte de Romanones primero y de Aznar después, como jefes de gobierno, Alfonso, sin abdicar, abandona el trono el 14 de abril de 1931. Se inicia así la segunda república española. Jaen Descola sintetiza el cuadro del nuevo grupo dirigente:

Lo primero que tiene que hacer el gobierno socialista es dar satisfacción, al menos en parte, a las masas populares de que procede. El advenimiento de la República ha despertado tales esperanzas en los obreros y en los campesinos que hay que procurar a toda costa no defraudarlos, so pena de que se disocie nuevamente una comunidad tan difícilmente lograda. Esta necesidad no se les oculta a los hombres del nuevo régimen. ¿Quiénes son esos hombres? Alcalá Zamora ha sido nombrado jefe del Estado y presidente del Consejo. Las personalidades más salientes de su gobierno son Alejandro Lerroux, Miguel Maura, Manuel Azaña, Indalecio Prieto y Francisco Largo Caballero. Pero los grandes teóricos del nuevo régimen no forman parte del equipo gubernamental. No han abandonado su gabinete de trabajo. Meditan, aconsejan. Son el doctor Marañón, al que el pueblo llama 'el comadrón de la República,' y Ortega y Gasset, autor de España invertebrada,

quien volviendo a los temas caros a la generación del 98, afirma que el problema esencial es dar al pueblo la cultura que le ha negado la monarquía y europeizar a la nación. (JD 380)

El nuevo gobierno se enfrenta al problema de más urgencia, la reforma agraria. Ante la dificultad de satisfacer los deseos de los distintos grupos republicanos --comunistas, socialistas y liberales-- se crea el Instituto de la Reforma Agraria. De acuerdo con la Constitución republicana, la riqueza del país está supeditada a los intereses de la economía nacional y basándose en este principio el Instituto ordena la expropiación de tierras. El objetivo era asentar cincuenta mil familias cada año. Sin embargo y debido a las dificultades de expropiación y al costo de indemnización, el paso es lento con sólo cinco mil familias asentadas al cabo de dos años. El estado del país en los demás aspectos presenta el mismo cuadro deficiente. En unas cuantas palabras Descola lo sintetiza:

. . . aumentan los salarios agrícolas y, paralelamente, el paro. A fin de cuentas, el Estado pasa a ser propietario y el colono no hace más que cambiar de amo. El caciquismo es sustituido por el dirigismo. La reforma obrera sigue los mismos métodos. El Estado interviene la producción, y el encarecimiento de la vida, resultado de la crisis económica mundial, anula el efecto del aumento de salarios. Los sindicatos y el poder público están constantemente en colisión. Menudean y se agravan las huelgas. Obreros y labradores, descontentos y defraudados, derivan cada vez más hacia el anarcosindicalismo y escuchan con creciente complacencia las exhortaciones bolcheviques. En Sevilla y en Barcelona se aplica la 'ley de fugas' y los campesinos andaluces tararean la famosa canción: '¿Cuándo querrá Dios del cielo--que la justicia se vuelva --y los pobres coman pan--y los ricos coman hier-

ba?' (JD 381)

El cuadro se hace aún más deprimente si se añaden los movimientos separatistas inspirados por el ejemplo de Cataluña. Al tiempo que Madrid proclama la República, el General Maciá proclama la república catalana. Tras largas negociaciones Madrid reconoce, en 1932, la independencia de Cataluña en condición de Generalidad.

Las reformas instauradas por la República alcanzan también a la Iglesia. Se pasa una serie de ordenanzas que disuelven de nuevo la Compañía de Jesús y le confiscan sus bienes, suprimen las subvenciones del Estado para culto y clero y prohíben a las órdenes religiosas el sostén de escuelas. Para contrarrestar el efecto de esta última medida, el gobierno pretende establecer un programa educativo enteramente laico. A este efecto los primeros créditos que se votan están destinados a establecer seis mil escuelas y varios miles de becas estudiantiles. El anticlericalismo declarado por la República se manifiesta asimismo en la secularización de los cementerios, la libertad de culto y la legalización del divorcio y del matrimonio civil.

Estratégicamente el ataque a la Iglesia constituye un error mayor por parte de la República. Usando la religión como excusa, la nobleza, la alta burguesía y los terratenientes, opuestos al marxismo y a la expropiación de terrenos, se unen al movimiento de defensa religiosa. El resultado es una mayor inestabilidad del gobierno, ya que el capitalis-

mo, apoyado en la religión, se dedica al sabotaje de la reforma territorial. La situación se agrava con la derecha, el centro y la izquierda pujando por imponerse. A Alcalá Zamora le sucede Azaña, a éste, Lerroux y a Lerroux, Martínez Barrio. Durante el gobierno de Azaña ocurre el primer pronunciamiento contra la República. El 10 de agosto de 1932 el General Sanjurjo desfila por la calle Sierpes en Sevilla. Algunas guarniciones del Norte y del Centro se sublevan también, pero el movimiento es aplastado con energía por el gobierno.

En 1933 se llevan a cabo elecciones legislativas y ante el asombro general, salen victoriosas las derechas, representadas por la Confederación Anónima de Derechas Autónomas (CEDA). A la cabeza de este grupo está un abogado y discípulo de los jesuitas, Gil Robles.

Robles rechaza el poder, quizás por lo inesperado de la victoria, y trata por medios pacíficos y sensatos de unir a los distintos partidos. Nadie quiere escuchar charlas de conciliación. Las izquierdas se reagrupan e invocando la falta de fidelidad a sus promesas por parte de las derechas, consiguen atraerse una gran parte del proletariado. En 1936 son las izquierdas las que triunfan en las elecciones legislativas, esta vez bajo la bandera del Frente Popular. Al tiempo que derechas e izquierdas se disputan el poder, la Falange crece como movimiento ideológico. En Descola se lee:

La Falange, fundada tres años antes por José Antonio Primo de Rivera, acecha desde hace tiempo. El hijo ha jurado realizar lo que el padre soñaba: resucitar la España del Siglo de Oro, a la manera de Mussolini, que pretendía calcar en Italia el plan grandioso del Imperio Romano. Pero son los monárquicos --con Calvo Sotelo a la cabeza-- los que cristalizan todas las enemistades contra el régimen. Gil Robles, con su vago republicanismo de derechas, es rebasado, arrollado, devorado por la corriente antirrepublicana. En Cádiz, el General Varela arenga a la gente en la calle, encaramado en una silla, sin encontrar un solo falangista. Pero en el foro alienta 'el espíritu de la Falange.' En España ya no hay moderados. Se está, con igual pasión, por la República o contra la República. El drama se simplifica. Se cierra el puño o se extiende el brazo. En Yeste, provincia de Murcia, la guardia civil dispara contra la multitud. Las iglesias son convertidas en polvorines. Dos generales de los que el gobierno no está seguro son trasladados, uno a las Baleares y el otro a las Canarias: Goded y Franco. Sanjurjo hace un viaje a Berlín, José Antonio asiste a un congreso fascista en Chamonix. Mientras los socialistas son cada vez más desbordados a la izquierda por los elementos anarquistas, la Falange --sin éxito al principio-- logra incorporar a su causa a las viejas formaciones monárquicas, como Acción Española y Renovación Española. Pero, por el momento, sigue siendo un simple movimiento ideológico. Los falangistas son pocos. Al principio, nada más que once: los ¡Once! Tardarán bastante en formar un verdadero partido. (JD 385)

Es el año de 1936 y comienza la guerra civil española.

En este año morirán, entre otros, el teniente Castillo, Calvo Sotelo, el General Sanjurjo, José Antonio Primo de Rivera y Federico García Lorca. La Falange toma auge y su ideología se esparce por toda España hasta culminar en 1939 con Francisco Franco y el establecimiento del Estado Español. Valle, afortunadamente, no llega a vivir durante la guerra

civil ya que su muerte ocurre el cinco de enero de 1936. Suya es, sin embargo, la experiencia de los treinta y seis años del siglo XX que culminan en la más sanguinaria y fratricida de las guerras civiles. Esta experiencia dolorida, sentida hasta lo más profundo de su alma española, aparece plasmada en su obra, no como dice la mayoría de la crítica desde la trilogía de las guerras carlistas, sino desde los primeros momentos en que abraza la literatura como medio de expresión. La misma trayectoria que sigue España en el siglo XX, del análisis de valores hasta la denuncia abierta de los males que la pudren, aparece en Valle-Inclán desde las Sonatas hasta El Ruedo ibérico. Luis Seoane resume la evolución estilística en el tratamiento del carlismo, uno de los múltiples temas españoles que aparecen en Valle-Inclán. Los demás temas como son el caciquismo, la lucha de clases, el papel de la Iglesia y otros más, siguen en su presentación los mismos rasgos evolutivos. Dice Seoane:

. . . el sentido político del carlismo aparece disuelto en leyenda en Voces de gesta. En Sonata de invierno conserva el aroma de la leyenda pero añade nominación y sello de época. En La guerra carlista se expresa con exaltación de adepto, bien, que sobre los rieles seguros de la maestría artística. En El ruedo ibérico trabaja a contrario sensu, en una literaria reducción al absurdo. El absurdo del 'esperpento isabelino, cristino y alfonsino.'⁷

Suya no es la acción directa de destruir sino la de provocar el confrontamiento de España con su realidad vital. El recuento de su vida y obra, interrumpido por el paréntesis

histórico, demostrará, cada vez más explícito, el compromiso que ilumina su evolución estética.

La trilogía de las guerras carlistas: Los cruzados de la causa, El resplandor de la hoguera y Gerifaltes de antaño, ve la luz en los años de 1908 y 1909. En un estudio fascinante acerca de las guerras carlistas y el reinado isabelino en la obra de Valle-Inclán, María Dolores Lado analiza la visión histórica con que Valle se acerca a España. Después de explicar su enfoque en términos del concepto de la intrahistoria de Unamuno y de compararlo con el enfoque de Galdós y Baroja, Lado concluye:

En las obras históricas de Valle-Inclán, el autor pretende calar profundamente en la vida intrahistórica. Maneja personajes y acontecimientos en cuanto le ayudan a explicar esa vida, honda y subterránea base de la historia. Pero estos personajes y acontecimientos sólo le interesan en lo que tiene de histórico y comunal. La historia es siempre el objetivo principal. Los distintos personajes sólo sirven para explicar el suceso histórico no 'por fuera' sino 'por dentro.'⁸

El resultado de esta actitud, sigue Lado es que

Lo que pinta Valle en La guerra carlista es un pueblo en lucha. El personaje central que mueve la acción es el pueblo; no son los líderes, ni unos cuantos personajes novelescos, son los 'mutilados' navarros, los campesinos gallegos o los soldados isabelinos. Esto es doblemente sintomático. Por un lado refleja el deseo del autor de presentar la historia desde dentro; la historia tal como aparece a los ojos de sus protagonistas. Estos protagonistas no son, según el autor, los profesionales, sean generales o políticos, sino los campesinos, los soldados y las mujeres que, nacidos del pueblo, mueven los hilos de la intrahistoria. Al mismo tiempo el autor no narra todos los acontecimientos, sino

sólo aquéllos vividos por sus protagonistas, que son los testigos presenciales a través de los cuales el autor recibe el impacto de los sucesos. Valle-Inclán nos presenta el cuadro de un pueblo sin líderes, sin cabeza. Un pueblo guiado por cabecillas locales surgidos del mismo pueblo que pretenden, sin lograrlo, convertirse en líderes. Es una España que Ortega, años más tarde, llamaría invertida.⁹

Durante estos mismos años de 1908 y 1909 Valle publica El yermo de las almas y Una tertulia de antaño. En 1910 se presenta como candidato a diputado por Monforte de Lemos en las elecciones generales, pero no tiene éxito. Esta es quizás la única vez en que Valle intenta involucrarse directamente en la política española. Las publicaciones continúan y salen a la luz Cuento de abril, La cabeza del dragón y Las mieles del rosal. En este mismo año de 1910 se embarca a América del Sur como director artístico de la compañía García Ortega, de la que su esposa formaba parte como actriz. Unos meses más tarde, a la llegada a Buenos Aires de la compañía Guerrero-Mendoza, Josefina se incorpora a ella. Durante junio y julio de ese mismo año Valle dicta conferencias en el Teatro Nacional de Buenos Aires. Los temas de estas conferencias son "El arte de escribir," "Los excitantes," "La moderna literatura española," "Modernismo" y "La España antigua. En la ciudad de Mendoza habla de "Siluetas de maestros." A fines de año regresa a España y al año siguiente se declara en actos y entrevistas afiliado a la comunión católico-monárquica. Viaja con la compañía Guerrero-Mendoza por toda España.

En 1912 se estrena Voces de gesta en Valencia, representación que fue seguida de otra en Madrid por la compañía Guerrero-Mendoza y a la que asistió Alfonso XIII. Se estrena La marquesa Rosalinda y en medio de los trámites para poner en escena El embrujado, rompe con la dicha compañía. En el otoño vuelve a Galicia, estableciéndose en Cambados. Para hacer más grata su estadía en Galicia, causada por su estrecha situación económica, Valle viaja a Madrid con bastante frecuencia. En uno de estos viajes, en 1913, publica El embrujado: Tragedia de tierras de Salnés y La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca y comienza la publicación de sus obras completas, Opera Omnia. Esta empresa se lleva a cabo bajo el patrocinio de la Sociedad General Española de Librería. Vuelve a Cambados de donde se traslada a una finca a tres kilómetros de Puebla del Caramiñal. El año de 1914 le estremece profundamente debido al estallido de la guerra mundial. Se declara por Francia y por los Aliados. Varios de sus artículos aparecen en periódicos franceses y Valle suscribe, con lo más selecto de la Generación del 98, un documento aliadófilo. Sus intentos para que le rehabiliten los títulos de Marquesado del Valle, Vizcondado de Vieixin y Señorío del Caramiñal son negados por no haber presentado prueba alguna de sus derechos a los mismos.

A principios de 1916 se recibe la noticia de la muerte de Rubén Darío y Valle toma parte en los actos en honor del poeta nicaraguense. En mayo inicia un viaje al frente occi-

dental de la guerra como representante de la Prensa Latina de América y de El Imparcial. Visita París en compañía de Gigés Aparicio y de Pedro Salinas. Recorre minuciosamente el frente de guerra, llegando hasta el punto de visitar trincheras y de volar sobre las líneas alemanas. La actitud con que Valle se acerca a la primera guerra mundial es consecuente con la que utilizó en su tratamiento de las guerras carlistas. Díaz Plaja, refiriéndose a esta actitud dice del resultado, La media noche. Visión estelar de un momento de guerra, que es

. . . una sucesión de aguafuertes, en los que la terrible peripecia militar se atomiza en una multiplicidad de visiones parciales. Pues bien: Valle-Inclán muestra su inconformidad con el resultado de su labor, que presenta como un fracaso estético.¹⁰

Continuando su análisis dice Díaz Plaja:

La visión de la guerra, piensa Valle-Inclán, sólo será posible cuando, regresados todos los soldados a sus hogares, del relato multitudinario de todos pueda surgir la 'visión estelar.'¹²

Y cita a Valle:

Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta que vale tanto como decir el Adivino.¹³

En esto estriba el éxito de la trilogía carlista y el fracaso a los ojos de Valle de su intento de plasmar literariamente la gran guerra. Al tratar el tema español pudo

viajar por innumerables pueblos españoles y empaparse de los recuerdos de muchos sobrevivientes. Así surge la obra, producto de multitud de visiones particulares. La guerra mundial, con su escenario vasto y sus personajes innumerables, le impide la inmersión completa dentro del ambiente íntegro. Las limitaciones de espacio y tiempo se confabulan para bloquear su síntesis de las visiones parciales. De la misma manera, lo inmediato del tiempo impide la acción sintetizadora y estilizadora del recuerdo.

De vuelta a Madrid en este mismo año de 1916 recibe la cátedra de Estética de las Bellas Artes en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Esta cátedra fue creada para Valle por Julio Burrell y ratificada por el Rey quien nombró a Valle para ocuparla. En el otoño publica La lámpara maravillosa, conjunto de ideas filosóficas y estéticas, y también una serie de crónicas tituladas "Un día de guerra. Visión estelar." Estas crónicas son el resultado de su visita al frente europeo de la primera guerra mundial y aparecen en dos partes en el periódico El Imparcial.

Los años que siguen de 1917 a 1919 son de desengaño económico y de más buceo espiritual y estético. La pipa de kif: Versos denota esta nueva actitud vital y estética que se manifiesta en un nuevo concepto y una nueva expresión del humor. En 1920 y 1921 esta evolución estética se va plasmando en distintas obras: El pasajero: Claves líricas, Farsa

de la enamorada del rey, dividida en tres jornadas, Divinas palabras: Tragicomedia de aldea, Luces de Bohemia y Los cuernos de don Friolera. Esperpento. Después de una intervención quirúrgica que se realizó en Galicia, Valle acepta una invitación de Alfonso Reyes, el encargado de negocios de los Estados Unidos Mexicanos en Madrid, para participar en las fiestas de conmemoración de la Independencia de México. Valle llega a México en septiembre y Obregón lo declara huésped de honor. Esta segunda estadía en México es relativamente corta pero le ofrece la oportunidad de un contacto directo con el México revolucionario. Da charlas y conferencias, escribe artículos y poesía de ocasión y, por fin, se declara partidario de la reforma agraria. Sus ideas e impresiones de esta visita constituyen el tema de una conferencia dictada en el Ateneo de Madrid el primero de abril de 1922 y titulada "Impresiones de México."

Entre los años de 1922 y 1924 Valle atraviesa una etapa de gran actividad literaria a pesar de guardar cama dos veces, la segunda culminando en una intervención quirúrgica. Desde su rincón gallego sale a la luz Cara de Plata, primero en La Pluma en 1922 y luego en forma de libro en 1923. Cara de Plata constituye la primera parte en la cronología de las tres que componen la serie de las Comedias bárbaras. El hecho de que Valle escriba Cara de Plata durante la época que la crítica llama su época esperpéntica, denota, es más, recalca, la continuidad de su pensamiento y la unidad de su

intención. A continuación publica Farsa y licencia de la reina castiza, La rosa de papel y La cabeza del Bautista: Novelas macabras; y finalmente Luces de Bohemia en junio de 1924. Anuncia que tiene en preparación dos novelas: La corte isabelina y Tirano Banderas. Ya de regreso en Madrid, a mediados de 1924, Valle se reincorpora a sus queridas tertulias en los cafés de moda y ve la puesta en escena de La cabeza del Bautista y Cuentos de abril.

A raíz de una representación del Teatro dei Piccoli en 1924, se reafirma en Valle su interés hacia el teatro de marionetas, interés que culmina con la publicación en 1926 de Tablado de marionetas para educación de príncipes. Este volumen incluía tres farsas: Farsa italiana de la enamorada del rey, Farsa infantil de la cabeza del dragón y Farsa y licencia de la reina castiza. Durante esta misma época y a partir de diciembre de 1925, publica en la revista El estudiante de Salamanca, los primeros capítulos de Tirano Banderas. Esta obra aparece en forma de libro en 1926 con el título Tirano Banderas. Novela de tierra caliente. También de 1926 son Ligazón: Acto para siluetas y Zacarías el cruzado o Agüero nigromante.

En 1927 salen a la luz La corte de los milagros que inicia la serie de El ruedo ibérico; Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, que incluye las obras reimpresas Ligazón, La rosa de papel, El embrujado y un nuevo auto para siluetas: Sacrilegio; La hija del capitán y una segunda edición con va-

riantes de Tirano Banderas. En 1928 inscribe sus obras en el Registro de la Propiedad Intelectual y obtiene su mejor contrato profesional con la Compañía Ibero-americana de publicaciones. También publica el segundo tomo de El ruedo ibérico: ¡Viva mi dueño! y trabaja en Baza de espadas que cerraría la trilogía Los amenes de un reinado de la serie de El ruedo ibérico. Valle planeaba añadir a esta serie dos trilogías más: Aleluyas de la Gloriosa y La restauración borbónica. Si en los años de la dictadura de Primo de Rivera, Valle ha vociferado en su oposición, su actitud se hace más rebelde contra la España oficial de estos años. Esta actitud le acarrea un arresto en 1929 por un escándalo causado en el Palacio de la Música.

En 1930 sale a la luz Martes de carnaval: Esperpentos, tomo que contiene "Esperpento de las galas del difunto," "Esperpento de los cuernos de don Friolera" y "Esperpento de la hija del capitán." En 1931 se manifiesta aún más abiertamente en su oposición al régimen parlamentario en una entrevista para El Sol. La desahogada posición económica que le proporcionara su contrato con la Compañía Ibero-americana de Publicaciones se ve amenazada por la quiebra de dicha compañía, pero recibe el nombramiento de Conservador General del Patrimonio Nacional. Sin embargo, incapaz de identificarse con los ideales de la nación, renuncia a su cargo en 1932. En este año se conjugan también su divorcio de Josefina Blanco y otra intervención quirúrgica.

Su situación física y económica empeora pero en ese mismo año es huésped de honor en un banquete de desagravio por no haber sido elegido por la Academia Española para el premio Fastenrath y en 1933 es nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Meses más tarde se adhiere a la Asociación de Amigos de la Unión Soviética y al Congreso de Defensa de la Cultura, reunido en París. El diario Ahora le ofrece un contrato magnífico que Valle acepta, publicando algunos artículos sobre temas históricos del siglo XIX. En abril viaja a Roma para tomar posesión de su cargo y regresa a Madrid en el otoño para asistir al estreno de Divinas palabras. De vuelta en Roma su salud, cada vez más quebrantada, le obliga a regresar a España. Se interna en el Sanatorio Médico-Quirúrgico en Santiago en 1935, donde recibe tratamientos de rádium. Muere el cinco de enero de 1936 y lo entierran en Santiago de Compostela.¹⁴

Después de su muerte aparece semanalmente, de marzo a abril 23 de 1936, en la sección de folletines del diario Ahora, El trueno dorado, parte de la serie de El ruedo ibérico. El texto, revisado por Josefina Blanco, está ilustrado por dibujos de Bartolozzi y consiste en una ampliación del episodio "Ecos de Asmodeo" que forma parte de Baza de espadas. Esta técnica de ampliación de episodios precedentes para crear un nuevo ángulo de enfoque, es la misma que Valle había usado para la novela corta Fin de un revolucionario.

Esta novela apareció en la colección Los novelistas antes de aparecer en El Sol y está tomada de un episodio de ¡Viva mi dueño! El trueno dorado se publicó en forma de libro en 1975 en una edición preparada por Gustavo Fabra Barreiro. Florencio Martínez Rius y Antonio Valencia, entre otros críticos, destacan la importancia de esta última obra de Valle-Inclán y Martínez Rius concluye que

. . . El trueno dorado cimenta al menos un hecho relevante: que Valle-Inclán se clarifica ya perfectamente en esta obra decantándose hacia unas preocupaciones humanas cada vez más radicales y renovando un lenguaje cada vez más significativo. . . . En el trueno dorado el Valle-Inclán preciosista y ariscratizante sic se distancia prudentemente de sus criaturas y suspende toda posibilidad de cercanía y religación para aislar su conciencia histórica en una pavorosa enmienda a la totalidad de una sociedad clasista alienada por unos, sabotada por otros y revisada profundamente en la creación literaria de un gran artista de nuestro tiempo.¹⁵

El mismo proceso revalorativo de la obra valleinclaniana se manifiesta, aunque en otro plano, a raíz de la publicación en 1972 de una nueva edición de La cara de Dios de 1899. En esta obra vuelve a surgir el polémico tema del plagio en la obra de Valle-Inclán, esta vez siendo Feodor Dostoievski la fuente del supuesto plagio. Pere Gimferrer, en un artículo aparecido en La estafeta literaria, establece una diferencia de intención entre los conocidos plagios de D'Annunzio y de Casanova incluidos en Sonata de primavera --con el propósito declarado por Valle mismo de dar veracidad a la ambientación-- y los plagios del escritor ruso en

La cara de Dios. Ante una falta de razón de ser de carácter estilístico, la crítica se ha esforzado por encontrar razones que expliquen una tan flagrante infracción de los cánones literarios. Entre las razones aducidas para explicar el plagio, sin mengua de la reputación de Valle, se debe mencionar primero el de la necesidad económica. Esta razón, defendida por don Luis Blanco Vila,¹⁶ halla respaldo en los datos biográficos que corresponden a la época en que se embarcó en esta obra. En 1899 Valle se hallaba en una situación económica bastante estrecha y para corregirla se dedicó a hacer traducciones como la que hizo en colaboración con Ruiz Contreras de La condesa de Romani de Alejandro Dumas. También con el mismo fin de mejorar su condición económica, escribió algunos versos para anunciar un producto comercial conocido por el nombre de "harina plástica." Por último, aceptó la comisión de adaptar en forma de novela la conocida zarzuela de Arniches, La cara de Dios.

Josefina Carabias en Ya de Madrid, aduce que el préstamo tomado por Valle no constituye plagio porque "allí no se encuentra en lo sustancial, nada de Dostoievski" y sigue, expresando la opinión de que "si aceptó la tarea de escribir esa novela folletinesca fue con el ánimo de divertirse; de seguro que la tarea le aburrió pronto, pasándosela a otros escritores amigos, más necesitados que él de los diez duros que producía cada cuaderno."¹⁷ Josefina Inclán está de

acuerdo con las ideas de Carabias en cuanto a la variedad de colaboradores y aduce en defensa de Valle el hecho de que éste se negara a incluirla en ninguna de las ediciones de sus obras.¹⁸ Gimferrer, echando a un lado los motivos que pudieran haber causado los plagios alegados en La cara de Dios, destaca el valor de esta obra para el estudioso de la obra valleinclaniana ya que en ella se halla "más que un nuevo Valle-Inclán, un pre-Valle-Inclán, un Valle-Inclán marginal o embrionario, pero que en todo caso debía salir a la luz pública."¹⁹

Ambas ediciones póstumas, El trueno dorado y La cara de Dios, por corresponder respectivamente al final y al principio de la carrera literaria de Valle-Inclán, ofrecen dos nuevas dimensiones al estudio de su obra total. Con cada estudio que se ha hecho de Valle, especialmente desde el centenario de su nacimiento en 1966, se hace más elocuente la labor demoledora que en beneficio de España llevó a cabo el "gallego universal."

Notas

¹Jean Descola, Historia de España (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales JD), 2a. ed. (Barcelona: Editorial Juventud, S.A.), págs. 344 y 346.

²Raúl Castagnino, "Imágenes de Valle-Inclán," Ramón M. del Valle-Inclán 1866-1936 (Estudios reunidos en conmemoración del centenario), (de aquí en adelante citado como Estudios), (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967), pág. 26.

³Ibid., pág. 26

⁴Francisco Fernández del Riego, Galicia y Valle-Inclán (Madrid: Ediciones de conferencias y ensayos, 1959), págs. 18-19.

⁵Castagnino, pág. 27.

⁶Ibid., pág. 29.

⁷Luis Seoane, "Valle-Inclán y su conducta política," Estudios, pág. 225.

⁸María Dolores Lado, Las guerras carlistas y el reinado isabelino en la obra de Ramón del Valle-Inclán (Gainesville: University of Florida Press, 1966), pág. 5.

⁹Ibid., págs. 10-11.

¹⁰Guillermo Díaz Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1972), pág. 146.

¹¹Ramón del Valle-Inclán citado por Díaz Plaja, pág. 146.

¹²Díaz Plaja, pág. 146.

¹³Ramón del Valle-Inclán citado por Díaz Plaja, pág. 146.

¹⁴Debido a que Valle publicaba sus obras en periódicos y revistas y más tarde en forma de libros y debido a que nuevas ediciones incluían trabajos ya publicados, es difícil conseguir exactitud de fechas en los diferentes críticos y estudiosos de su obra. Los datos biográficos incluidos en este capítulo han sido tomados de tres fuentes, que a mi parecer, son las más objetivas en su presentación, así como también porque coinciden en las fechas más importantes. Estas fuentes son: Anthony N. Zahareas y Summer Greenfield, eds. Divinas palabras and Luces de bohemia (New York: Las Americas Publishing Co., 1972); J. Rubia Barcia, A Biobibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936) (Berkeley: University of California Press, 1960); y Delia M. Zaccardi, "Síntesis cronológica de vida y obra de Ramón M. del Valle-Inclán," Estudios.

¹⁵Florencio Martínez Rius, "Valle-Inclán: Hacia una clarificación del esperpento," La estafeta literaria, No. 582 (15 febrero, 1976), págs. 4-5.

¹⁶Luis Blanco Vila citado por Josefina Inclán, "¿Valle-Inclán, plagiador?," Diario Las Américas (23 mayo, 1973), pág. 5.

¹⁷Josefina Carabias citada por Josefina Inclán, pág. 5.

¹⁸Inclán, pág. 5.

¹⁹Pere Gimferrer, "Valle-Inclán, polémico: 'La cara de Dios,'" Destino, No. 1850 (17 marzo, 1973), pág. 7.

CAPITULO IV

TRAMA, ESPACIO Y TIEMPO

La trilogía de obras conocida por el título de Comedias bárbaras incluye Cara de Plata, Aguila de blasón y Romance de lobos. Aguila de blasón: Comedia bárbara dividida en cinco jornadas fue publicada en 1907 por F. Granada en Barcelona. Romance de lobos: Comedia bárbara en tres jornadas vio la luz en forma seriada en el periódico madrileño El Mundo, de octubre 21 a diciembre 26 de 1907. Al año siguiente, 1908, Pueyo de Madrid la publicó en forma de libro. Cara de Plata: Comedia bárbara fue la última escrita por Valle-Inclán pero es la que de acuerdo con el orden cronológico de la acción, abre la trilogía. Fue, como Romance de lobos, publicada en forma de serie. La Pluma, periódico también madrileño, la sacó a la luz en los números 26 a 31 (julio a diciembre) de 1922. La Editorial Cervantina, de Madrid, la publicó en forma de libro en 1923.¹

Las ediciones usadas para el análisis de la trilogía pertenecen todas a una serie de obras completas iniciada por Valle en 1913 y conocida como Opera Omnia. Bajo el patrocinio de la Sociedad General Española de Librería se llegaron a publicar quince obras y a las tres Comedias bárbaras les correspondieron los números XIII, XIV y XV. Cara de Plata lleva la fecha de 1923, Aguila de blasón, 1922 y Romance de

lobos no tiene fecha impresa. A pesar de que Aguila de blasón lleva una fecha anterior a la de Cara de Plata, su número en la serie es XIV y el de Cara de Plata, XIII, ya que Valle-Inclán había planeado la numeración reservando números para obras que aparecerían más tarde. Así, se dejó el número I para La lámpara maravillosa aunque ésta no salió hasta 1922.

La edición Opera Omnia es de especial interés dado mi ángulo de enfoque porque aparece ilustrada al final de cada escena con símbolos tomados de la doctrina gnóstica, incluyendo mamíferos alados, dragones, el ojo en el triángulo y el ouroboro. Hay también lobos, lunas, cruces y rosas que sugieren una combinación de fuentes, algunas esotéricas y otras convencionales, muy de acuerdo con las diferentes influencias reconocibles en Valle-Inclán. Comentando esta edición, dice Delia M. de Zaccardi después de explicar el plan original:

En general este plan primitivo sufrió modificaciones; pero en todos los tomos se mantuvo la ornamentación y diagramación, realizada por José Moya del Pino: en la portada, título de la obra, número del volumen --en cifra romana-- y leyenda Opera Omnia sobre un fondo de follaje y frutas. En la contraportada, un Laus Deus y la tasa en rojo: "Coste: diez y seis reales vellón;" dentro, gran lujo de letras capitulares, orlas y viñetas y colofón.²

Cara de Plata

La primera comedia de la trilogía cuenta con treinta y tres personajes además de un grupo de elementos corales com-

puesto de viejas, gritos y denuestos, pregones, clamor de mujerucas, salmodia de beatas, reniegos y espantos y las luces del Santo Viático. La obra gira alrededor de cuatro personajes: Don Juan Manuel Montenegro, su hijo Cara de Plata, Sabelita, su ahijada, y el Abad de San Clemente. El segundo grupo de personajes en orden de importancia lo forman Fuso Negro, un loco; Doña Jeromita, hermana del Abad; Blas de Miguez, sacristán; Don Galán, criado de Don Juan Manuel y Pichona la Bisbisera, amiga de Cara de Plata. Aparecen también en segundo o tercer plano los otros cinco hijos del caballero, varios chalanes, la familia del sacristán y un grupo de gente pueblerina. La comedia se divide en tres jornadas que de manera simétrica cuentan con cinco, siete y cinco escenas respectivamente.

La comedia se abre al amanecer con un grupo de chalanes discutiendo el resultado legal de un pleito entre Don Juan Manuel y sus vasallos. La sentencia, en favor del caballero, prohíbe el paso a sus vasallos por las tierras de Lantañón. La opinión de los chalanes está dividida en dos bandos en cuanto al acatamiento de la ley. Los jóvenes se inclinan hacia la rebelión abierta desafiando la ley, mientras que los viejos sugieren apelar a la bondad del hidalgo para que los deje pasar con sus reses a la feria de Viana. En la escena siguiente, la acción se desarrolla en casa del caballero y en ella aparecen Sabelita, Cara de Plata y Don Juan Manuel.

A través de varios diálogos se hace evidente que Cara de Plata es atraído por la belleza de Sabelita, situación que molesta al viejo hidalgo. Cara de Plata aparece contrastado con sus degenerados hermanos, de cuyos vicios no participa. Don Gonzalito, Don Rosendo, Don Mauro, Don Farruquiño y Don Pedrito son notorios por sus malas cualidades y conducta deplorable. La tercera escena ocurre en campo abierto entre Cara de Plata y uno de los vasallos a quien el segundón rehusa el paso invocando la sentencia de la ley. Aparece el Abad de San Clemente y Cara de Plata se ve forzado a negarle el paso aunque el cura va en cumplimiento de una de sus funciones sacerdotales. La Rectoral sirve de marco a la escena cuarta, donde el Abad, muy malhumorado por la humillación sufrida, se niega a servir de cabecilla de los vasallos en su protesta contra la ley de paso. Doña Jeromita, hermana del Abad, recibe instrucciones de su hermano de ir a reclamar a su sobrina Sabelita de casa del viejo caballero donde vive como su ahijada. Dicho encargo es cumplido en la última escena de la primera jornada.

La segunda jornada se abre con un típico día de feria en Viana del Prior, y en esta su escena inicial aparecen vendedores, chalanes, mendigos y penitentes. Una taberna en Viana sirve de marco a la segunda escena en la cual se desarrolla un juego de naipes. El Abad oficia en el juego en que participan algunos chalanes y los segundones. En él Cara de Plata le apuesta al Abad treinta portuguesas de oro,

producto de la venta de unas reses de su padre. El Abad, aunque colérico e insultante, acepta la apuesta y gana haciendo trampa. Don Mauro, uno de los segundones, le acusa de tramposo, y surge una refriega en la que Don Mauro saca un cuchillo y el Abad, un pistolón. Cara de Plata se interpone entre los dos, el Abad dispara y Cara de Plata recibe una herida en la cara. El Abad huye y las treinta portuguesas quedan sobre la mesa. Cara de Plata las recoge y a la caída de la tarde, en la escena tercera, va a la Rectoral tratando de hacer las paces debido a su interés por Sabelita. El Abad, lleno de soberbia, se niega a aceptar el dinero y tras varios insultos saca un trabuco. Cara de Plata le tira la bolsa de oro y parte al galope. El Abad, más furioso aún, la lanza al camino. En la escena siguiente, Cara de Plata encuentra a Sabelita en la Iglesia de San Martiño de Freyres adonde ésta ha ido a reponer la cera. Tras unos minutos de conversación, Cara de Plata se va y en seguida aparece Fuso Negro, el loco de la región. Fuso Negro habla a Sabelita y su lenguaje, cada vez más insinuante y grosero, la llena de miedo. Al final de la escena, Fuso Negro se abalanza sobre ella para violarla. Sabelita grita y en ese momento aparece a caballo Don Juan Manuel, quien atropellando al loco, alza a Sabelita en el arzón y se la lleva al Pazo. Después del encuentro con Sabelita, Cara de Plata, frustrado y molesto llega al ventorrillo de Ludovina donde se desarrolla la escena quinta. Allí encuentra a Pichona quien lo

invita a su casa. Siguiendo un desarrollo paralelo con la escena quinta entre Sabelita y Fuso Negro, la acción vuelve a la Rectoral en la escena sexta. Allí se descubre el paradero de Sabelita debido a una vieja que la vio a caballo con Don Juan Manuel. El Abad decide ir a buscarla. La acción sigue su zig zag dramático y la escena séptima presenta la llegada de Cara de Plata a casa de Pichona, quien le lee las cartas en donde se predice veladamente el desenlace trágico de la comedia. Aquí termina la segunda jornada.

La tercera jornada comienza en casa del caballero, Don Juan Manuel, donde Sabelita lucha con la tentación del pecado, pero a la llegada de su tío se decide a quedarse en el Pazo como barragana de su padrino. El Abad se va terriblemente encolerizado. La segunda escena lo halla en una encrucijada del camino donde, en un paroxismo de furia, invoca la ayuda de Satanás. Le ordena a su sacristán, Blas de Miguez, que vuelva a su casa y se finja morir. El Abad piensa con esta estratagema forzar a Don Juan Manuel a darle paso por sus tierras porque así irá llevando el Pan del Sacramento. El sacristán cumple la orden y la escena tercera lo encuentra en su casa fingiendo estar a punto de morir. Su familia, horrorizada, envía por el cura. La acción vuelve en la escena cuarta a casa de Pichona quien está en la cama con Cara de Plata. Se oyen pasos en el tejado y una voz en la chimenea. Es Fuso Negro, quien ha recogido la bolsa de oro del camino delante de la Rectoral, y viene en busca del placer

en la persona de Pichona. Sigue una conversación entre Fuso Negro en el tejado y los otros dos en la cama. Cuando Cara de Plata le dice al loco que debe devolver el dinero a su dueño, Fuso Negro cree que es el Abad el que está en la cama de Pichona. En lenguaje bastante vulgar le cuenta que el caballero tiene a Sabelita en su casa y sugiere que ya es amante del viejo. Cara de Plata, estremecido por la noticia, salta de la cama, agarra un hacha que cuelga de la pared y va en busca de su padre para matarlo. Es la media noche y la escena final tiene lugar en el atrio de la casa del hidalgo. Este se pasea con su criado, Don Galán, y se muestra apesadumbrado. Cara de Plata irrumpe en el atrio con el hacha enarbolada y una amenaza de muerte en los labios. Al mismo tiempo llega el Santo Cortejo con el Abad que lleva los sacramentos al sacristán supuestamente moribundo. Don Juan Manuel le pide tiempo a Cara de Plata para confesar sus pecados y se embarca en una escena que es una mofa del sacramento de la confesión. El Abad, perdido todo control de sí mismo, le insulta, a lo que el caballero le arrebató el Santo Copón, ordenando a Cara de Plata que embista el cortejo con su caballo. Cara de Plata obedece invocando un rayo que los mate a todos, y mientras tanto Don Juan Manuel se sienta en la escalera con el Copón en la mano exclamando: "¡Tengo miedo de ser el diablo!:"

Aguila de blasón

La segunda comedia de la trilogía consta de un total de

sesenta y siete personajes de los cuales treinta y ocho aparecen designados no por sus nombres sino solamente por su profesión --el barquero, el patrón--, por su edad --un viejo, una moza --o por su parentesco --el abuelo, el rapaz. Los veinte y nueve restantes tienen nombres propios siendo los más importantes Don Juan Manuel, su mujer Doña María y Sabelita y, en segundo término, Pedro Rey, Liberata, La Roja, Don Galán y Don Pedrito. Los otros veinte personajes del grupo que aparecen con nombres propios son los demás segundos, amén de varios chalanos, criados y habitantes del pueblo. Además de estos dos grupos de personajes hay nuevamente un elemento coral compuesto por una voz en la sombra, voces de los ladrones, voces de los criados y la voz de un borracho. La comedia se divide en cinco jornadas que constan de cinco, siete, seis, ocho y cinco escenas respectivamente.

La trama comienza al caer la tarde en una iglesia vecina al Pazo de Lantañón. Fray Jerónimo predica la plática después de la novena y su sermón, conjunto de anatemas contra el pecado, causa el desmayo de una devota, Sabelita. La escena siguiente la presenta ya como barragana del caballero a través de una conversación con dos mujeres que la han llevado a su casa. En esta conversación se intima el principio de los remordimientos de Sabelita a la vez que se establece la situación de todos los miembros de la familia del caballero: Doña María, su esposa, epítome de santidad; sus cinco hijos despreciables y Cara de Plata, el único segundón que

se destaca por sus cualidades de caballero linajudo. El viejo hidalgo irrumpe en escena por unos instantes para dejar insinuado su regreso a la escena siguiente. Este regreso se produce a la media noche, pero Don Juan Manuel no viene solo. Un grupo de ladrones enmascarados le tienen de rehén y pretenden robar la casona. Las dos escenas siguientes, las últimas de la jornada primera, describen el asalto de la casona que termina cuando Don Juan Manuel, tras haber hecho huir a los ladrones, yace herido en el suelo.

La jornada segunda presenta a Sabelita y a La Roja yendo a la misa del alba, tras una noche de vela al lado del lecho de Don Juan Manuel. A su vuelta de la iglesia, en la escena segunda y a través del diálogo entre Sabelita, La Roja, Don Galán y el caballero, se va estableciendo más claramente el carácter de los cinco segundones despreciables. El caballero está seguro de que han sido ellos los que han tratado de robarle. Durante la fresca de la tarde, aparece el molinero Pedro Rey con una orza de miel que su mujer Liberata envía para el hidalgo herido. La simbólica miel despier-ta los celos de Sabelita, como también la furia del caballero quien exige que la mujer del molinero venga a la casona. En este momento comienza el juego de planos narrativos ya que a esa misma hora Pedrito, el mayor de los segundones, está en casa de Pedro Rey. Esta escena, la cuarta, culmina con la violación de la molinera Liberata por Pedrito y la orden del mismo de que abandone el molino. La escena quinta tiene lu-

gar en el mismo molino donde una curandera atiende las mordidas que Liberata ha sufrido a manos de los perros de Don Pedrito. Los aldeanos, en una típica velada pueblerina, van contribuyendo datos que aclaran las relaciones entre el caballero y sus hijos. En la escena sexta, simultánea con la tercera y la cuarta, tiene lugar la llegada de Doña María con su capellán. La señora ha acudido al lado del esposo herido al saber la noticia del asalto. La última escena de la jornada segunda presenta a Sabelita, el caballero, Don Galán y Doña María en una situación bastante escabrosa que termina con la actitud indiferente del caballero quien se ha dormido por los efectos del vino.

La jornada tercera se abre con una escena en la cocina de la casona en la que los criados descubren aún más datos para la elucidación del conflicto que se está desarrollando. La segunda escena ocurre a las dos de la tarde del día siguiente y en ella se establece la actitud del hidalgo en cuanto a la ley. El escribano y el alguacil han venido a tomarle declaración sobre el intento de robo. El caballero se niega a declarar y con gran desacato de la autoridad, echa de la casa a los dos funcionarios tras haber roto los autos. Esa noche, los segundones se entrevistan con el capellán de Doña María para saber si su madre, como tenía pensado, ha renunciado a sus posesiones a favor de ellos. El capellán les explica que la buena señora no ha tenido oportunidad de hablar con el caballero y que deben esperar. Los cuatro segun-

dones se manifiestan a través del diálogo como los cuatro degenerados que la trama anterior ha sugerido. Cara de Plata se une a ellos hacia el final de la escena y de nuevo se establece el contraste entre él y sus hermanos. En la escena cuarta, simultánea de la anterior, Doña María conversa con La Roja cuando aparece Sabelita, quien se había marchado por la llegada de la esposa del hidalgo, pero que vuelve llena de remordimientos a pedir el perdón de su madrina. Luego se marcha de nuevo y la escena quinta describe su huida por las calles del pueblo y su encuentro con Cara de Plata a quien confía haber dejado al caballero. En la última escena de la jornada tercera, Sabelita se encuentra una familia que reclama su ayuda para un bautizo. La mujer preñada ha sido objeto de una maldición y sólo el bautizo de la criatura en el vientre hará posible que nazca viva. Sabelita accede y al finalizar la ceremonia se marcha, seguida por el abuelo y el nieto de la familia.

La jornada cuarta se abre por la tarde del día siguiente con una nueva escena grotesca, protagonizada por el caballero, Pedro Rey y su esposa Liberata. Las insinuaciones del molinero, Pedro Rey, y la actitud de Liberata tienen el efecto deseado pues el caballero ordena que Liberata se quede en la casona como su nueva barragana. A la prima noche tiene lugar la escena segunda en que Cara de Plata viene a despedirse de su madre. Consciente del desplome de la nobleza como clase social dominante, ha optado por el único cami-

no respetable y ha decidido unirse a las fuerzas carlistas. Se suceden ahora tres escenas simultáneas. En la escena tercera Doña María tiene un sueño en que va en busca de Sabelita con el Niño Jesús. Este revive en Doña María el cariño que sentía hacia su ahijada y los remordimientos por haberla dejado desamparada. Como anticipo dramático el Niño Jesús en la visión predice el futuro desenlace de Sabelita. Mientras tanto, en la escena cuarta, el caballero se ha dormido después de pedir a Don Galán que llame a Liberata. El diálogo entre Don Galán y Liberata se desenvuelve con gran desfachatez para terminar con la barragana haciendo sus oraciones y metiéndose en la cama del hidalgo. En la última de estas tres escenas simultáneas, la quinta, Cara de Plata se encuentra con su hermano Farruquiño en casa de Pichona. Farruquiño, seminarista en grandes apuros económicos, ha decidido robar un cadáver para vender el esqueleto al Seminario. Cara de Plata decide ayudarle y en la escena sexta, desentierren un cuerpo del cementerio. Al romper el día tienen que devolverlo ya que no han podido descarnar los huesos. A través de este incidente se penetra más profundamente en el carácter del seminarista, quien al tiempo que cocina la momia, conversa con Pichona y Cara de Plata quienes se hacen el amor. Al final de esta jornada, el caballero, entristecido por la partida de Sabelita, conversa con Don Galán. Movido por un remordimiento que va en aumento, quiere rezar por Sabelita. Doña María llega en ese instante con La Roja y to-

dos se unen en una plegaria.

La última jornada comienza en la casona del hidalgo. Liberata, disfrutando plenamente de su condición de barragana, sonsaca a las criadas para obtener una prenda de Sabelita. Sus celos han hecho que pida ayuda a una saludadora quien está al llegar. La acción pasa en la escena siguiente a la casa de la familia del bautizo nocturno donde la preñada habla con su suegra de lo difícil que le resulta continuar protegiendo a Sabelita por lo escaso de sus recursos. Sabelita, que vive con la familia desde su huida de la casona, aparece en la escena tercera cuidando de una vaca. Así la encuentra Don Galán quien le dice que Doña María viene en su busca. Sabelita, aterrada, decide suicidarse y en la escena siguiente se lanza al río de donde la saca un barquero. Al anochecer, Doña María llega al paraje del río y se encuentra al cortejo que trae a Sabelita. La última escena de la comedia vuelve al Pazo adonde Doña María llega con Sabelita en andas. Llena de furia santa irrumpe en el comedor donde el caballero cena con Liberata y lo echa de la casa. Este, con remordimiento y bochorno, se marcha en compañía de la barragana y de Don Galán. Al salir de la casona, ya perdido el control de sí mismo, lanza la última frase de la comedia: "Yo soy un lobo salido, un lobo salido, un lobo salido . . ."

Romance de lobos

En esta, la tercera de las comedias, aparecen treinta y

nueve personajes de los que se destacan en primer lugar Don Juan Manuel Montenegro y cinco de sus hijos --Don Pedrito, Don Rosendo, Don Gonzalito, Don Mauro y Don Farruquiño--, Don Galán, Don Manuelito --el capellán de Doña María--, La Roja y Fuso Negro. Aparecen también chalanes, criados y mendigos. Hay personajes sin nombre propio como en la segunda comedia. Entre los anónimos se destaca la Santa Compañía, conjunto de brujas y de almas en pena. La comedia se divide en tres jornadas con seis escenas cada una.

La primera jornada comienza a la media noche en campo abierto. Don Juan Manuel regresa de una noche de juerga y se le aparece la terrible visión de la Santa Compañía. El grupo de brujas y almas en pena le llama para que se les una, al tiempo que tratan de construir un puente para que pueda pasar el río un entierro que traen. Al cantar un gallo tres veces se rompe el hechizo y el caballero regresa a su casa. En la segunda escena La Roja le abre la puerta y en medio del terror de la visión que ha tenido y de la tormenta que se desata llega un marinero. Este trae la noticia de que Doña María está agonizando en su casa de Flavia Longa. La tercera escena encuentra al caballero en la costa a punto de embarcarse para ir al lado de su mujer. El capitán de la barca no quiere hacerse a la mar por lo intenso de la tormenta pero el caballero lo obliga y parten. Simultáneas en el tiempo con estas escenas se presenta una en la casa de Flavia Longa en la cual se hace evidente que Doña Ma-

ría ha muerto hace varias horas y que desde entonces los segundones saquean la casa. El capellán de Doña María los reprime con furia contenida pero sin hacer mella en su actitud. Al mismo tiempo y en la escena quinta, Doña Moncha y Benita la costurera amortajan el cadáver de la difunta. La acción vuelve a Don Juan Manuel quien aún de noche ha abandonado la barca y se encamina a pie hacia la casona. Se encuentra con un grupo de mendigos a quienes acoge bajo su protección y todos siguen el camino juntos.

La jornada segunda se abre por la mañana en la casona con una escena espeluznante en la que Farruquiño, ordenado ya de sacerdote, y su hermano Pedrito saquean la capilla donde yace enterrada su madre. Pedrito, perdido el control de sus nervios, cree ver levantarse el cadáver de Doña María y huye dejando encerrado en la capilla a su hermano. En la escena siguiente se encuentra con su padre quien viene camino de la casona con los mendigos. Padre e hijo se enfrentan jurándose la muerte. El Pobre de San Lázaro se interpone y Pedrito huye al ver la sombra de su madre detrás del leproso. La escena tercera presenta la llegada del caballero y los mendigos a la casona, la reacción de los criados, la huida de los demás segundones y la noticia de que la barca en que venía el mayorazgo ha naufragado pereciendo todos. Farruquiño hace llegar un mensaje a la criada Andreíña para que lo ayude a salir de la capilla. Esta no consigue la llave de la capilla a tiempo y Don Juan Manuel y

Don Manuelito llegan. En la escena siguiente el caballero intenta abrir la tumba de su esposa, el capellán descubre a Don Farruquiño y hay otra confrontación entre padre e hijo. Don Juan Manuel, sin embargo, obsesionado por la idea de la muerte, obliga al capellán y a su hijo a que le ayuden a abrir la tumba. A la vista de la podredumbre del cuerpo, el caballero desfallece y los dos hombres lo llevan a la habitación de la muerta. Don Juan Manuel, vencido por el dolor y los remordimientos, decide encerrarse en la habitación y dejarse morir. La acción vuelve en la última escena de la jornada al campo abierto en donde se encuentran los segundones y un grupo de chalanos. Entre ellos hay uno, Oliveros, que es hijo ilegítimo de Don Juan Manuel. Tras varios insultos de los segundones a Oliveros, se produce una lucha sangrienta en la que resultan victoriosos los segundones.

La jornada tercera se abre en una iglesia donde Sabelita reza. La Roja ha llegado por tierra en seguimiento de su señor y al saberlo encerrado en la habitación con intención de dejarse morir, busca a Sabelita para pedirle que vaya donde el caballero. Ella es la única que puede hacerlo desistir de su intento macabro. Sabelita accede y se encaminan hacia la casa. Mientras tanto, los criados hacen vela ante la puerta del cuarto cerrado. Artemisa, otra hija ilegítima del caballero trata de hacerlo desistir de su intento suicida. El hidalgo, al fin, perdida la paciencia por los continuos esfuerzos por disuadirle de su decisión, se marcha de

la casa. En busca de un lugar solitario donde morir, se encuentra con La Roja y Sabelita. Esta se le acerca para hablarle y el caballero la trata con desprecio, la insulta y sigue su camino. En la escena tercera, al amanecer, el caballero que ha llegado a la playa se refugia en una cueva donde suele dormir Fuso Negro. Sigue un diálogo entre el loco y el hidalgo en que se pone de manifiesto la amargura y la decepción del mayorazgo ante la degeneración de su linaje y el desplome de su mundo. Llega a la cueva una de las viudas del naufragio y cuenta como los segundones se han apoderado de la casa y se niegan a ayudar a los pobres, que como ella, piden auxilio. El caballero, con un último esfuerzo, se encamina a la casona en busca de justicia para los pobres. En la escena quinta se le han unido todos los mendigos que con él habían llegado el día antes y juntos llaman a las puertas de la casa. Los segundones contestan con insultos y denuestos pero al fin franquean la entrada a su padre y su ejército de mendigos. La escena final tiene lugar en la cocina donde los segundones se enfrentan con su padre. Este con sorda cólera abofetea a Don Mauro quien le asesta un golpe en medio de la frente. Sin fuerzas que le resten, Don Juan Manuel cae al suelo muerto. El Pobre se San Lázaro sale una vez más en defensa del viejo hidalgo y en una lucha sangrienta con Don Mauro, caen los dos en el fuego de la cocina. Ante el horror de todos surge, envuelto en llamas, el Pobre de San Lázaro. El clamor de los mendigos

retumba en el silencio de la casa: "¡Era nuestro padre, era nuestro padre!"

Espacio

Galicia constituye mucho más que el escenario físico en que Valle-Inclán localiza la acción de las Comedias bárbaras. Las características espirituales fundamentales de la cultura gallega --su ethos-- se hacen sentir en combinaciones dinámicas con otros elementos como partes funcionales del proceso creador. En primer lugar y en cuanto a lo que se refiere a Valle como autor, Galicia contribuye a formar la actitud vital con que éste se acerca a España y a la literatura. En segundo lugar y en cuanto a lo que se refiere a las Comedias como creación, Galicia ofrece el mapa espiritual e ideológico que completando el geográfico, sirve de marco a la historia de los Montenegros. En tercer y último lugar, Galicia, como repositorio de siglos de cultura gallego-española, provee en la supervivencia de modos de vida arcaicos el medio fértil para la labor desmitificadora de Valle en su ataque a los falsos valores de la gloria de España. Las razones que hacen posible el papel primordial de Galicia en la concepción de las Comedias, radican en siglos de evolución histórica durante los que se produjo la fusión de varias culturas.

Galicia, habitada sucesivamente por iberos, celtas, romanos y suevos, estuvo expuesta a distintos sistemas de gobierno como también al influjo de credos religiosos muy va-

riados. Su geografía, distinta a la del resto de España, se caracteriza por un clima también diferente. La bruma, la lluvia y el sol benigno, se combinan con un suelo a veces propicio y a veces áspero, para producir un carácter humano matizado por la melancolía, la meditación y la tolerancia. En continua interacción con su medio ambiente, el sentimiento del gallego irradia hacia las cosas, por lo que se siente parte de la naturaleza. Este sentimiento de identificación de hombre y paisaje ha dado las más bellas páginas de la lírica española de las que son ejemplo Pedro Pondal y Rosalía Castro. Inolvidable es el final de "En las orillas del Sar" cuando Rosalía expresa el sentimiento de que todo el que observa el paisaje gallego no puede dejar de anhelar ser parte integrante de él. Valle-Inclán no escapa a este influjo y en su quietismo estético exclama: "Con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la pena del monte."³

El origen del sentimiento de íntima unión con la naturaleza hay que buscarlo en los principios de la historia gallega, antes del cristianismo, en una época cuando Galicia se hallaba imbuída de sentimientos y creencias celtas y paganas. Más tarde y con el advenimiento de la filosofía panteísta, este rasgo se intensificó aún más. Dos estudiosos de España, Américo Castro y Emilio González López, destacan que debido a estas influencias tempranas, se dieron en Gali-

cia dos fenómenos únicos en toda España: la herejía y el milagro. González López dice:

En la tierra verde y de neblinas de Galicia, propicia al amor y a la ficción, nació la lírica española y las novelas caballerescas de España; y en ella también predicó su religión humana y amorosa el gran Prisciliano, el primer heterodoxo de la Europa occidental, que pretendió unir en una nueva religión las viejas creencias gallegas y el cristianismo; y en esa misma tierra, donde lo natural y lo sobrenatural van de la mano, acaeció el gran milagro del descubrimiento del sepulcro del apóstol Santiago.⁴

La actitud panteísta en la que descansaba la doctrina de Prisciliano, dotaba a todos los elementos de la naturaleza de vida animada. En la Galicia del siglo IV, esta creencia hallaba compatibilidad con las ideas paganas por lo que se fundió al carácter gallego permaneciendo en la base de su actitud vital.

El milagro de Santiago posee asimismo un substrato pagano que hizo fácil su aceptación por el pueblo gallego, al identificar el mito de Santiago con el de Cástor y Pólux, los hermanos gemelos que penetraron la tradición católica hermanados en Jesús y Santiago. Aunque la Iglesia aceptaba el parentesco en sentido espiritual, para el pueblo gallego esta hermandad seguía siendo una realidad. Relacionada con el milagro de Santiago halla supervivencia otra antigua leyenda pagana, la de Venus surgiendo de las aguas en una concha. Durante siglos los peregrinos en su viaje al santuario llevaban prendidas de sus ropas las milagrosas veneras. González López resume la fusión de estos dos mitos:

Los peregrinos que visitaban el sepulcro del Apóstol volvían a sus tierras con las veneras, cogidas en las costas de Galicia, prendidas en sus capas y esclavinas, como testimonio de su viaje a Compostela; y no llevaban ninguna de las otras conchas tan abundantes en los mares gallegos, porque sólo la venera estaba unida a los viejos mitos marítimos, que con distintos nombres en cada país, poblaban todas las costas del mundo conocido; y que en Galicia por su sentido panteísta y cosmogónico, debieron tener grandes adeptos. Con este fondo tradicional la leyenda jacobea pudo fácilmente adornarse con las veneras, que llegaron a la tierra gallega prendidas en el traje del Apóstol, salido como Venus de las aguas para traer al mundo el amor, el amor a los que sufren en su cuerpo y en su alma.⁵

En este ambiente pagano, influido después por una actitud panteísta y sometido más tarde a la influencia del catolicismo, se produjo una cultura imbuída de lo mágico, lo sobrenatural y lo supersticioso. Valle-Inclán, expuesto por sus lecturas y contactos personales a las doctrinas esotéricas descritas en el capítulo primero, halla cualidades afines en su propia tierra. Y en esa Galicia ingenua y creyente, de santos y encantos, Valle forma su propia filosofía, imbuída de panteísmo, plena de símbolos de doctrinas esotéricas y envuelta en la capa del cristianismo. González López resume:

La visión de Galicia de Valle-Inclán procede de tres orígenes distintos: en primer lugar, tiene un origen culto, pues procede de la literatura gallega, en lengua regional y en Castellano, que floreció en aquella tierra desde el romanticismo, y, singularmente de la interpretación que dieron a la historia de Galicia dos de los historiadores gallegos más distinguidos de la época moderna casi contemporánea: el ferrolano Benito Vicetto (1824-1876), que escribió en la época postromántica; y Manuel Martínez Murguía (1833-

1923), que conoció los tiempos del realismo y del modernismo; en segundo término de fuentes populares, de las leyendas y cuentos, en los que se mezcla lo natural con lo sobrenatural, tan abundantes en Galicia; y por último, en su visión directa del mundo y de la naturaleza de su tierra.⁶

Existe otra razón primordial por la que Valle escoge a Galicia como escenario de su vuelta al pasado. Los noventiochistas, voceros y exponentes de esta actitud, invocaban a Castilla como el repositorio de lo español verdadero. Valle-Inclán reconoce el valor de este acercamiento al problema español pero cree que hay que retroceder aún más en la historia. Castilla había errado su destino al tratar de hacer suyo el ampuloso gesto romano de la conquista: "Castilla está muerta, porque Castilla vive mirando atrás, y mirando atrás no se tiene la visión del momento."⁷ Lo verdadero español había entonces que buscarlo en la Castilla anterior a Fernando V y Galicia, por su aislamiento cultural, ofrecía aún la pervivencia de lo originario.

Adentrándose en la manera de efectuar este decantamiento de lo innato a España, Valle destaca la necesidad de mantener una actitud analítica y desapasionada. La indiscriminada vuelta al pasado de los noventiochistas ensalzaba valores que al ejercitarse en las nuevas condiciones históricas, resultaban de carácter negativo. De aquí que Valle realice esa aproximación al pasado con un fuerte espíritu objetivo: "Amemos la tradición, pero en su esencia y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del porvenir .

. . . Cuanto más lejana es la ascendencia, hay mas espacio ganado al porvenir." (L 78-79)

La Galicia que emerge a la luz de estas consideraciones se manifiesta en las Comedias bárbaras como elemento determinante de la actitud vital. Así aparece esta tierra en sus accidentes geográficos, en sus costumbres arcaicas y en sus creencias supersticiosas y religiosas. La Galicia de las Comedias se va delineando poco a poco, no como Galicia en sí, sino como repositorio de los viejos valores españoles, en un cuadro de proporciones épicas que ha hecho a Díaz Plaja, entre otros, hablar de la visión mítica de Valle-Inclán. Sin embargo y en un proceso detallado y minucioso, Valle va separando los múltiples hilos que forman la trama del tapiz español, salvando unos y deshechando otros, para al final condenar los falsos valores y proclamar invictos el idealismo, el valor, el heroísmo, la dignidad, la capacidad de sacrificio y los demás rasgos que han hecho grande al español. Valle va recreando a Galicia por medio de breves y rápidas descripciones del medio físico al que va añadiendo toques del proceso histórico y social. El paisaje aparece, con pocas excepciones, fundido al personaje humano y éste va tomando forma en términos de costumbres, actitudes y creencias. Al final, hombre, tierra, historia y religión aparecen indisolublemente ligados en una visión estilizada de lo que Valle considera la realidad española.

La primera visión de Galicia que Valle presenta provee

el escenario físico a la vez que conjuga dos visiones del suelo patrio, la patria antigua y la patria protectora. Carra de Plata abre la trilogía y en su primera acotación se lee:

Alegres albores, luengas brañas comunales, en los montes de Lantaño. Sobre el roquedo la ruina de un castillo, y en el verde regazo, las Arcas de Bradomín. Acampa una tropa de chalanes al abrigo de aquellas piedras insignes. . . . Los caballos se esparcen mordiendo la yerba sagrada de las célticas mámoas.⁸

El uso de palabras arcaicas, como "luengas" en este caso, se combina con el de palabras que implican tiempos pretéritos (ruinas, castillo, insignes, célticas) para presentar la visión de una tierra antigua, de pasado remoto. "Regazo," "abrigo" y "mámoas" hacen de la tierra la madre patria conjugando sentimientos de protección y seguridad. La divinización de la naturaleza, implícita en la frase "yerba sagrada," a más de idealizar la patria, contribuye con sentido panteísta a la unión de hombre y tierra. Surge entonces la visión deseada de una patria respetada por lo antiguo de su historia y lo protector de su fortaleza. Sutil y casi imperceptiblemente, Valle inyecta, sin embargo, la idea de un pasado que no perdura ya al incluir en su paisaje la frase "la ruina de un castillo." El derrumbe de la nobleza como manifestación de una forma de vida social aparece sugerido desde el comienzo de la trilogía.

La visión de la patria antaño grande y magnífica se continúa en otras breves descripciones que van incluyendo nuevos

elementos:

Entre Lugar de Condes y Lugar de Freyres, el Pazo de Lantañón. Brañas, castaños, agros de pan. Lugar de Condes en el abrigo de la iglesia, y cavado en el monte Lugar de Freyres. La puente de Lantañón reina en medio: A uno y otro lado son orgullosas entradas, arcos barrocos con escudos y cadenas. (CP 45)

La nobleza, implícita en el nombre Lugar de Condes, y la iglesia, en el de Lugar de Freyres, asumen la posición de pilares en la estructura social que va surgiendo en el ambiente campesino sugerido por la frase "brañas, castaños y agros de pan." La Puente de Lantañón, que geográficamente separa ambos pueblos, asume otra función, esta vez de carácter simbólico, separando los dos pilares de la sociedad: la nobleza y el clero. Valle introduce así el tema del conflicto que se desarrolla en la primera parte de la trilogía. La idea de la patria antigua, mientras tanto, sigue siendo reforzada por conceptos como "arcos barrocos con escudos y cadenas." Con la frase "son orgullosas entradas" Valle imparte aún más dignidad a la patria insigne. El uso de la construcción gallega con el verbo ser en vez de estar, confiere a las entradas una mayor individualidad al dotarlas de esencia. Al tiempo que continúa la visión de la patria antigua e insigne, Valle va inyectando elementos que trazan la historia y el desarrollo del carácter social:

Viana del Prior: Fue Villa de Señorío, como lo declararon sus piedras insigne: Está llena de prestigio la ruda serenidad de sus arcos y quintanas: Tiene sus crónicas en piedras sonoras, candoroso romance de rapiñas feudales y ban-

deras de gremios rebeldes, frente a condes y mitrados. Viejas casonas, viejos linajes, pergaminos viejos, escudos con arcos, pregonan las góticas fábulas de la Armería Galaica. ¡Viana del Prior! (CP 97)

Mina de alusiones en el proceso de desmitificación es esta descripción de Viana. El pretérito indefinido "fue" con que empieza la descripción de Viana del Prior coloca la grandeza en un pasado remoto, efecto que es acentuado y realzado por el uso repetido del adjetivo "viejo" aplicado a los símbolos de la grandeza histórica. La nota de primitivismo que subraya las Comedias aparece aquí sugerida en el recuento de hechos pasados como las "rapiñas feudales" y la rebeldía de los gremios cuyo recuerdo perdura en la "ruda serenidad." El conflicto de iglesia y clero se convierte ahora en un triángulo en el que gremios --pueblo--, condes y mitrados asumen sus puestos en el campo de acción. En medio de este cuadro de un pasado lleno de grandeza la frase "góticas fábulas de la Armería Galaica." tiene un efecto devastador. No son sólo fábulas, sino fábulas góticas las que revelan la idealización de un pasado que sólo vive en los sueños del presente. El término gótico tenía para Valle connotaciones metafísicas ya que representaba por su motivo ojival, la fusión armónica de contrarios. (L 134-35) En este contexto trae a la mente el espíritu y el ardor religiosos que animaron la reconquista. En otro nivel de significado, hay que destacar el concepto gótico en el ámbito literario, interpretación que parece sustentada por las alusiones literarias que

aparecen en las tres citas que siguen y que he subrayado.

La Galicia geográfica e histórica se va poblando de gentes cuyas costumbres arcaicas continúan enriqueciendo la visión perseguida:

Por los caminos del monte van chalanes y feriantes en desgranadas hileras. Los de Cures y Tras-Cures, los de Taveiros y los de Nigrán. Trasponiendo las célticas lomas entre picas y gritos, cornea abravada una punta de vacas. Las voces de los chalanes y el ladrido de los perros prolongan el épico verso, en los cristales matinales. (CP 15-16)

El uso del sustantivo "hileras" con los nombres propios de los clanes familiares proyectan hacia un pasado remoto la idea de continuidad, efecto que es realzado por el uso de adjetivos como "célticas" y "épico." Las dos últimas oraciones de esta cita integran hombres, animales y paisaje en un todo de interacción vital. Esta compleja unidad étnica que es el pueblo gallego va surgiendo con rasgos más definidos a medida que Valle avanza en su creación:

¡Viana del Prior! Feria renombrada de la Octava del Corpus. Nunca faltan lusos y castellanos. Un campo verde con robledo. Velarios, gentío. Ganados. Vistosos tendales. Portugueses talarbates, jalmas zamoranas, pardas estameñas. En las balletas de los refajos cantan amarillos, verdes y granas. El azul en las calzas y en los recortes del sayo. Tenderetes de espejillos, navajas y sartales, fulgen al sol, y bajan en dos carreros por la cuesta enlosada con prosapia romana, y aún trasponen el arco que comunica la iglesia con un convento y un palacio. Bajo grandes parasoles, tienen el tabenque unos buhoneros que el barato y la suerte pregonan, y con arte gitana engañan a los maravillados aldeanos. Ciegos y lazarillos cantan sus romances. (CP 97-98)

Esta descripción continúa los temas destacados anteriormente:

los tres componentes de la sociedad española, el clero, la nobleza y el pueblo; el pasado histórico e insigne; y la fusión de tierra y hombre. Aparece aquí también el tema de las creencias heterodoxas que va a mantenerse en evidencia a través de la trilogía así como el de los ciegos, elemento de la sociedad éste que con los mendigos tienen papel primordial al final de la obra.

Casi imperceptiblemente Valle va pasando del paisaje a la gente y de la gente al individuo, presentando cuadros representativos del pueblo en su vivir cotidiano:

En las grandes casonas:

Todos los criados están reunidos en la gran cocina del caserón. En el hogar arde un alegre fuego que pone un reflejo temblador y rojizo sobre aquellos rostros aldeanos tostados en las sementeras y en las vendimias. Bajo la ancha campana de la chimenea, que cobija el hogar y los escaños donde los criados se sientan, alárganse las lenguas de las llamas como para oír las voces fabulosas del viento. Es una chimenea de piedra, que recuerda esos cuentos campesinos y grotescos de las brujas que se escurren por la gramallera abajo, y de los trasgos patizambos que cabalgan sobre los varaes donde cuelgan las morcillas puestas al humo. Sentados en torno del hogar, los criados dan fin a los cuencos de fabada y sorben las últimas berzas pegadas a las cucharas de boj.⁹

En las grandes casonas:

Un huerto con parral, a espaldas de la venta. Traginantes, arrieros, maragatos, chalanés y rufos clérigos, en una rinconada tiran al naipe, el juego clásico de las ferias españolas, gallos y albures que dicen los doctos. (CP 113)

En las rías:

Un mar tranquilo de ría, y un galeón que navega con nordeste fresco. Viana del Prior, la vieja

villa feudal, se espeja en las aguas. A lo lejos se perfilan inmóviles algunas barcas pescadoras. Son vísperas de feria en la villa, y sobre la cubierta del galeón se agrupan chalanes y boyeros que acuden con los ganados. Las yuntas de bueyes, las cabras marinas y los asnos rebullen bajo la escotilla y topan por asomar sobre la borda sus grandes ojos tristes y mareados. (AB 109)

En los campos:

La velada en el molino. Hay viejos que platican doctorales a la luz del candil, que cuelga de una viga ahumada, y mozos que tientan a las mozas en el fondo oscuro sobre el heno oloroso. En medio de la algazara la molinera plañe sus males en suspiros, y una abuela curandera, cerca de la lumbre, atiende al hervor del vino con romero, mientras adoba las yerbas del monte que tienen la virtud de curar el mal de ojo a las preñadas. (AB 99)

Lentamente va surgiendo la visión de Galicia, sencilla y ruda, en la que las gentes viven íntimamente ligadas al terruño que les sustenta. Contra este fondo de costumbres y tradiciones arraigadas por siglos de historia, se van delineando tres de los elementos constitutivos de la sociedad gallega:

El caballero:

Don Juan Manuel Montenegro, con la escopeta y el galgo, rufo y madrugador, aparece por el huerto de frutales, y se detiene en la cancela. Es un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su pazo de Lantañón. (CP 34)

El clérigo:

Fray Jerónimo de Argensola, de la regla franciscana, lanza anatemas desde el púlpito, y en la penumbra de la iglesia la voz resuena pavorosa y terrible. Es un jayán fuerte y bermejo, con grandes barbas retintas. (AB 13)

El aldeano:

Quintán de San Martiño. Almiares y tejados luneros. Tendida parra de morada sombra, ante alguna puerta. Una casa sola al confín del quintero. Negro y rojo el hogar donde una vieja encuerada se espulga. Sale en bocanas por las tejas humo de pinocha y olor de sardinas asadas. La vieja se espulga, un crío gimotea y una bigardona, bajo el candil, se remienda el manteo. (CP 225)

Minuciosamente delineada, Galicia, en las múltiples manifestaciones de su presencia física y espiritual, sirve de marco a la labor desmitificadora de Valle-Inclán. Bajo su visión crítica la nobleza, el clero, el gobierno y la familia aparecen como instituciones en estado de degeneración, denudados de su aura de tradición gloriosa. Galicia y por implicación España, surgen a lo largo de las Comedias en toda la primitiva realidad de sus pasiones más elementales, salvándose del derrumbe sóloamente aquellos ideales, que en la época cumbre de los años feudales, habían sido sillares verdaderos de la gloria de España.

Tiempo

El tiempo en las Comedias bárbaras evidencia la misma complejidad como parte funcional del proceso creador que Galicia como escenario. En primer lugar figura el tiempo histórico, la época de los mayorazgos en el pasado feudal de España. Como tal, inspira la concepción de la trama y de los personajes, cuya actitud vital encarna los valores y las costumbres del momento. En segundo lugar está el tiempo como elemento constitutivo del edificio filosófico

de Valle-Inclán. Su visión particularísima del mismo determina en la trilogía el manejo del tiempo histórico, dando como resultado lo que María Eugenia March llama la supratemporalidad de las Comedias.¹⁰ Como resultado del manejo tan original del tiempo histórico, inspirado por la concepción valleinclaniana del tiempo en sí, se destaca en tercer lugar el tiempo narrado o tiempo literario, que como recurso estilístico enmarca los incidentes dramáticos. Este último aspecto se manifiesta en la cronología de días y noches en que transcurre la trama.

En un análisis del tiempo histórico que sirve de marco a las Comedias bárbaras, Juan Antonio Hormigón afirma que

La historia de España, a partir del momento en que se produce la revolución industrial en Europa y con ella el ascenso político de la burguesía, está marcada por una contradicción profunda: La lucha por acabar con las supervivencias feudales y llevar a cabo la revolución burguesa, y la impotencia histórica de las clases a ello destinadas. Metidos ya en el siglo XIX era nuestro país reservorio del feudalismo más terne. La estructura de la propiedad de la tierra --una minoría era propietaria de la casi totalidad-- y de las formas del poder --el absolutismo dominaba como concepto, personificado en la figura de un rey, cuya autoridad procedía de Dios-- hacían posible este estado de cosas. La falta de industria y comercio retrasó, además, la aparición de clases medias y proletariado urbano, capaces de impulsar el proceso de transformación. Era la oligarquía propietaria de la tierra la que ostentaba el poder y el pueblo, en gran parte en régimen de vasallaje, quien lo sufría ignorante y silencioso.¹¹

Galicia como reservorio de costumbres feudales españolas proveía a Valle el escenario temporal adecuado para la presentación de su tema. Era quizás el área más extensa que

preservaba de manera casi intacta, un tiempo pasado con su correspondiente sistema de valores y estilo de vida. Habiendo nacido y crecido en esta región, Valle contaba en su experiencia con el conocimiento personal y directo de una de las supervivencias del pasado, los antiguos mayorazgos, miembros algunos de su misma familia. Además, su conciencia de folclorista, rasgo heredado del romanticismo, hallaba en Galicia el escenario ideal para su objetivo como escritor y así declara:

Mi obra viene a reflejar la vida de un pueblo en desaparición. Mi misión es anotarla antes de que desaparezca. En mis comedias bárbaras reflejo los mayorazgos que desaparecieron en el año 1833. Conocí a muchos. Son la última expresión de una idea, por lo que mis comedias tienen cierto valor histórico.¹²

Juan Antonio Hormigón opina que Valle se acercó con nostalgia y amor a aquel sistema de vida que había enmarcado su niñez y su juventud, y que debido a su actitud tradicionalista, sentía tristeza por su extinción. Opina también que a medida que analizaba este sistema en todas sus manifestaciones se iba dando cuenta de sus injusticias y su primitivismo, por lo que concluye que, aunque no siendo su intención original, debido a su honestidad innata se vio obligado a reflejarlo en toda su crudeza. La consecuencia de acuerdo con Hormigón es que

Valle no puede evitar convertirse en el "historiador de un mundo que acabó con él." Mostrar-nos en toda su plenitud y todas sus contradicciones la miseria y el subdesarrollo económico y humano de las zonas afectadas por las supervi-

vencias feudales. Presentar la degradación de la casta aristocrática, ociosa y estéril convertida en jarca de bandidos; el embrutecimiento y la ignorancia del pueblo; toda una realidad histórica inmovilizada en el tiempo.¹³

El resultado final de este acercamiento de Valle a Galicia desmiente, sin embargo, la tesis de Hormigón ya que no es la consecuencia de un descubrimiento lo que le lleva a pintar un cuadro negativo. Es el resultado lógico de una actitud crítica con el objetivo de salvar aquello que fuera redimible. En 1907, fecha de la primera de las Comedias que escribió, Aguila de blasón, ya Valle se había expuesto a la vida en Pontevedra, en América y en Madrid. Los mismos influjos que lo encauzaron en las últimas corrientes culturales europeas, le habían educado en cuanto a política y economía. El Valle-Inclán que escribe las dos primeras comedias ya se había embarcado en una literatura con intención histórica y social. En Cara de Plata, escrita catorce años después, aunque hay innovaciones estilísticas, no hay diferencia de enfoque en cuanto a la corrupción e ineficacia de las instituciones feudales. La simpatía por lo encomiable del mundo que acaba se aprecia en esta comedia tanto como en las anteriores, al tiempo que la crítica de sus deficiencias se mantiene en toda su intensidad. Valle escoge, al escribir las Comedias, aquellos valores españoles que han permanecido inmutables a través del tiempo y los salva, condenando las deformaciones que habían hecho del sistema feudal algo primitivo y cruel. Esta es la idea que inspira la redención

de Don Juan Manuel al final de la trilogía y la de su hijo Cara de Plata en Aguila de blasón. No todo es condena y no todo es añoranza. Es un deliberado e intencionado análisis del pasado español cuyos frutos en términos de la experiencia total de un pueblo, resultan en la exaltación y el encomio de cualidades que como el espíritu de sacrificio, el heroísmo, el valor, el patriotismo y la dignidad son capaces de funcionar en los tiempos modernos en beneficio del país. El egoísmo, la avaricia, la arrogancia, la impiedad y el orgullo desmedido quedan, en toda la crudeza de su primitivismo, denunciados como lastres negativos y perjudiciales.

En su vuelta al pasado, Valle está imbuído de una concepción muy particular del tiempo en la que se observa la influencia gnóstica. Esta concepción aparece elucidada en toda su riqueza de significado en La lámpara maravillosa: "Cuando se rompen las normas del tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad."

(L 35) María Eugenia March refiriéndose a esta obra, dice:

Estos 'ejercicios espirituales' como Valle-Inclán los llama, son una meditación sobre la necesidad de evadirse del tiempo 'satánico' de los sentidos para llegar a la suprema quietud donde pasado, presente y futuro coexisten, y desde donde se intuye el sentido verdadero de las cosas.¹⁴

La eliminación del tiempo como requisito para penetrar lo arcano del universo, tiene en Valle una importancia primordial. En sus esfuerzos por alcanzar este objetivo Valle recuerda una experiencia de sus años estudiantiles que le proporcionó

la tan anhelada intuición dentro del misterio del tiempo:

Era yo estudiante, y un día contemplando el juego de algunos niños que danzaban como los silvanos en los frisos antiguos, peregrinó mi corazón hacia la infancia y tornó revestido de una gracia nueva. Al caminar bajo la sombra sagrada de los recuerdos, no experimenté la sensación de volver a vivir en los años lejanos, sino algo más inefable, pues comprendía que nada de mi psiquis era abolido. Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del Tiempo. Toda la vida pasada era como el verso lejano que revive su evocación musical al encontrar otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer significado entra a completar un significado más profundo. ¡Aún en el juego bizantino de las rimas, se cumplen las leyes del Universo! Con los ojos vueltos al pasado, yo lograba romper el enigma del Tiempo. Encarnados en imágenes, veía yuxtaponerse los instantes, desgranarse los hechos de mi vida y volver uno por uno. Percibía cada momento en sí mismo como actual, sin olvidar la suma. Vivía intensamente la hora anterior, y a la par conocía la venidera, estaba ya morando dentro de su círculo. A lo largo de los caminos por donde había pasado, se hacía tangible el rostro de mi imagen viva. ¡Era el fantasma, la sombra eterna que sólo los ojos del iniciado pueden ver, y que yo vi en aquella ocasión terrible siendo estudiante en Santiago de Compostela! ¡Desde aquel día cuántos años se pasaron mirando atrás con el afán y el miedo de volver a ver mi sombra inmóvil sobre el camino andado! ¡Cuántos años hasta hoy en que el alma sabe desprenderse de la carne, y contemplar las imágenes lejanas, eternas en la luz lejana de una estrella! (L 45-47)

Una vez percibido el misterio del tiempo como obstáculo a la comprensión de la esencia de las cosas, Valle comienza a experimentar la detención del tiempo en el ámbito literario. Las Comedias, por ambientarse en una época que vive en el recuerdo, le ofrecen el medio más adecuado para su experi-

mentación. Así utiliza los recursos literarios, de los que se tratará más a fondo en el capítulo correspondiente, que contribuyen a la creación de un ambiente estático. De mayor importancia son el uso de la reiteración, bien de palabras o de frases completas; de un vocabulario arcaico; de determinados tiempos verbales, como son la forma en -se del imperfecto de subjuntivo y el gerundio; de frases descriptivas que presentan una acción o un personaje en movimiento arrestado; y del más importante de todos los recursos, la simultaneidad.

La simultaneidad en todas sus posibilidades aparece a todo lo largo de la obra valleinclaniana como se evidencia en sus escritos sobre la Primera Guerra Mundial. Valle define el principio que inspira el uso de este recurso partiendo del principio gnóstico del centro:

Esta teoría o sensación del centro me lleva a pensar que el artista debe mirar el paisaje con 'ojos de altura' para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables. Conservando en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento.¹⁵

Valle se acerca desde esta posición a España aislando los sucesos en tiempo y espacio, para presentarla a través de sus obras en un plano de astracción trascendental que alcanza niveles de universalidad. El efecto conseguido es difícil de expresar por su carácter tan particular. Hay, sin embargo, en La lámpara maravillosa la descripción de una ciega cuyos cuentos producían el efecto que Valle persigue en

en su aproximación a la literatura:

Antes de cegar había sido costurera, y guardaba del campo una visión de anochecido, cuando finada la tarea iba a las Cruces. La iglesia, entre cipreses, tenía un atrio verde cubierto de sepulturas. Era en medio de maizales y caminos luneros. Aquel paisaje, acendrado, inmovilizado, embalsamado de recuerdos era el de sus historias. Todas las cosas estaban imbuídas de un misticismo estático: Las almas en pena, las mozas ofrecidas, los robos y las muertes se mezclaban en acciones profundas y silenciosas que más parecían vistas por las estrellas del cielo que por ojos humanos. Desaparecía la idea temporal, eran acciones contempladas por una conciencia difusa, milagrera y campesina, la conciencia de un karma. Y al modo que acontece en los sueños, la lógica espiritual de las acciones quebrantaba la lógica de los cuerpos. Aquella ciega de aldea cuando contaba sus historias parecía estar mirándolas en el fondo de su alma, algunas tenían el terror trágico de los poemas primitivos, sobre otras pasaba el vuelo inocente de los ángeles. El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias, oía las voces de cien generaciones, estaba llena del rumor de los maizales, y los cuentos que contaba parecían nacidos a lo largo de las veredas bajo el influjo de la luna. ¡Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y cronología! Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pautas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y de la hora. (L 196-98)

El tiempo histórico de la época feudal de España que se evidencia como supervivencia en su región natal de Galicia, visto desde el particular ángulo de visión de Valle-Inclán, cuaja en el tiempo narrado de las Comedias bárbaras. Valle busca la decantación del pasado español en Galicia, rincón que en su pureza primitiva le ofrece la experiencia inmediata de ese famoso pasado en función operante. De es-

ta manera el tiempo histórico que retrata, al inmovilizarlo, aparece, no en su actualidad verídica, sino quintaesenciado y depurado. March concluye:

Al juzgar la supra-temporalidad de Voces de gesta, Comedias bárbaras o Divinas palabras --a pesar de los datos históricos que en ellas encontramos--, es necesario tener en cuenta esta filosofía de Valle-Inclán. Hay en esas obras una tipificación del ambiente rural en una realidad por encima de un tiempo y un espacio precisos. Es una realidad 'purificada,' recreada como la de los cuentos de la vieja ciega que llegaba a su casa por las noches cuando él era niño.¹⁶

El manejo del tiempo en las Comedias constituye para el estudioso de la obra valleinclaniana una de las venas más ricas en recursos tanto como en efectos logrados. Roberta Salper de Tortella en un magnífico estudio sobre el mundo de personajes de ficción de Valle, destaca la importancia de este tiempo narrado en las Comedias:

Valle believed that to understand fully one had to evoke past images or experiences and remove them from their normal context --like stopping a motion picture momentarily-- thus his works seem to be a series of successive cuadros rather than smoothy flowing narratives or theatrically ordered presentations. A gradual development, this technique was not in full evidence until 1907 and the appearance of Aguila de blasón where the Montenegros are flashed before us in a series of halted moments which give the illusion of continuity but are, in reality, more of chaotic enumeration. A closer examination reveals that several of these cuadros actually take place simultaneously: Valle-Inclán is viewing one moment in time from numerous perspectives. While stopping time, he expands the spatial dimensions in various directions. In this way, density and added dimension are given to works which usually occur in short spaces of time --chronological time, that is.¹⁷

Las conclusiones a que llega esta estudiosa de Valle-Inclán hallan su confirmación en Valle mismo, quien en una carta a Rivas Cheriff dice:

Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Ciertamente. A este efecto contribuye la angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero en el Enterramiento, sólo el Greco pudo meterlas en tan angosto espacio, y si se desbarataran haría falta un matemático bizantino para rehacer el problema. Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las Comedias. Las escenas que parecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. Cara de Plata comienza con el alba y acaba a la media noche. Las otras partes se suceden sin intervalo.¹⁸

El tiempo total de las Comedias abarca ocho días y ocho noches: Cara de Plata comienza al amanecer y termina a la media noche; Aguila de blasón comienza al anochecer y termina en la noche del cuarto día; Romance de lobos comienza en horas bien avanzadas de la noche y termina a mediodía del tercer día. Los incidentes dramáticos más intensos se producen casi siempre de noche, con excepción de la escena final de la trilogía. Los demás incidentes, de tono menor en dramatismo, vienen a ser sucesos que en su encadenamiento precipitan los primeros. Cada uno de estos incidentes de tono menor, tiene, sin embargo, otra función especial que es la de aislar en el tiempo un aspecto de la sociedad feudal. Cara de Plata por abrir la trilogía, presenta al señor feu-

dal en sus relaciones con la justicia, la iglesia, la familia y los vasallos. Todos estos aspectos de la vida son como círculos concéntricos dentro de los cuales se desenvuelve el viejo hidalgo. Aguila de blasón, en su multiplicidad de incidentes dramáticos, provee la situación para que Don Juan Manuel en su arrogancia y soberbia desacate y desecre todas y cada una de las reglas impuestas por las diferentes instituciones sociales. Esta rotura de las convenciones sociales que comenzó en Cara de Plata y aumentó en Aguila de blasón, produce su más dramático resultado en Romance de lobos con el desplome completo de un mundo pretérito. Los temas de violación de las normas sociales se repiten a lo largo de las Comedias con un crescendo de intensidad a medida que el primitivismo va ganando terreno. Los círculos de acción del viejo hidalgo se van cerrando alrededor de él y al cerrarse completamente, Don Juan Manuel se da cuenta de sus errores e injusticias. Esta toma de conciencia, al enfrentarlo con la realidad resultante, saca a la luz la entereza de su carácter por lo que asume todo el peso de su reponsabilidad y abraza la causa de la justicia a expensas de su propia vida.

El manejo de diferentes perspectivas plasmadas en diferentes planos narrativos dentro de la secuencia temporal, contribuye al dramatismo de la acción. En Cara de Plata escenas simultáneas plantean el conflicto entre los vasallos y el hidalgo y entre éste y su hijo sobre Sabelita. Los in-

cidentes del ataque de Fuso Negro a Sabelita, el rescate de ésta por Don Juan Manuel y la confrontación de éste con el Abad, tienen lugar mientras que Cara de Plata disfruta de Pichona. En Aguila de blasón, que consta de treinta y dos escenas, la simultaneidad tiene un papel más importante aún. Mientras Pedro Rey tienta al hidalgo con su mujer, Pedrito la viola. Más adelante, y mientras los segundones tratan de apoderarse de las posesiones de Doña María, Sabelita se humilla ante la señora pidiéndole perdón. La jornada cuarta es la más rica en simultaneidad ya que se combinan en el tiempo dos grupos de tres escenas cada uno. De una parte tienen lugar la visión del Niño Jesús, la despedida de Cara de Plata y la escena en que Liberata se acuesta en la cama del viejo hidalgo. El otro grupo de escenas desarrolla la trama del sacrilegio cometido con el cadáver en casa de Pichona. En la jornada quinta, al tiempo que Liberata trama un hechizo contra Sabelita, la preñada y su suegra se conduelen de su desamparo.

A través de los diferentes hilos de la trama que se entrecruzan en su desarrollo, Valle va cerrando los círculos alrededor de Don Juan Manuel. Toda la estructura de su vida de señor feudal se va desmoronando en cada confrontación con las diferentes manifestaciones de esa vida que está condenada a desaparecer por la fuerza del progreso. Su arrogancia y su actitud omnipotente vienen a desplomarse al final cuando tiene que marcharse de su propia casa ante la

ira de su mujer. Al confrontarse con los hechos que su conducta ha ido desencadenando, reacciona con dolor y bochorno, dejando el escenario abierto para su redención en Romance de lobos.

En la última comedia la simultaneidad aparece en la primera jornada. Dividida la acción en dos grupos otra vez, el primero presenta la visión de la Santa Compañía y el viaje de Don Juan Manuel a Flavía Longa. El segundo grupo pone de relieve la degeneración de los segundones en el saqueo de la casona de su madre. La jornada segunda sigue la forma convencional de escenas consecutivas para al principio de la jornada tercera volver a la simultaneidad. A Sabelita la introduce la escena primera rezando en la iglesia mientras que el caballero, atosigado por sus criados, se marcha de la casa en la segunda. La urgencia creada por esta combinación temporal realza el dramatismo de la escena entre el hidalgo y su antigua barragana. De ahí en adelante las escenas se suceden con creciente dramatismo hasta culminar inminentemente en el desenlace final.

El tiempo creado en las Comedias es una estilización, producto de la visión filosófica de Valle, visión que determina su manejo del tiempo histórico. La simultaneidad de planos narrativos se combina con la sucesión de escenas en las que la tensión dramática va en aumento. A este efecto se unen otros recursos estilísticos que se tratarán más adelante y que al combinarse con los anteriores crean un tiempo

que en su aislamiento abstracto, permite un acercamiento analítico a una época de la historia de España.

Notas

¹J. Rubia Barcia, A Biobibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936) (Berkeley: University of California Press, 1960), págs. 13, 18-19.

²Delia M. Zaccardi, "Síntesis cronológica de la vida y obra de Ramón M. del Valle-Inclán (1866-1936)," Ramón M. del Valle-Inclán (1866-1936) (Estudios reunidos en conmemoración del centenario) (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967), pág. 45.

³Ramón M. del Valle-Inclán, La lámpara maravillosa (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con la inicial L), (Madrid: Opera Omnia, 1922), pág. 25.

⁴Emilio González López, Galicia, su alma y su cultura (Buenos Aires: Ediciones Galicia, 1954), pág. 21.

⁵Ibid., pág. 50.

⁶Emilio González López, El arte dramático de Valle-Inclán (New York: Las Americas Publishing Co., 1967), pág. 47.

⁷Ramón del Valle-Inclán citado por Rubia Barcia, "A Synoptic View of his Life and Works," Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works, ed. Anthony N. Zahareas (de aquí en adelante citado como Appraisal), (New York: Las Americas Publishing Co., 1968), pág. 32, Nota 74.

⁸Ramón del Valle-Inclán, Cara de Plata: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales CP), (Madrid: Opera Omnia, 1923), pág. 13.

⁹Ramón del Valle-Inclán, Aguila de blasón: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales AB), (Madrid: Opera Omnia, 1922), págs. 131-32.

¹⁰María Eugenia March, Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán (Chapel Hill: Estudios de Hispanófila

No. 10, 1970), pág. 21.

¹¹Juan Antonio Hormigón, Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo (Madrid: Comunicación Serie B, 1972), págs. 54-55.

¹²Ramón del Valle-Inclán citado por Francisco Madrid, La vida activa de Valle-Inclán (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), pág. 151.

¹³Hormigón, pág. 61.

¹⁴March, págs. 20-21.

¹⁵Ramón del Valle-Inclán citado por Madrid, pág. 195.

¹⁶March, pág. 21.

¹⁷Roberta Salper de Tortella, "The Creation of a Fictional World (Valle-Inclán and the European Novel," Appraisal, pág. 121.

¹⁸Ramón del Valle-Inclán citado por March, pág. 29.

CAPITULO V

MECANICA DE LAS COMEDIAS BARBARAS

Las Comedias son, por su naturaleza y por las fechas de publicación, una fuente extremadamente rica en elementos que ayudan a la evaluación en conjunto de la obra de Don Ramón del Valle-Inclán. En ellas aparece, en distintas situaciones experimentales, un concepto básico a la filosofía y la estética valleinclanescas: la inversión. Valle maneja este concepto de diversas maneras, aplicándolo a situaciones diferentes hasta que descubiertas todas sus posibilidades como instrumento literario, crea la más completa de las inversiones: el esperpento.

La inversión se halla en la base de todas las doctrinas religiosas siendo el principio dinámico en la idea de la salvación: del caos al orden, de la tiniebla a la luz, del pecado a la gracia. La muerte misma lleva implícito el concepto de inversión al conducir al nacimiento a otra vida. De acuerdo con Schneider todos los contrarios se funden por un instante para surgir en posición invertida y Cirlot destaca que la ambivalencia, el contraste, la paradoja o la coincidentia oppositorum son capaces, debido a sus implicaciones trascendentales, de indicar la vía hacia el otro mundo o, de una manera más práctica, hacia el punto fo-

cal de la inversión.¹ La mente humana, tratando de representar visualmente el concepto de la inversión, ha creado símbolos que a través de los siglos han sido aceptados como universales: la espiral doble, el reloj de arena, la cruz de San Andrés y en general todo lo que tiene la forma de la letra X. El símbolo más rico en connotaciones filosóficas es el signo de Géminis, el tercero del Zodíaco.

Cirlot en A Dictionary of Symbols le dedica un largo artículo en el que presenta algunas de sus implicaciones en el campo literario, implicaciones éstas aplicables a la estética del esperpento. Primero Cirlot establece que "the Gemini, in essence a symbol of opposites, is, in its dynamic aspects, . . . a symbol of Inversion." A continuación presenta una enumeración de las múltiples manifestaciones, en su mayoría religiosas, que este símbolo ha asumido a través de los siglos y termina discutiendo los fenómenos que tienen lugar dentro del ámbito de la inversión:

Here, gay matters are discussed in grave tones, and the most tragic events are joked about. If this cosmic situation were worked out in psychological terms, it would mean that the 'zone of contradiction' would become the threshold of unifying and unified mysticism. This would explain the abundance of contradictory epithets in the most sublime poetry, and the extraordinary richness of paradox in the deepest thinkers, such as Lao Tse. (JEC 112)

Interesantes en cuanto al aspecto literario, estas ideas adquieren un matiz provocativo cuando se relacionan con la mecánica del esperpento así como con la multiplici-

dad de doctrinas esotéricas que se evidencian en la ideología valleinclanesca. En este último aspecto y en cuanto a la filosofía se refiere, este concepto de la inversión es básico al gnosticismo y a la cábala. Aparece como se ha dicho antes, ilustrado en el Zodíaco, elemento constitutivo éste de más de un edificio filosófico. Su influencia se manifiesta en la base de múltiples conceptos esotéricos como el del ente primordial andrógino. Valle-Inclán, como se destacó en el primer capítulo, se mostró a lo largo de su vida atraído poderosamente por los múltiples elementos que, como los anteriores, constituyen la tradición hermética. En cuanto a lo que al esperpento se refiere, éste se mueve precisamente en el campo de la inversión. La misma definición del género dada por Valle en Luces de bohemia lleva implícito el concepto: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento."²

El espejo cóncavo es capaz de producir cuatro imágenes de naturaleza diferente en su deformación. La imagen resultante depende del lugar donde se coloque el objeto con respecto al centro de curvatura y con respecto al centro focal. En tres de ellas la imagen resulta más pequeña, igual o más grande que el objeto reflejado, siendo sus características las de ser de índole real e inversa. En la cuarta posibilidad la imagen resulta más grande que el objeto y aunque no es inversa, es de naturaleza virtual. Dado que Valle utilizaba el esperpento como arma desmitificadora, es posible que

su imagen en el espejo cóncavo fuera del cuarto tipo. De esta manera estaría mostrándole al español la imagen que ese español tenía de sí mismo: grande y glorioso pero deformado y falso. Sin embargo, sus propias palabras inclinan la elección hacia aquella reflexión en que la imagen es real, invertida y de proporciones reducidas:

El mundo de los esperpentos . . . es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos que juegan una tragedia.³

Las implicaciones que se derivan de estas ideas de Valle son aplicables no sólo al esperpento sino también a las Comedias bárbaras ya que en ellas aparece la misma visión que hallaría su forma final de expresión en el esperpento más adelante. El español aparece en la mente de Valle como un enano. Sus proporciones se han disminuído y su posición está invertida. Al mencionar que los espejos cóncavos son de "la calle" sugiere un traslado del español de campo abierto y anchos horizontes a un medio ambiente urbano, estrecho y sin oportunidades de ensanche. Las fuerzas de la civilización y de la historia le han encerrado en un mundo en el que las posibilidades de realización del individuo son de carácter pedestre y prosaico. Ya no hay lugar para los ideales épicos que inspiraron la reconquista y la expansión evangelizadora en el nuevo imperio. El español, sin embargo, sigue

enfrentándose a la vida con el mismo sistema de valores de antaño. Esto produce un choque, evidenciado en lo que Valle llama el "transporte grotesco" entre su gesto grandioso de siglos y su nuevo campo de acción por naturaleza limitado y reducido. ¿Cómo puede representar la fábula clásica que es la vida si ha perdido su grandioso escenario en tiempo y espacio? Aquellas exaltadas cualidades como el valor, el heroísmo, la voluntad y la arrogancia le resultan inadecuadas para la realidad con que se enfrenta y de ahí resulta la tragedia. Este es el caso de Don Juan Manuel en las Comedias bárbaras. Paso a paso y a lo largo de Cara de Plata, Aguila de blasón y Romance de lobos, Valle presenta a un hidalgo frente a situaciones en las que hace uso de uno de los gestos del español de antaño y vez tras vez, el resultado es el mismo: el fracaso. Don Juan Manuel se halla impotente para actuar sobre una realidad cambiante ya que se apoya en un sistema de conducta innato en él pero anacrónico al tiempo histórico y que no es aceptado ni por sus hijos ni por sus vasallos. El resultado es la dislocación del hombre frente al medio, como una inversión de Don Quijote, lo que crea una situación histórica cuyas grandes repercusiones demandan una toma de conciencia.

En las Comedias Valle presenta los diferentes elementos actuantes haciendo uso constante de la inversión. Los ejemplos aparecen en multitud variada y abarcan todos los aspectos de la obra literaria, desde sus temas y estructura hasta

los objetos y las palabras. En cada uno se conjuga un dualismo que tras la inversión presenta un cambio en el elemento predominante. El caso más interesante y de más importancia lo representa el mismo Don Juan Manuel. Como eslabón intermedio en la cadena del linaje de los Montenegros, aparece en contraste con sus antepasados y con sus descendientes. En la jornada segunda de Aguila de blasón se presentan las tres generaciones de Montenegros: el abuelo, el padre, los hijos. Del abuelo dice con admiración una vieja:

¡Ay, si hubieses conocido al abuelo Don Ramón María! ¡Era el primer caballero de estos contornos, un caballero de aquéllos que ya no quedan!⁴

De los hijos la opinión es negativa como lo expresa Doña Rosita:

Por cierto que son la deshonra de su sangre esos bigardos. Sólo han heredado de su padre el despotismo, pero qué lejos están de su nobleza. (AB 26)

Don Juan Manuel, como hijo y como padre, aparece en posición ambivalente. A veces ostenta cualidades semejantes a las de su padre como cuando el molinero dice:

¿En dónde dejáis a mi amo? ¿Hay otro que lleve su vara más derecha lo mismo con ricos que con pobres? ¿Hay puerta de más caridad que la suya?

A veces la visión es completamente opuesta como en la jornada tercera de Romance de lobos en la que una de las viudas de los náufragos exclama:

¡Ay Montenegro, negro de corazón! Por tu imperio se hicieron aquellos pobres a la mar en una noche tan fiera! ¡Cuando seáis mozos reclamar-

le cuentas, mis hijos, que él os dejó sin padre! ¡Mal le arranque el corazón y lo lleve por este arenal! ¡Mal cuervo le coma los ojos! ¡Malas ortigas le broten en el pecho! ¡Mal avispero le salga en la lengua! 5

Esta posición de ambivalencia se mantiene a lo largo de la trilogía en que a veces Don Juan Manuel es alabado y a veces vilipendiado. En él se reúnen dos clases de cualidades opuestas por naturaleza: es bueno y es malo a la vez. En su padre, Don Ramón María, predominaba el lado bueno. En Don Juan Manuel se funden ambas líneas de bondad y maldad en cantidades equivalentes. En sus hijos domina la línea de la maldad. El punto de fusión e inversión de ambas corrientes lo constituye Don Juan Manuel quien ilustra la idea de Schneider de que todos los contrarios se funden por un instante para surgir en posición invertida. Valle-Inclán, sin embargo, no condena irremediablemente al español simbolizado por los Montenegros. En el personaje Cara de Plata salva aquellos rasgos del español que por positivos pueden ser usados en el momento presente para enfrentarse con la situación histórica. Cara de Plata aparece varias veces en contraste con sus hermanos destacándose siempre la idea de que no comparte su maldad:

SABELITA: Hay uno que no es como los otros.
DOÑA ROSITA: Miguelito, el que llaman Cara
de Plata.

Valle lo salva de la hecatombe final de Romance de lobos y lo hace incorporándolo a las fuerzas carlistas en defensa de un ideal, aunque este ideal es, irónicamente, una causa perdida

Así salva en Cara de Plata lo encomiable de España abriendo el horizonte a la posibilidad de la regeneración.

Aparte de Don Juan Manuel como ejemplo de inversión, existen en las Comedias otros ejemplos al nivel de los temas presentados en ellas. La inversión se manifiesta en la posición de la iglesia con respecto al hidalgo y al vasallo. En la antigüedad del pasado español la iglesia respaldaba al vasallo. El tema aparece en la primera jornada de Cara de Plata. Por medio de un pleito que Don Juan Manuel ha ganado se ha prohibido el paso por las tierras de Lantañón. Los vasallos enfrentados con la situación van en busca del Abad para que éste los dirija en su protesta. Al llegar a la Rectoral hablan con su hermana:

DOÑA JEROMITA: . . . ¿Y vosotros aquí qué buscáis?

PEDRO ABUIN: La cabeza que nos acaudille.

DOÑA JEROMITA: ¿A mi hermano?

PEDRO ABUIN: Justamente. No es otro nuestro clamor.

SEBASTIAN DE XOGAS: Y el nuestro por igual. No eres tú el solo. Tú eres uno como los más, y no te pongas el primero. El clamor de todos es tener por cabeza a nuestro Abad.⁶

El Abad, también afectado por la nueva ley, reacciona arrogantemente al considerarse humillado y se niega a acaudillar a los vasallos:

SEBASTIAN DE XOGAS: ¿Cuál viene a ser el consejo de nuestro Abad?

EL ABAD: Yo no he dado ningún consejo. Cada uno es libre de reclamar como mejor le cuadre, por la mala o por la buena. (CP 65)

La iglesia en pugna con los hidalgos, pugna de siglos por obtener preponderancia en el orden social, invierte su posición de protectora del vasallo y le responde con absoluta indiferencia, negándole esa protección.

La posición de vasallaje también experimenta una inversión, esta vez representada por dos generaciones de vasallos, una joven, formada por Manuel Tovio, Manuel Fonseca, Pedro Abuín, Ramiro de Bealo y Sebastián de Xogas, y otra vieja, representada por Quinto de Cures. Los jóvenes se inclinan hacia la acción inmediata y violenta mientras los viejos sugieren la prudencia y la apelación a la autoridad del Mayorazgo. Tras una discusión de los sucesos que han acarreado la situación, el bando rebelde exclama:

PEDRO ABUIN: ¡Fue mal sentenciado! Y todos a una puestos en la de pasar, nos reímos de papeles.

EL VIEJO DE CURES: Donde hay sentencia de juez, mala o buena, tuerta o derecha, le toca perder al rebelde. ¡Siempre lo he visto en los años que tengo!

PEDRO ABUIN: Con sentencia o sin sentencia, no tiene poder contra todos el Montenegro. ¡Esa es la mía!

EL VIEJO DE CURES: Arrogancias nunca ganaron pleitos.

SEBASTIAN DE XOGAS: ¿Qué cuentas son las vuestras? ¿Llevar el ganado por la barca?

EL VIEJO DE CURES: Acercarnos a las puertas del pazo y pedirle su venia al Vinculero.

PEDRO ABUIN: ¡Es mucha la soberbia que tiene!

EL VIEJO DE CURES: Pues nos, allá vamos con ese concierto, y a ser vos conformes, podemos ir todos, que más fuerza hacemos.

PEDRO ABUIN: Y si se niega, ¿qué procede?

EL VIEJO DE CURES: Esperar una mudanza de su genio. Tú propones juntarnos para la rebeldía. ¡Así es! Yo para las mediaciones que transigen guerras. ¡Quién tuvo razón, lo diga el tiem-

po! (CP 17-19)

Estas líneas ilustran la inversión de la actitud tradicional sumisa del vasallo ante los caprichos del señor feudal, en una de rebeldía, reflejo de las condiciones históricas que han ido evolucionando. El Vinculero no aparece ya en toda la omnipotencia de su calidad de señor sino como la personificación del caudillismo personal arbitrario e injusto.

Otro caso de inversión se hace evidente en relación con la ley y presenta un doble aspecto. El primero y más dramático se refiere a la privación de paso mencionada anteriormente. Para hacer imponer su voluntad, Don Juan Manuel recurre a la justicia y por medio de ella cierra a sus vasallos el paso por Lantañón. Cara de Plata invoca la ley y demanda su obediencia, primero a los vasallos y luego al Abad: "Mi padre ganó el pleito, y hace valer su sentencia, Señor Abad." (CP 52) En situación inversa Don Juan Manuel ignora la ley y la justicia oficial después del intento de robo llevado a cabo por su hijo Pedrito y sus compinches. En una escena de gran dramatismo el escribano Malvido trata de tomarle declaración al hidalgo y éste responde arrogantemente: "Yo me río de la justicia." (AB 145) El segundo aspecto de la inversión en el ámbito de la ley se materializa en la reversión al pasado que implica la conducta de Don Juan Manuel. En un tiempo remoto la voluntad de los hidalgos era ley pero a medida que el gobierno centralizaba el poder, la autoridad oficial se hacía cada vez más fuerte. El Vinculero invoca

la época de su séptimo abuelo, época en que los hidalgos tomaban la justicia por sus manos y cuenta como años antes decidió resucitar la costumbre:

EL CABALLERO: . . . ¿Sabe usted lo que hizo mi séptimo abuelo el Marqués de Bradomín?

EL ESCRIBANO: No sé . . . Pero aquellos eran otros tiempos.

EL CABALLERO: Para mí son lo mismo éstos que aquéllos. El Marqués, mi abuelo, llevaba muchos años en pleito con los frailes dominicos, y un día, decidido a ponerle remate, armó a sus criados, entró a saco en el convento, mató a siete frailes que estaban en el coro, y sus cabezas las clavó sobre las puertas de esta casa. Yo cuando oí esta historia de mi madre, que la contaba escandalizada, decidí transigir con parecidas razones todos los pleitos de mi casa. ¡Treinta y dos pleitos que teníamos!

EL ESCRIBANO: ¿Y en cuántas causas criminales no se vio envuelto?

EL CABALLERO: ¡Y cómo me he reído de ellas! Desde entonces me hice siempre justicia por mi mano, sin que el amigo me volviese ni el enemigo me acobardase. Esa otra justicia con escribanos, alguaciles y cárceles, no niego que sea una invención buena para las mujeres, para los niños y para los viejos que tienen temblonas las manos, pero Don Juan Manuel Montenegro todavía no necesita de ella. (AB 145-47)

El tema del honor tan caro a la literatura española es también sometido al proceso de la inversión. El honor del vasallo aparece ilustrado al principio de Cara de Plata por el pastor que conversa con los chalanes acerca de la situación creada por el cierre del paso:

EL PASTOR: La idea vuestra, ya otros la pusieron en obra. ¿Y qué sacaron? ¡Oír malos textos! Yo fui con buenas palabras . . . ¿Y qué saqué? ¡Escarnios! Me oyó tirándose de las barbas, y acabó con que fuese a pedirselo la mi parienta.

MANUEL FONSECA: ¡Con ella en la cama sentenciaba el pleito!

EL PASTOR: ¡No sentenciase su fin!

El contraste con esta actitud digna lo presenta Valle en Aguila de blasón en la escena entre la pareja del molino y Don Juan Manuel. Los molineros tras la violación de Liberata por Pedrito, están dispuestos a renunciar al molino:

LIBERATA: Por todos los santos del cielo no me haga volver al molino. Don Pedrito quiso matarme, azuzome los perros, y tengo mi cuerpo atarazado.

EL MOLINERO: Dígole que da dolor verla. Muéstrole al amo como tienes las piernas, Liberata.

EL CABALLERO: No sabe ese ladrón que no es tu carne para los perros.

LIBERATA: Las señales de los dientes las tengo hasta en los pechos.

EL MOLINERO: Muéstraselas, Liberata.

EL CABALLERO: Pedro Rey, no quiero que ese bandido salga con su empeño. ¿Os conviene el molino con las tierras de Lantañón?

EL MOLINERO: Hay que servir al amo, Liberata. Puesto que su gusto es que sigamos en el molino, habemos de seguir.

LIBERATA: No lo temo yo por mí, sino por lo que llevo en mis entrañas.

EL CABALLERO: ¿Os conviene?

EL MOLINERO: Nos conviene lo que mi amo ordenare. Ya sabemos que no habrá de ser tirano para la renta.

EL CABALLERO: Renta ninguna.

LIBERATA: Aún así el corazón me anuncia una desgracia.

EL CABALLERO: ¡Basta de lamentos! Pedro Rey, vuélvete al molino, y si ese faccioso asoma la cabeza por encima de la cerca, suéltale un tiro. Yo te doy mi palabra de que te sacaré de la cárcel. Y como para tales empresas las mujeres más estorban que ayudan, se quedará en mi casa Liberata. Aguarda: Quiero que le mates con mi escopeta y que sea cargada por mi mano. (AB 220-22)

Como si la actitud desvergonzada de los esposos no hubiera

tenido impacto suficiente para desecrar el honor del sacramento matrimonial, Valle la refuerza con la acotación que cierra la escena:

Los molineros se miran a hurto, a la vez con gozo y temor. Don Juan Manuel vierte la pólvora en su palma trémula de cólera y después de repartirla entre los dos cañones arranca con brío la baqueta. La brisa perfumada del jardín, entra por la ventana y mueve la ola de su barba y sus cabellos blancos de Rey Mago. (AB 222)

Aparecen en relación con esta escena varios planos de inversión. El primero es el contraste presentado entre el sentido del honor del pastor y el de Pedro Rey que hace evidente por medio de la inversión uno de los muchos cambios que habían estremecido la sociedad española. ¡Qué lejos está este molinero de aquel otro que como protagonista de El sombrero de tres picos encarnó uno de los más tradicionales valores españoles! En segundo lugar existe el contraste entre el simbólico nombre Pedro Rey y su conducta moralmente débil y oportunista. Por último, aparece el contraste entre la acción del Mayorazgo, imbuída de violencia y ansias de muerte, y el apelativo de Rey Mago.

El tema del pecado, uno de los temas capitales de las Comedias, es también objeto del proceso de inversión y se observa en dos de los personajes, Sabelita y Cara de Plata.

La Sabelita que abre las Comedias es pura e inocente:

Sabelita está en lo alto, de pechos al arambol, rubia de mieles, el cabello en dos trenzas, la frente bombeada y pulida, el hábito Nazareno. (CP 25)

Y unas líneas más adelante:

En lo alto de la solana, rubia como una espiga,
infantil y risueña, está la ahijada del Vincu-
lero. (CP 40)

En Aguila de blasón la Isabel que aparece es ya víctima del pecado:

Me trata como a una esclava, me ofende con cuan-
tas mujeres ve, y no puedo dejar de quererle.
Por él condenaré mi alma. (AB 21)

Cara de Plata recibe el mismo tratamiento como en el ca-
so de Isabel pero con connotaciones aún más dramáticas. Al
final de la primera de las comedias, Cara de Plata, al cono-
cer las intenciones de su padre hacia Isabel, irrumpe en es-
cena introducido por una de las más intensas acotaciones:

El galope de un caballo. Demudado y frenético,
rompe en el atrio Cara de Plata. Divino de lu-
na el yelmo de sus cabellos, y el hacha en el
brazo desnudo, negra centella.
CARA DE PLATA: ¡Padre, vengo a matarle! (CP 268)

De tono menor pero quizás en conjunto más poderosas pa-
ra destacar el anacronismo entre los valores operantes y el
tiempo histórico, Valle utiliza gran variedad de inversiones
en la persona misma de Don Juan Manuel:

1. De la condena a la exaltación. Al principio de las Co-
medias los vasallos, en respuesta a la arbitrariedad de su
señor, se rebelan y claman: "¡Montenegros! ¡Negros de co-
razón!" (CP 15) Al final de Romance de lobos se ha inverti-
do el sentimiento y el clamor que provoca Don Juan Manuel es:
"¡Era nuestro padre!" (R1 268)

2. De la riqueza a la destitución. Al comienzo de la obra el Mayorazgo es introducido majestuosamente con la frase "rey suevo en su Pazo de Lantañón." (CP 34) Al final de la trilogía y tras haber renunciado a sus posesiones, Don Juan Manuel habla a Fuso Negro y a la Mujer del Morcego: "He llegado a ser tan pobre como vosotros. Si no tuviese abierta la sepultura, tendría que ir en vuestra caravana por los caminos mendigando el pan." (RL 227)

3. De atracción hacia Sabelita a su repulsa. En Cara de Plata Don Juan Manuel salva a Sabelita de Fuso Negro y cuando ella le pregunta que adónde la lleva, le responde apasionadamente: "¡Conmigo para siempre!" (CP 151) Más adelante y en una escena de alto dramatismo en que Isabel lucha con la tentación, el hidalgo exclama: "Me perteneces." (CP 205) Tras el proceso de inversión, en Romance de lobos, Don Juan Manuel con gran vehemencia rechaza a Isabel:

¡El Demonio no te llama Isabel! . . . ¡El Demonio te llama voz de mentira, cuervo de ingratitude, sierpe de hipocresía, brasa de lujuria!
 . . . ¡Isabel tú para mí te llamas remordimiento . . . ! (RL 217-18)

4. De indiferencia hacia su esposa a profundo dolor por lo que su pérdida significa. En la segunda de las comedias y tras el asalto a la casa por Don Pedrito y sus secuaces, Doña María llega a ver a su esposo. Tras una reunión en que Valle describe la actitud de Don Juan Manuel como "ademanos trágicos aprendidos en sus mocedades románticas," (AB 126-27) el hidalgo se duerme mientras Doña María trata de hablarle.

En la tercera comedia ante la realidad de la muerte de su esposa, el viejo esposo exclama adolorido: "Rusa, ¿por qué me dejas tan solo? ¡Qué al pie de tu sepultura caven la mía! . . . ¡Rusa! ¡Rusa! ¡Rusa!" (RL 117)

La trama de las Comedias, el desplome de un mundo, adquiere forma en los sucesos de la vida de Don Juan Manuel Montenegro y su dinamismo surge del conflicto de contrarios que se funden y se invierten. Así el hidalgo aparece al principio en toda su grandeza aristocrática y pasa, al final, a simbolizar la destitución y la humildad; de padre de herederos nobles pasa a ser padre de una hueste de mendigos; de una completa indiferencia hacia Dios pasa a una frenética desesperación por la reconciliación y el perdón. Al final, su muerte representa la más dramática de las inversiones porque simboliza el fin de una época de la historia de España al tiempo que encarna el nacimiento de otra.

A lo largo de la trilogía, Valle hace uso de múltiples símbolos que implican un desenlace de acuerdo con el proceso de la inversión. La aparición de cada uno anuncia un cambio en el desarrollo de la estructura dramática. Los más significativos son el huso, el hacha, el cuerno, la miel, el oro y el demonio. El huso es el más rico en significado y por tanto el más importante de todos los que aparecen en las Comedias. Cirlot explica su simbolismo:

The spindle and the distaff, and likewise the act of sewing are symbols of life and the tem-

poral; . . . Schneider supports this with his definition of the spindle as a symbol of the Magna Mater who is sewing with it inside a mountain of stone or on top of the Tree of the World. In shape, the spindle is a mandorla and so acquires the symbolism of two intersecting circles which stand for heaven and earth, that is, of the sacrifice which renews the generating force of the universe. All spindle-shaped symbols signify the idea of mutual sacrifice and the power of inversion. (JEC 5)

En la escena tercera de la jornada cuarta de Aguila de blasón, aparece la ilustración de este símbolo en forma de una visión. En ella Doña María va en compañía del Niño Jesús en busca de Sabelita. La acotación que termina la escena dice:

Aún viven en el eco estas palabras, cuando en lo profundo de una cueva desaparece el Niño Jesús. Doña María lanza un grito, y cierra los ojos donde queda luciente el aleteo afanoso que agitó las manos del Niño. Entonces de la sombra de los breñales sale una doncella que hila un copo de plata, en una rueca de cristal, y acercándose al borde de la cueva, deja caer el huso que se columpia como una escala de luz por donde sube el Niño. Ante aquel milagro la señora se arrodilla y reza reconociendo en la doncella que hilaba bajo la sombra de los breñales, a la Virgen Santísima. (AB 235-36)

Esta visión presagia el suicidio de Sabelita al tiempo que afianza en Doña María la intención de rescatarla concediéndole su perdón.

El huso como símbolo también sirve a Valle-Inclán en la concepción de uno de los personajes más intrigantes de la trilogía, Fuso Negro. Su mismo nombre, Fuso, del que evolucionó la palabra moderna huso, recalca el papel tan dinámico

que Fuso Negro tiene en relación con Don Juan Manuel. En primer lugar y por su intento de violar a Sabelita, precipita el pecado del hidalgo al hacerla su amante. Al final de las Comedias y en la dramática escena de la cueva, Fuso Negro sirve de eco a los pensamientos del Mayorazgo, destacando la maldad de sus hijos. Su función como elemento dinámico provoca un estado mental en Don Juan Manuel que le hace salir del marasmo espiritual en que espera la muerte. Al llegar la viuda con su queja de que los segundones le niegan ayuda a ella y a sus hijos, el hidalgo se lanza en busca de la justicia para los desvalidos.

El tema del huso se repite varias veces en las tres comedias: la bigardona hija del sacristán remienda su manteo, Liberata hila mientras espera a la saludadora y Pichona hace encaje mientras espera a Cara de Plata. Invariablemente estas menciones relacionadas con el huso preceden acontecimientos que contribuyen al dramatismo total: en el primer caso, la fingida agonía del sacristán; en el segundo, el suicidio de Sabelita; y en el tercero, la despedida de Cara de Plata después del episodio de la momia. También Doña Jeromita lleva un huso colgado de la cintura en el momento en que su hermano el Abad se sume en el pecado de la soberbia; Sabelita hila antes de la escena con Fuso Negro en la iglesia; y como toque grotesco, un cuerno a guisa de huso adorna el espantajo del molino en la descripción de la escena de la violación. Aún en los casos en que la mención de algo rela-

cionado con este símbolo es tan insignificante que casi pasa desapercibida, se confirma su significación. Así en la acotación que introduce la quinta escena de la jornada primera de Romance de lobos se describe la habitación donde yace Doña María: " . . . Es aquélla una de esas angostas ventanas de montante, labradas como confesionarios en lo hondo de un muro, y flanqueadas por poyos de piedra donde duerme el gato y suele la abuela hilar su copo." (RL 53) Más adelante, cuando Don Juan Manuel llega a la casona, es en esa misma habitación donde se refugia lleno de remordimientos a esperar la muerte. En todos los casos hay una sugestión de confrontamiento entre los dos mundos, el espiritual y el temporal, ambos fundidos en el simbolismo del huso.

El hacha aparece por primera vez frente a la taberna donde tiene lugar el juego de naipes entre el Abad y los segundones. El penitente cuenta como, en el punto culminante de su vida pecaminosa, esgrimió un hacha en contra de su padre. Del hacha, que representa el punto focal de la inversión simbólica, Cirlot dice: "it comes to symbolize . . . the mandorla," (JEC 21) o sea, el símbolo de la unión entre el cielo y la tierra. Como símbolo dual el hacha implica sacrificio y redención. En los dos casos siguientes en que se menciona en la trilogía, también anuncia, como el huso, otro incidente dramático. Cara de Plata enarbola el hacha contra su padre y desencadena el sacrilegio de la esce-

na final de la primera comedia. Es aquí cuando Don Juan Manuel se apodera del Santo Copón que lleva el Abad. La última mención de un hacha surge al final de Romance de lobos cuando el hidalgo trata de echar abajo la puerta de la casona buscando justicia para los pobres. El desenlace que presagia el hacha en este caso es la hecatombe final de la trilogía.

Del cuerno como símbolo dice Cirlot que "some of the unfavourable interpretations of horn symbolism are due to the all-common association with the ancient symbol of the ox (standing for castration, sacrifice and persistent toil) or perhaps also as a result of 'symbolic inversion.'" (JEC 144) En las Comedias el cuerno aparece en su significado corriente de un marido engañado, con Pedro Rey representando el cornudo por excelencia. El cuerno, sin embargo, aparece más dramáticamente en relación con el sombrero del Abad y en este sentido adquiere el simbolismo del diablo. En este contexto el cuerno tiene la función de realzar la soberbia y la arrogancia del religioso, pecado que se intensifica cuando éste pide ayuda a Satanás. En el punto culminante de su desintegración espiritual aparece bajo el arco del Pazo:

Bajo palio viene el sacrílego Abad de San Clemente. La capa de paños de oro, cuatro cuernos el bonete, y en las manos, como garras negras, la copa de plata con el pan del Sacramento. (CP 270)

Valle-Inclán también utiliza la miel en anticipo y como realce de otro incidente de los que forman la trilogía. A raíz del asalto de la casona por Don Pedrito y la gavilla de Juan Quinto, Pedro Rey aparece con una orza de miel, regalo de su esposa Liebrata. Pedro Rey explica su misión:

Para regalo del amo púsome en las alforjas una olla de miel, porque ya decía la difunta de mi madre, que era la miel tan saludable en los labios de una herida, como en los labios de la boca. (AB 78)

A lo que el caballero contesta: "Probaré la miel para que le digas en cuanto estimo su agasajo." (AB 78) En esta escena se prepara el camino para la asociación entre Liberata y el hidalgo y Valle recalca la sugerencia en su descripción de Pedro Rey: "Los ojos del molinero brillaban maliciosos bajo las cejas blancas de harina." (AB 79) El dramatismo se acrecienta porque Sabelita ha dado la miel a los canes lo que provoca la furia del hidalgo. Este demanda que Liberata venga a verle al día siguiente y Sabelita, herida en lo más vivo, comienza a pensar en marcharse. Irónicamente, la miel de acuerdo con Cirlot, simboliza "the spiritual exercise of self improvement." (JEC 143) De nuevo aparece el dualismo de un símbolo manifestado en un nuevo pecado del Mayorazgo y el principio del arrepentimiento de Sabelita.

El oro, dice Cirlot, "is symbolic of all that is superior," (JEC 114) pero en las Comedias, como todos los símbolos anteriores, aparece como elemento dinámico en el desarro-

llo del drama. Las treinta portuguesas de oro provocan la codicia del Abad en el juego de naipes por lo que hace trampas para ganarlas. Cara de Plata las usa para tratar de hacer las paces con el Abad, pero éste las rehusa y las arroja al camino. Por último, Fuso Negro las recoge y va en busca del placer en la persona de Pichona. Esta se halla en compañía de Cara de Plata y es en esta escena en que comienza el desenlace trágico de la primera comedia. Cara de Plata se entera por Fuso Negro de que su padre ha llevado a Isabel a la casona y lleno de furia va en busca del hidalgo para matarlo. También el oro, en este caso una onza, provoca la macabra escena en que Farruquiño y Cara de Plata cocinan una momia en casa de la Pichona. Este incidente en todo el horror de su perversión prepara el camino psicológicamente para la escena en Romance de lobos en que Farruquiño trata de saquear la capilla donde está enterrada su madre. Esta escena de la capilla sirve de realce ya que el seminarista se apodera de los vasos sagrados del culto, vasos que son de oro.

El demonio también aparece en la trilogía de las Comedias bárbaras en toda la riqueza de su simbolismo. En el caso del Abad que reclama su ayuda, representa la eterna lucha entre las fuerzas del bien y del mal. Fuso Negro lo utiliza para explicar a Don Juan Manuel la razón de la maldad de sus hijos. En la escena de la cueva, al final de Romance

de lobos, Fuso Negro habla del demonio quien aparece aquí como el ente primordial andrógino:

El Demonio Mayor anda por las ferias y las vendimias, y las procesiones, con la apariencia de una moza garrida, tentando a los hombres. Frailes y vinculeros son los más tentados. ¡Ay, hermano, cuántas veces habremos estado con una moza bajo las viñas sin cuidar que era el Demonio Mayor de los Infiernos! El gran ladrón se hace moza para que le demos nuestra sangre encendida de lujuria, y luego, dejándonos dormidos vuela por los aires . . . Con la misma apariencia del marido se presenta a la mujer y se acuesta con ella. ¡Cata la trampa porque entonces tiene la calor del hombre la flor de su sangre y puede empreñar! (RL 239)

El demonio también sirve para realzar la soberbia de Don Juan Manuel y en este sentido recalca el desmoronamiento del hidalgo como elemento del orden social. Cirlot dice que el diablo simboliza "Regression or stagnation in what is fragmentary, inferior, diverse and discontinuous . . . and . . . is related to the instincts and to desires in all its passionate forms, the magic arts, disorder, and perversion. (JEC 77) A lo largo de la trilogía Don Juan Manuel se compara con el diablo, comparación que se establece dramáticamente en la última línea de Cara de Plata cuando el hidalgo exclama: "¡Tengo miedo de ser el diablo!" (CP 275)

Hay otros ejemplos de inversión en las Comedias que aunque de tono menor, repiten el tema y anticipan momentos claves de la acción dramática. Entre los múltiples símbolos que Cirlot incluye en su artículo sobre la inversión

están todos aquellos objetos que aparecen de cabeza: "Also symbolizing Inversion are all those beings or objects which are depicted upside down, such as the Hanged Man in the Tarot pack, the bat or vampire hanging from rock or branch, the acrobat on the trapeze, and so on. (JEC 151) En la primera de las comedias, Pichona le lee las cartas a Cara de Plata y al sacar una le dice: "Esta sota de espadas cabeza abajo es una llorosa Madalena: ¡Tal se me representa!" (CP 195-96) Esta escena coincide en el tiempo con la escena en la casona en que después de la cena Sabelita ruega al hidalgo que la vuelva a San Clemente:

EL CABALLERO: Descubre los ojos y mírame.
 SABELITA: ¡No puedo!
 EL CABALLERO: ¡Obedece, Isabel!
 SABELITA: Padrino, vuélvame a San Clemente'
 EL CABALLERO: Después de la cena. Siéntate.
 SABELITA: Permítame que le sirva.
 EL CABALLERO: No llores y obedece.
 SABELITA: Mi destino es llorar.

Cirlot también destaca que

The custom among certain layers of society of turning the head of a saint downwards, or against the wall, is less an intended 'punishment' for the holy image than a consequence of the symbolism of Inversion: by inverting the physical position of the effigy, the faithful hope to invert his attitude towards them, and by virtue of the change in his attitude, to induce a change in their destiny. (JEC 152)

En Aguila de blasón y minutos antes de la llegada de Doña María, Don Galán y el caballero se distraen en un coloquio humillante para Sabelita, quien dolida les sirve vino:

EL CABALLERO: No quiero verte borracho, Don Galán.

DON GALAN: ¡Vaya un escrúpulo!

EL CABALLERO: Si te emborrachas, mandaré que te metan de cabeza en el pozo.

DON GALAN: ¡Jujú! Como cuando hay sequía al glorioso San Pedro. (AB 122)

Este tipo de ejemplo, tan insignificante que casi se pasa por alto, es uno de muchos en la trilogía que sirven de substanciación a la manera deliberada en que Valle urde su red de símbolos. Al recurrir al folkllore gallego le es posible incluir toques simbólicos menores que, al reforzar los mayores, dan sentido y unidad de propósito a la obra en su totalidad.

Con la misma intención y relacionándolo a la tradición gallega, aparece en esa segunda comedia otro símbolo de la inversión. Los criados en la cocina de la casona conversan acerca de la llegada de Doña María, de Sabelita que se ha marchado y de Liberata que está al llegar de nueva barragana. La acotación que termina la escena dice:

Los criados ríen con alborozo. Se oye la voz del Caballero que pide la cena. Juana la Manchada arrima unas trébedes al fuego, y después las criadas hablan de una vaca, que en la montaña, parió un choto con dos cabezas. (AB 138)

El nacimiento de monstruos tradicionalmente se considera un agüero y Cirlot explica que todo lo que aparece con dos cabezas participa del simbolismo de "alternating contradiction," concepto éste relacionado también con la inversión.

El último caso de este tipo aparece en Cara de Plata

en la misma escena en que Pichona lee las cartas. Pichona dice: "Las cartas te ligan con un muerto. Está representado en este dos de copas aún cuando nunca es carta de fundamento." (CP 197) En este caso el simbolismo es menos aparente porque se manifiesta en conexión con un número, el dos. Cirlot observa que "the numerical expression of Inversion seems to be two and eleven." (JEC 151)

Con el concepto de la inversión formando parte integral de la concepción y el desarrollo estructural de las Comedias, es interesante analizar los desenlaces de las diferentes situaciones dramáticas. Entonces se tiene la impresión de que Valle toma una situación literaria estereotipada para presentar, no el desenlace esperado, sino una solución completamente distinta o a lo menos discordante. En Cara de Plata, por ejemplo, la trama comienza presentando lo que a todas luces parece ser el amorío entre dos jóvenes: el segundón y Sabelita. La trama cambia y es el padre el que conquista el amor de la joven. Los vasallos van en busca del Abad como caudillo de su causa. El Abad, que aparece entonces como el héroe indicado para la defensa de la justicia, degenera a lo largo de la trama y aparece al final sacrílego y arrogante. El rescate de Sabelita de una situación extremadamente dramática en que está a punto de ser violada, lo realiza, no el héroe joven, Cara de Plata, sino su padre, el viejo hidalgo. El rescate de la inminente

violación por Fuso Negro no tiene como desenlace el preservar la virginidad de Sabelita, sino el convertirla en la amante del caballero.

En Aguila de blasón el mismo fenómeno se observa en relación con Liberata. Después del asalto por Pedrito, el desenlace lógico sería Pedro Rey pidiendo justicia al señor feudal por la afrenta a su honor. En cambio, el molinero usa el incidente para colocar a su esposa de barragana del caballero con el consiguiente beneficio monetario para él. Relativo a Liberata también, hay otro caso de solución, sino inesperada, a lo menos desconcertante por lo grotesca. Liberata se convierte, con la ayuda de su esposo, en la amante del viejo hidalgo mientras lleva en sus entrañas al hijo de Pedro Rey. También en esta segunda comedia se presenta la situación del protagonista gravemente herido. La esposa, Doña María, vuela a su lado, pero no se produce el desenlace esperado de la reconciliación. Este es el momento en que Don Juan Manuel, ignorante de que Sabelita le ha abandonado, decide adoptar una segunda barragana en la persona de Liberata.

En Romance de lobos el desenlace inesperado aparece al principio. Don Juan Manuel intenta llegar al lecho de muerte de Doña María. Tras múltiples lances que hacen del viaje una típica odisea, llega a Flavio Longa para encontrar que su esposa ya ha muerto y ha sido enterrada. Otro ejemplo se

ofrece en la lucha entre los chalanos y los segundones. En una situación literaria típica los ofendidos, en este caso los chalanos, obtendrían el triunfo. Valle tergiversa el desenlace y triunfan los segundones ya "¡que para eso son hidalgos y señores de torre!" (RL 181) Más adelante surge la escena en que Micaela La Roja busca a Sabelita como la única persona que puede salvar a Don Juan Manuel de su locura. En otro ejemplo de un desenlace tergiversado, el caballero desprecia a Isabel y la insulta. El último ejemplo en la tercera de las comedias lo provee el Pobre de San Lázaro. En este caso hay una incongruencia doble ya que sirve de héroe un hombre físicamente podrido por la lepra y socialmente indeseable por su condición de mendigo. El Pobre de San Lázaro es descrito siempre como un gigante, condición que hace pensar en una nueva inversión, ya no estructural sino simbólica. De acuerdo con Cirlot, "it is interesting to note that in folklore the giant is tutelar in character; he is usually the defender of the common people against the overlord, upholding their liberties and rights." (JEC 113) El Pobre de San Lázaro se alza contra Don Mauro y los otros segundones en defensa del viejo señor feudal, Don Juan Manuel Montenegro.

De principio a fin la trilogía sigue la contradicción implícita en el título Comedias bárbaras. El protagonista a través de los incidentes, avanza no hacia un desenlace positivo sino hacia su propia destrucción al estilo de la

tragedia. Como una composición musical en la que el tema se repite en múltiples variaciones a intervalos regulares, la inversión aparece también en elementos contradictorios, en este caso al nivel del lenguaje. En algunos casos estos elementos aparecen contrastando ideas diametralmente opuestas por medio de técnicas diversas, en otros son parejas de antónimos y aún en otros son combinaciones de sustantivo y adjetivo que conjugan una oposición. Dentro del primer tipo a veces los elementos son simbólicamente antitéticos (el subrayado es mío):

¡Cinco cirios, cinco rabos, cinco demonios coronados; (RL 235)

Nosotros somos como ovejas y ellos son como lobos que nos enseñan los dientes. (RL 256)

Y a veces aparecen como una inversión de simbología apelativa:

Un criado que llaman por burlas Don Galán. Es viejo y feo. (AB 63)

En algunos casos la inversión se manifiesta en una paradoja:

Piensa en morir y al mismo tiempo teme los riesgos de la noche. (AB 199)

Es verdad, estoy borracho sin haber bebido. (RL 95)

¡En una casa tan rica no haber pan en el horno! . . . (RL 131)

Y en otros toma la forma de una simple contraposición:

Contra burlerías hay burlerías. (AB 202)

Contra hechizos hay hechizos. (AB 300)

La variedad en el manejo de los elementos antitéticos se enriquece con los abundantes ejemplos de contrastes que se hallan en la trilogía. Algunos de los más interesantes son:

. . . sintiendo que lentamente se le arrasan de lágrimas. Al cabo de un momento, pasando sobre ellos su mano descarnada, también ríe, y su risa es de una fiereza irónica que exprime amargura. (AB 68)

Doña María sonríe con aquella sonrisa que a su boca marchita le da un aire de juventud. (AB 151)

Don Galán con sus burlas y sus insolencias edifica mi alma, como Don Manuelito edifica la tuya, con sus sermones. No blasfemo. Uno y otro nos dicen las verdades amargas. Tu capellán las rocía con agua bendita, y mi bufón con vino. (AB 155)

Doña María solloza sentada sobre la orilla del camino, y en torno saltan los galgos dando ladridos de júbilo. (AB 236)

Sus pasos fosforecen en la arena. [En la oscuridad] (R1 40)

¿Por qué has apagado la lámpara si en la oscuridad los ojos están llenos de luces? (R1 99)

Por último, la inversión inspira muchos ejemplos de antítesis:

¿Ha visto una brasa en el hogar, que es tal como un sol pequeño, y la meten en el cántaro y sale hecha un carbón oscuro como la noche? (AB 249)

Tuvo el regalo de una reina, mas hoy no tiene ni unas pajas donde morir. (AB 329)

EL CABALLERO: ¿La muerte para quién?

LA ROJA: Para los inocentes.

EL CABALLERO: Siendo así poco puede importarnos a los pecadores. (AB 336)

Quiero estar ciego hasta que nazca la luz del sol. (RL 23)

Sale la costurera con un andar leve como si temiese que la muerta se despertase. (RL 57)

Yo llevo este mal tan triste porque un gran frío me recorre el cuerpo, y me toca el fuego y no lo siento calentar mi carne muerta. (RL 124)

La muerte va con nosotros desde que nacemos. (RL 129)

El Caballero levanta la tapa del féretro y en la oscuridad de la cueva albean las tocas del sudario y destella la cruz colocada sobre el pecho, entre las manos yertas. (RL 161)

Me abandonaste un día y ahora vuelves a mí. (RL 217)

¿Y no habéis visto fuentes secas? (RL 225)

EL POBRE DE SAN LAZARO: Todo lo dejó para ser
pobre como nosotros y tener su silla de oro
en el Cielo.

EL MANCO LEONES: Los herederos las tendrán de
espigas en el infierno. (RL 250)

El segundo tipo de oposición se basa en términos que son por naturaleza antónimos:

Frente al mesón, un labriego cetrino y endrino, con hábito de ermitaño, salmodia la confesión de su vida, si ahora penitente, antes disipada. (CP 99)

Voy a echarlas encubiertas por ver si se clarean. (CP 196)

Si no bajé a la villa fue porque la villa subió a la casona, mi amo. (AB 116)

Agora descabezaba un sueño. Pero no vos diré si panza arriba si panza abajo. (AB 140)

Yo no confío ni desconfío. (Ab 172)

. . . la frente altanera y desguarnecida, que parece cobijar todas las violencias, lo mismo las del

amor que las del odio. (AB 159)

. . . aquél que aún enciende en la dolorida ve-
jez de su alma una llama de juventud. (AB 160)

. . . dirige al bufón una mirada a la vez compa-
siva y desdeñosa. (AB 154)

Las tibias, una es de enano y otra de gigante.
(AB 257)

El mar es muy diferente de la tierra. (RL 36)

¿Verdad que parece mentira? (RL 59)

Es su ley que unos sean pobres y que otros ricos.
(RL 81)

Una moza negra y casi enana con busto de giganta.
(RL 118)

Ay, muerte negra, que te llevas a los mejores y
dejas a los más ruines. (RL 122)

¡Naufragar todos y salvarse él solo! (RL 140)

La hueste mendicante tiene un murmullo de gra-
cias, en unas bocas triste y en otras bocas jo-
cundo. (RL 143)

¿Por qué de aquel vientre de mujer santa salieron
demonios en vez de ángeles? (RL 216)

¡Dios, si por mis pecados no me quieres, deja que
me arrebate Satanás! (RL 216)

Un ángel y un demonio me están abriendo la sepul-
tura, a la luz de un cirio. El ángel cava, el de-
monio cava . . . Uno a la cabecera, otro a los
pies . . . El demonio con una guadaña, el ángel
con una concha. (RL 233-34)

EL CABALLERO: ¡Hermanos todos, todos hijos de Sa-
tanás! ¡Y no se reconocen! . . .
FUSO NEGRO: También los hay hijos de Dios Nuestro
Señor . . . (RL 237)

Del tercer tipo de oposición, aquella conseguida por la
combinación de sustantivo y adjetivo de connotación contra-

ria, algunos ejemplifican el oximorón y otros la sinestesia:

putas beatas (CP 110)

nube de piedra (CP 152)

condenado beato (CP 170)

negra centella (CP 171, 254, 260, 268)

nieblas de plata (CP 215)

negra luz (CP 261)

aliento frío (AB 61)

llamas negras (RL 54)

En esta lista, que no es exhaustiva, no se han incluido los contrastes de luz y sombra por pertenecer más bien al estilo literario de las Comedias. Como tales se discutirán esos ejemplos en la sección correspondiente. Es interesante destacar que la mayoría de los ejemplos de oposición que se han dado provienen de Aguila de blasón y de Romance de lobos en cuanto se refiere a los dos tipos primeros. En cambio, Cara de Plata produce la mayoría de los ejemplos del tercer tipo. Esto es debido a la diferencia en el lenguaje que se observa entre esta última comedia y las otras dos. Cara de Plata por su lenguaje telegráfico casi, se presta más a los ejemplos del último tipo.

En las páginas anteriores se ha visto como Valle-Inclán hace uso de la inversión como elemento dinámico en el desarrollo de la trama de las Comedias. Como concepto aparece encarnado en el personaje central, Don Juan Manuel Montene-

gro. Como recurso estructural sirve para presentar un momento de la historia de España en el que sus instituciones y valores están en proceso de degeneración. Como símbolo aparece bajo multitud de formas y siempre precediendo un cambio dramático en el hilo de la acción.

Notas

¹J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales JEC) (New York: Philosophical Library, 1962), págs. 130-31.

²Ramón del Valle-Inclán, "Luces de Bohemia," Obras escogidas (Madrid: Aguilar, 1958), Tomo II, pág. 1246.

³Ramón del Valle-Inclán citado por María Eugenia March, Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán (Chapel Hill: University of North Carolina, Estudios de Hispanófila No. 10, 1970), pág. 33.

⁴Ramón del Valle-Inclán, Aguila de blasón: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales AB) (Madrid: Opera Omnia, 1922), págs. 101-02.

⁵Ramón del Valle-Inclán, Romance de lobos: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales RL) (Madrid: Opera Omnia, s/f), págs. 244-45.

⁶Ramón del Valle-Inclán, Cara de Plata: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales CP) (Madrid: Opera Omnia, 1923), págs. 60-61.

CAPITULO VI

EL PROTAGONISTA VISTO A TRAVES DE LOS DEMAS PERSONAJES

La trilogía de las Comedias bárbaras cuenta con ciento cincuenta y seis personajes de acuerdo con la lista de "dramatis personae" que aparece al principio de cada obra. Si de este número se descuentan las entradas que corresponden a grupos que actúan como coro, el número se reduce a ciento treinta y nueve. De éstos, treinta y siete aparecen en Cara de Plata, sesenta y dos en Aguila de blasón y cuarenta en Romance de lobos. Hay ocho personajes que aparecen en las tres comedias, nueve que aparecen en dos y el resto se distribuye entre las tres obras con el mayor número apareciendo en Aguila de blasón. Aparte del protagonista, Don Juan Manuel Montenegro, los personajes más importantes en cuanto a número de líneas y función dramática, son Cara de Plata, Sabelita, Fuso Negro, Don Pedrito y Doña María. Todos ellos tienen una cualidad en común que es la de ser personajes de una sola dimensión cuya importancia dramática resulta de su interacción con el protagonista. Valle construye con ellos la realidad de la trilogía como marco a la realización del héroe. Por consiguiente, este capítulo se centrará en Don Juan Manuel y los personajes mencionados serán vistos desde el ángulo en que su conducta contribuya a una mejor comprensión del caballero. Los demás personajes, debido a su poca

importancia como individuos relativa al desarrollo de la trama, se discutirán en los grupos sociales representativos de los que forman parte, como son, por ejemplo, los criados, los vasallos, los mendigos y el clero. Dado que estos grupos son instrumentales en el trazado de un mundo que se desploma, su tratamiento pertenece más bien al capítulo siguiente en el que se discuten los temas de la obra como documento social.

Don Juan Manuel Montenegro abre la trilogía en la cumbre de su poderío como exponente máximo de la estructura social de su región, en una época de características medioevales. Es padre, amo y juez, las tres prerrogativas del señor feudal, y en estos tres campos de actividad se desarrolla la trama en tres etapas: gloria, decadencia y muerte. La primera de las comedias, Cara de Plata, lo presenta en conflicto con los vasallos, con el clero y con sus hijos, pero son conflictos que han surgido por su propia mano, provocados por su propia conducta. De los tres sale airoso ya que su ley de veda se impone, el Abad tiene que someterse a su voluntad y Cara de Plata pierde a Sabelita. La segunda de las comedias, Aguila de blasón, por su mismo título, realza la decadencia del hidalgo al mismo tiempo que lo desrealiza reduciéndolo a un motivo decorativo en un objeto inanimado. Los hechos que antes se producían bajo su completo control o como resultado directo de sus acciones, se le van escapando y su actividad se ve reducida a enfrentarse con los resul-

tados de esos hechos. Sus hijos son responsables del robo de la casa, Sabelita se libra de su influencia y le abandona y su mujer se rebela al fin, echándolo de su propio hogar. La tercera comedia, Romance de lobos, presenta como el título infiere, a Montenegro en posición más vulnerable aún, porque no sólo es incapaz de controlar los hechos, sino que también es incapaz de imponer sus soluciones ante los resultados. La impotencia que trunca sus intentos humilla al viejo hidalgo paso a paso: el destino no lo deja llegar a ver con vida a su agonizante esposa, sus hijos ignoran las mandas establecidas en el reparto de sus bienes y expulsan de la casa a criados y mendigos y, por último, la combinación dramática de todos los incidentes le impide morir como era su deseo, solo y en paz. Es más, tiene que sufrir la última y la más grande de las humillaciones, el sucumbir a manos de sus hijos y en su propio hogar.

La concepción de Don Juan Manuel Montenegro es una de las más brillantes intuiciones de Valle-Inclán. Como personificación del señor feudal reúne las cualidades y los defectos inherentes al carácter español en un plano de abstracción no afectado por la temporalidad histórica. Como instrumento en el proceso desmitificador de Valle, presenta la fortaleza de carácter necesaria para evitar el melodramatismo en el conjunto de escenas tan bizarras que forma la trilogía. La concepción del personaje, gracias a estudios

como los de Susana Speratti Piñero y Roberta Salper de Tortella, se sabe que fue dilatada, pues aparece en proceso formativo en diferentes cuentos y novelas. La primera aparición la hace en el cuento "A media noche," publicado un total de cinco veces y que apareció por primera vez en 1889 en La ilustración ibérica.¹ La figura del Don Juan Manuel de las Comedias se entrevé en los rasgos que caracterizan al jinete del cuento: temperamento resuelto y valeroso, gran seguridad de sí mismo y capacidad para la acción rápida y decisiva. Sin embargo, el rasgo más importante y que ha pasado casi desapercibido por la crítica, es su imperturbabilidad ante lo misterioso y lo desconocido. El perfil del hidalgo se va formando con trazos más firmes en una de las Cartas galicianas. Emanando vida y fuerza por todos los poros, Pedro de Tor tiene ya el aire de "algunos reyes suevos de Galicia en la Edad Medioeval."² Su desdén por la lectura, pasatiempo pasivo, realza su amor a las ferias y a los pleitos, gusto que se complementa con el placer de recordar sus antepasados aventureros y linajudos.

A la visión del personaje que va tomando forma, se suman algunas características en la persona del cura del cuento "El rey de la máscara." El que será el futuro Don Juan Manuel aparece ya hospitalario, violento y despótico. Su carácter tosco y su risa franca complementan la energía desbordante de su persona. En "Pablo Iglesias," un artículo sobre el apóstol del socialismo español, se redondea todavía

más el carácter del personaje de las Comedias: "toda la persona, erguida, valiente, llena de vida y de fuerza extraordinaria."³ El sentido de la justicia, característico del héroe, va a ser rasgo esencial del viejo hidalgo. En "Rosarito" se repite el rasgo fisionómico del tipo suevo al que se añade una voz engolada y magnífica. El elemento nuevo, sin embargo, es el egoísmo cruel que va a caracterizar al caballero en su trato con las mujeres.

Por último y ya completamente formado, aparece en Sonata de otoño, Don Juan Manuel Montenegro, para ya pasar a formar parte del mundo de ficción de Valle-Inclán. Más tarde aparecerá en Sonata de invierno, en El Marqués de Bradomín, en "La hueste," en Los cruzados de la causa y en El resplandor de la hoguera. Su campo propio de acción, sin embargo, y donde se realiza en toda su potencialidad de héroe trágico, lo constituye la trilogía de las Comedias bárbaras. En ellas, convertido en arquetipo del señor feudal, viene a simbolizar un momento de la historia de España. En Cara de Plata aparece en toda su fortaleza y predominio, en Aguila de blasón, en los conflictos que reflejan la decadencia y en Romance de lobos, en toda la tragedia de su desplome como pilar de la sociedad.

Aunque ya formado física y temperamentalmente como personaje, Don Juan Manuel es objeto de retoques que contribuyen a una delineación más acoplada a su función en la trilo-

gía. Tratando de captar el carácter español en su esencia para trasladarlo al ámbito dramático, Valle recurre al mito y a la leyenda y toma como modelo al Don Juan. Así declara:

He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de Don Juan, que yo divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harem. El matón picajoso es el extremeño, gallego de frontera. El mío es el gallego, el originario como explicaba nuestro caro Saíd Armesto. El convidado de piedra es, por sólo ser bulto de piedra, gallego. Aquí la impiedad es la impiedad gallega; no niega ningún dogma; no descree en Dios; es irreverente con los muertos. Fatalmente la irreligiosidad es el desacato de los difuntos. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a "Cara de Plata." Es un juego con la muerte, un disparar de pistolones, un revolverse airados de unos y otros, una mojiganga de entregar el alma que hace el sacristán. . . . Pero a fuerza de hacer el fantasma se acaba siéndolo. A fuerza de descree en la muerte, de provocarla, de fingirla, la muerte llega. Y comienza "Romance de lobos." La muerte llega con sus luces, con sus naufragios y orfandades, con sus castigos y arrepentimientos. Este fondo del primer Don Juan --Don Galán en el romance viejo-- es lo perseguido con el mayor empeño, porque lo tengo como la última decantación del alma gallega.⁴

De esta cita se sirve Díaz Plaja para su bosquejo de Don Juan Manuel en Las estéticas de Valle-Inclán. Díaz Plaja divide la obra dramática de Valle-Inclán en tres etapas que él llama: visión mítica, visión irónica y visión degradadora. Para sustentar su tesis, utiliza la cita tan conocida de Valle de la Poética de Aristóteles que establece tres clases de relaciones entre el autor y sus criaturas. El autor dramático puede mirar a sus personajes desde una

posición inferior, admirándolos como héroes; puede mirarlos como iguales a sí mismo; o puede, por último, manifestarse como superior y mirarlos con ojos de altura. Montenegro, según él, pertenece a la primera categoría ya que Valle lo concebía como el héroe de una gesta grandiosa. En el párrafo que abre el bosquejo de Montenegro, Díaz Plaja declara:

Dentro del plano mitológico, en que el autor ve a los personajes 'desde abajo.' la creación más significativa es la de Don Juan Manuel de Montenegro, por la sencilla razón de que esta criatura literaria contiene los elementos biológicos nutridos de aristocracia y de vitalismo que hubiera deseado tener el propio Valle-Inclán. Frente a su otra 'versión' --la de Bradomín-- se destaca mejor su condición fulgurante y energética; su humanidad arrolladora. Bradomín, en efecto, ve las cosas 'desde' su nostalgia melancólica, mientras que Montenegro 'es visto' por el autor con ojos tan apasionados como los de los personajes que le rodean en el relato y en la acción. Bien se cuida Valle-Inclán de preparar la llegada del personaje haciendo que lo exalten cuantos tienen noticias de él, aún cuando no hayan llegado a conocerle. Casanova cuenta en sus Memorias que uno de sus recursos amorosos era el de hacer llegar noticias de sus éxitos sentimentales a las damas a las que se proponía asediar. Gran Casanovista, Valle-Inclán sabe muy bien preparar la 'entrada' de su personaje, creándole una atmósfera propiciatoria e introduciéndole en el relato por irrupción.⁵

Aunque en su análisis del tema donjuanesco, Díaz Plaja acierta, yerra en cambio al establecer la motivación de este recurso. Montenegro no representa lo que Valle hubiera querido ser, sino que al ser imbuído de las cualidades del héroe legendario, adquiere el atractivo y la grandeza trágica in-

dispensables a la trilogía. Por otra parte, la expectativa que precede la entrada del caballero no es el resultado del "casanovismo" de Valle-Inclán sino un recurso estilístico como se verá en el capítulo correspondiente. Es más, las primeras referencias al caballero en Cara de Plata son puestas en boca de los chalanés y son de naturaleza negativa, siendo el epíteto que lo caracteriza, "negro de corazón."

Volviendo a la cita de Valle sobre su uso del tema del Don Juan, se halla la substanciación a la teoría de que Valle no miraba a Don Juan Manuel desde una posición inferior, haciéndose evidente lo deliberado de su concepción como personaje dramático. La referencia a Saíd Armesto en la cita de Valle concierne los orígenes gallegos del personaje legendario que dicho autor explora en La leyenda de Don Juan. Ilustrando su tesis de la españolidad de la leyenda, Armesto reproduce cinco versiones de un romance descubierto en la provincia de León por Juan Menéndez Pidal, romance que incluyo en la sección de notas de este capítulo.⁶ De dicho romance comenta Saíd Armesto:

En el rico depósito de la cultura oral española . . . subsisten todavía, ya en consejas prosadas, ya en romances salmodiados por los campesinos gallegos y leoneses en sus invernales noches, los destartalados residuos de una vieja leyenda de hilandero, ingenua y simplísima como el alma del pueblo que la dictó, pero bajo cuya frágil tela no sólo se traslucen los contornos del famoso Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra, sino que se contiene, como en tosco capullo, toda la psicología facetada y fulgurante de aquel gran desdeñoso, insaciable

buscador de escándalos, retador de muertos, eterno enamorado del placer y del peligro, y que con altivo ademán y fríos ojos mira el retador espectro cara a cara.⁷

La personalidad del héroe legendario ofrece al protagonista de las Comedias la justificación lógica que da credibilidad a los lances dramáticos. Los temas del egoísmo, el amor, la redención, la impiedad y el satanismo, encarnados en el Don Juan aparecen en la trilogía como medios para delinear el carácter español en función operante. Es más, los temas de la impiedad y el satanismo se avienen perfectamente con el elemento supersticioso de Galicia como escenario. Saíd Armesto analiza los dos héroes que encarnan los rasgos españoles, Don Juan y Don Quijote, y comenta cómo el primero, nacido en el noroeste de España, se ha apoderado de toda la península hasta convertirse en un símbolo nacional.

No es rancia vulgaridad, sino observación muy atinada, el decir que la figura de Don Juan Tenorio arraiga en lo más hondo e ingénito de la raza española. Brote de nuestro genio creador, fruto poético de nuestra herencia ideal, él es el tipo de la raza que todo lo arroja porque sí, la concreción viva de un estado de alma nacional y de una época. La vida disipada y brillante de Don Juan, su majeza vistosa, el despliegue impetuoso de sus instintos grandes y resueltos, su vivacidad de impresión y prontitud en la acción, el recio temple de su alma a la vez jubilosa e imprevisora, sus retos insensatos y sus frases de provocador cinismo, nos dan la visión neta y profunda de aquellos jóvenes hidalgos cuyo ideal jurídico, dijo Ganivet, era --'llevar en el bolsillo una carta foral con un sólo artículo, redactado en estos términos breves, claros y contundentes: este español está autorizado para hacer lo que le dé la gana.' En tal sentido, tengo para mí que Don Juan y Don Quijote

simbolizan las dos fases de la España antigua, de la España caballeril, inquieta y andariega, que tenía --'por fueros sus bríos y por pre-máticas su voluntad.' De una parte el hidalgo romancesco, el idealista heroico, abnegado y sublime, grave en su locura. De la otra, el mozo aventurero, el calavera alegre, el sensualista desbordado, frívolo y truhán. Todo el genio que formaba nuestra alma nacional colectiva se refracta en esas dos figuras.⁸

De la misma manera que Valle rehusaba mirar a Castilla como el repositorio de lo verdadero español y se adentraba en un pasado más remoto preservado aún en Galicia, rehusó como arquetipo a Don Quijote, "un iluso que lleva dentro un héroe," y escogió a Don Juan, "un hidalgo que lleva dentro un pícaro."⁹ La elaboración del protagonista de las Comedias es prueba fehaciente de la intención deliberada de Valle al escribir la trilogía, intención que se evidencia en una carta a Manuel Azaña, hasta hace muy poco inédita:

Le mando el final de Cara de Plata. Esas condenadas cuartillas me dieron un poco de jaqueca. Quería en la escena última dar como una intuición de la tragedia con que termina Romance de lobos. Y representar el mismo motivo de luces y procesión, con que da principio el Romance. Todo ello en un tono más bajo, como una simiente llena de posibilidades. No quería tampoco dejar de acentuar los motivos dramáticos de Don Juan: 'Amor y Sacrilegio.'¹⁰

El norte de España, donde comenzó la reconquista, provee en Galicia una rica fuente para el estudio del carácter español originario. Al perseguir la decantación del alma gallega, el resultado es válido para el resto de España por la común base étnica. Para hacer posible este resultado Valle toma la figura legendaria del Don Juan, recurso que le permite,

como se dijo antes y en compatibilidad con la leyenda, incorporar el mundo de la superstición gallega. Valle toma, sin embargo, no la evolución lírica gallega, el legendario Macías, sino el gallego originario como se desarrolló más tarde en Sevilla. El uso de esta figura, por su aura romántica y misteriosa, hace de Don Juan Manuel un héroe de atractivos fascinantes ya que hay algo en Don Juan que atrae y mistifica al español. Ortega y Gasset, en un original artículo titulado "La estrangulación de don Juan," explica en qué consiste este atractivo y es interesante que al hacerlo ve una conexión con el Valle-Inclán de la época esperpéntica:

El Don Juan Tenorio pertenece a un género literario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle-Inclán, genialmente, se los proporcionó, llamándole 'esperpento.' La invención de ese nombre y de la idea que expresa puede servir de ejemplo excepcional de lo que es entender verdaderamente de 'literatura.' El esperpento es lo mismo que Lesmes Jaureguibería, mi mecánico eibarrés, llama un 'crimen de Cuenca.' El 'crimen de Cuenca,' el esperpento, es toda una forma de poesía cuyos productos más elementales son los telones con escenas de un crimen, pintadas con chafarriños, que en las plazas y plazuelas explican los charlatanes a los papanatas. Conste, pues, Don Juan Tenorio es una obra deliberadamente dedicada a los papanatas; se entiende al papanatismo que afortunadamente llevamos todos adentro. Y por eso, ante el escenario de 'Don Juan' nos encontramos todos --altos y bajos, pedantes e ingenuos--, todos juntos, en maravillosa comunión esencial de papanatería.¹¹

Este Don Juan a que Ortega se refiere, el de Zorrilla, es entonces el que se plasma en Don Juan Manuel Montenegro

proveyendo la base lógica para la realidad de su cariño por Sabelita y para la redención de su alma al final de la trilogía. El resultado es una figura fascinante, en cuanto protagonista, con la que se sufre, se ríe y se llora. En esta completa identificación con Don Juan Manuel descansa la fuerza y el éxito de las Comedias como documento social. La decantación del alma gallega y por extensión la de España, resalta por el balance positivo de sus rasgos, rasgos innatos a todo español. Mientras tanto, aquellas deformaciones de la vida española que por su carácter negativo impiden el progreso, quedan denunciadas en toda la realidad de su crudeza.

El motivo del Don Juan es quizás el más importante de los que movieron a Valle a escribir Cara de Plata catorce años después de las otras dos partes. En ella se definen con líneas claras y precisas los rasgos donjuanescos que como el satanismo, la impiedad y la naturaleza mujeriega, estaban ya presentes en Aguila de blasón y en Romance de lobos. Así mismo, en el trazado de Cara de Plata, por su abandono del mundo decrepito en que vive para seguir un ideal --y aquí no importaría qué ideal-- descansa la esperanza de un futuro mejor.

Don Juan Manuel, como arquetipo del español, se va delineando desde el comienzo de la trilogía con los rasgos que van a determinar los conflictos dramáticos. En la primera jornada de la primera comedia se sugieren sus distin-

tas cualidades y éstas, como se ha visto ya, aparecen enumeradas en la acotación que lo introduce en escena:

Don Juan Manuel Montenegro, con la escopeta y el galgo, rufo y madrugador, aparece por el huerto de frutales y se detiene en la cancela. Es un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su pazo de Lantañón.¹²

Su cualidad de hidalgo con la correspondiente conciencia de las responsabilidades impuestas por su linaje, se introduce en una conversación con su hijo Cara de Plata: "Yo querría que tú fueses un caballero que respondiese en todo a las obligaciones de su sangre." (CP 39) En este mismo diálogo se establece su carácter mujeriego con la correspondiente indiferencia ante el dolor que su conducta pueda causar a los demás. Hablando con Cara de Plata inquiere acerca de Doña María, su esposa:

EL CABALLERO: ¿Queda en buena salud tu madre?

CARA DE PLATA: Sí, señor.

EL CABALLERO: ¿Qué hace?

CARA DE PLATA: Lo de siempre: Novenas.

EL CABALLERO: Aquí me tiene abandonado.

CARA DE PLATA: De algo parecido se duele mi madre allá en Viana.

EL CABALLERO: Son sus romances. (CP 36-37)

Este rasgo de hombre mujeriego se realza en su conversación con Sabelita acerca de su hijo Cara de Plata. En ella se intima la atracción que siente el caballero hacia la joven, al tiempo que su despotismo se evidencia al prohibirle a Isabel todo pensamiento amoroso hacia el segundón. Después de indagar si su hijo la enamora, el hidalgo le dice:

EL CABALLERO: No eres tú para él.

SABELITA: Tampoco lo pretendo.

EL CABALLERO: Tú eres para más.

SABELITA: Yo soy para llorar muchas penas.

EL CABALLERO: ¿Quién puede dártelas?

SABELITA: Quien lo da todo.

EL CABALLERO: Como yo tuviese diez años menos.

SABELITA: Yo no los querría, diez años menos.

EL CABALLERO: ¡Yo sí! Para hacerte levantar los ojos. ¡Maldita costumbre de monja, tenerlos siempre por tierra! (CP 42-43)

También en esta primera jornada de la trilogía se insinúan la hospitalidad y la violencia de su carácter. Blas de Míguez, el sacristán, informa a Don Juan Manuel de la intención de Doña Jeromita de llevarse a su ahijada. El caballero reacciona violentamente y se desahoga en el sacristán a quien lleva prendido de una oreja mientras los canes le destrozan las ropas y le lastiman las carnes. Al final, en un rasgo generoso y hospitalario, lo suelta y le ordena: "Entra en la cocina y ampárate con un jarro de vino." (CP 86) Completando las cualidades enumeradas en la acotación antes citada, Don Juan Manuel se comporta como un verdadero rey suevo en su conversación con la hermana del Abad, conversación en la que respalda y mantiene el fallo del pleito aplicado por Cara de Plata.

DOÑA JEROMITA: ¿Entonces por qué lo sostiene, y rompe así con las amistades?

EL CABALLERO: ¡Yo no las rompo! Pero tengo que llevar recta mi vara. (CP 89-90)

Estos rasgos, discretamente sugeridos en la primera jornada, al manifestarse con mayor intensidad a lo largo de la trilo-

gía provocan la tensión dramática que da tono a la acción. La conciencia de su linaje le hace repartir su fortuna entre sus hijos: "Ya no tengo palacios. Todo lo he repartido entre mis hijos para que no acabasen en la horca y fuesen deshonra de mi linaje." ¹³ Su carácter tan mujeriego le lleva primero a la posesión de Sabelita y después de Liberata, y si a veces se desprecia como al final de Aguila de blasón en que se describe como "un lobo salido," en lo profundo se absuelve porque al fin y al cabo la "afición a las mujeres y al vino, y al juego, eso nace con el hombre . . ." (RL 166)

El despotismo, producto de la arrogancia, de la soberbia, del egoísmo y del orgullo desmedido, se manifiesta en su trato con los diferentes componentes de su vida como ente social. En el ámbito familiar, su conducta ha determinado la de sus hijos, a quienes ha tenido que negarles la casa, y la de su esposa, que se refugia humillada en su casa de Flavia Longa. En el ámbito de la religión, su carácter lo lleva al desacato de la dignidad eclesiástica investida en la persona del Abad, así como a la desecración de los Sacramentos. Igual fortuna corren los representantes de la justicia oficial a quienes Don Juan Manuel insulta, proclamándose por encima de la ley. Los vasallos, a su vez, dependen de las mudanzas de su genio teniendo que acoplarse a sus caprichos variables, bien sea en cuestiones de jurisdicción como la del paso vedado o en cuestiones personales como la de

invocar el derecho de pernada.

La hospitalidad se manifiesta en su trato generoso con aquéllos que están bajo su autoridad y se acrecienta hasta el máximo en Romance de lobos cuando abre las puertas de su casa y de su corazón a los mendigos: "No lloréis vosotros, criados y hermanos míos, que estas puertas las hallaréis siempre francas, y, aunque fría, siempre sentiréis mi mano tendida hacia vosotros." (RL 165-66) Al mismo tiempo y en su trato con los demás, se evidencia su último rasgo descriptivo, la violencia. En tonos subyugados adquiere la forma de brusquedad con que trata a Sabelita y a Liberata, y como violencia en sí se manifiesta en escenas como la que tiene con el escribano: "Erguido con firme arrogancia, desgarró los autos y arroja por la ventana aquel tradicional tintero de asta . . . "14

La actitud vital de Don Juan Manuel choca violentamente con la realidad circundante que no admite viejas soluciones a los nuevos problemas que los cambios históricos van produciendo. Si en algunos casos, como en su confrontación con la iglesia, los vasallos y la justicia, logra salir invicto por la fuerza de su carácter y la debilidad de sus antagonistas, también va siendo derrotado en sus posibilidades de acción al ir cercenando con su conducta sus ataduras con el medio. A medida que se produce cada confrontación que demanda de su orgullo de hidalgo una victoria, va creciendo su

vulnerabilidad por el aislamiento que provoca. En el ámbito emocional y familiar recibe su primera derrota a manos de Isabel que lo abandona, la segunda se la inflige Doña María al echarlo de la casa y la tercera, la más grande y definitiva, la recibe de sus hijos quienes le mofan, le insultan y al fin le asestan el golpe mortal.

El desplome del mundo del viejo hidalgo se centra sobre el derrumbe de la unidad familiar, base y principio unificador de toda sociedad humana. Al fallar la familia como cimiento del orden social, se van desmoronando los edificios de las demás instituciones que se apoyan en ella. Al final, el mayorazgo se encuentra como un barco a la deriva, que sin amarras está a punto de naufragar. Queda, sin embargo, una esperanza y a ella se aferra Don Juan Manuel, quien a pesar de sus vicios, posee la entereza moral para perseguir la justicia hasta el final. En la redención del viejo hidalgo por los rasgos positivos que pone en juego, radica la posibilidad de la regeneración de España. La nación española se ha resquebrajado desde la unidad familiar hasta abarcar todas las expresiones sociales como consecuencia de los cambios políticos, económicos e industriales para los que no estaba preparada. En su mismo carácter, sin embargo, radica la posibilidad de redención, ya que una vez libre de las actitudes pretéritas que como lastres negativos impiden el progreso, España puede hacer uso de las cualidades que si una vez la llevaron a la gloria, son capaces de hacerlo nuevamente.

La personalidad de Don Juan Manuel Montenegro como protagonista de las Comedias bárbaras es tan multifacética y su radio de acción alcanza tantos ámbitos, que es imposible, dentro de los límites de un capítulo definirla en todas sus implicaciones. A medida que se vayan tratando los demás personajes y en el capítulo siguiente sobre los temas esta personalidad se irá definiendo con rasgos más precisos. Como centro y eje de la obra, Don Juan Manuel eclipsa la individualidad de los demás personajes, que aparecen vistos sólomente desde un ángulo de visión como marco a su conducta en las diferentes situaciones dramáticas. Unilaterales, como consecuencia, proveen nuevas vistas a la decantación del alma española, el fin perseguido por Valle en las Comedias.

Personajes secundarios:

Aparte del protagonista, es Cara de Plata el personaje más importante de la trilogía. No sólo porque la primera de las comedias lleva su nombre, sino porque en él se redime lo positivo de España. En el capítulo anterior se señaló que Don Juan Manuel constituía el punto de fusión de contrarios en el que se reunían cantidades equivalentes de bondad y de maldad. Tras fundirse, los contrarios se separan nuevamente y de un lado, representando el mal, están Don Rosendo, Don Gonzalito, Don Pedrito, Don Farruquiño y Don Mauro y del otro, representando el bien, se encarnan en Cara de Plata y en Doña María los valores imperecederos de España.

A tono con su simbología, Cara de Plata exhibe las mismas cualidades de su padre pero con predominio de las positivas: el valor, el heroísmo, la generosidad, el orgullo familiar y la capacidad de sacrificio. Su entrada en escena tiene la misma grandiosidad linajuda que la de su padre, con énfasis esta vez en su juventud y gallardía:

Las mujerucas se apartan para dejar paso a un jinete, mancebo muy gentil, que, cercado de galgos y perdigueros, entra al galope. --Basculada de gritos y espantos, cestos torcidos sobre las cofias, manos aspadadas protegiendo los tenderetes.-- Don Miguel Montenegro, el hermoso segundón, salta de la silla y ata el caballo a una argolla empotrada en el muro. Por su buena gracia, los suyos y los ajenos le dicen Cara de Plata. (CP 26)

En el diálogo que sigue exhibe la misma generosidad que caracteriza a su padre, al tiempo que su conducta subraya la arbitrariedad caprichosa del señorío feudal:

CLAMOR DE LAS MUJERUCAS: ¡Don Miguelito, déjenos pasar! Tenga compasión, ¡Señor Carita de Plata! ¡Que venimos de la fin del mundo! ¡Tenga buen corazón!

PICHONA LA BIRIBISERA: Téngalo de plata como la cara hermosa, Señor Don Miguelito!

CARA DE PLATA: ¡Pasad con mil demonios!

PICHONA LA BIRIBISERA: ¡Viva el Señor Carita de Plata!

CARA DE PLATA: ¿Cuándo me lo das Pichona?

PICHONA LA BIRIBISERA: ¡Ay, qué trueno!

CLAMOR DE LAS MUJERUCAS: ¡Dios le florezca, Dios le florezca! (CP 26-27)

Las últimas líneas sugieren su carácter mujeriego y enamorado que se realza en su diálogo con Sabelita en la misma escena:

CARA DE PLATA: Esta noche tengo que hablarte,

Isabel.

SABELITA: ¿Y no es hablar lo que estamos haciendo?

CARA DE PLATA: Será otro hablar a la luz de la luna.

SABELITA: ¡Eres tú muy lunático!

CARA DE PLATA: ¿No me quieres, Isabel?

SABELITA: Al modo tuyo, no.

CARA DE PLATA: Pues no me quieres.

SABELITA: Eso será. (CP 32)

Su sentido del honor familiar con el acatamiento de la voluntad paterna se manifiesta cuando el caballero dice: "Yo querría que tú fueses un caballero que respondiese en todo a las obligaciones de su sangre" y Cara de Plata responde: "Ya correspondo, padre," (CP 39) para terminar con un rasgo de independencia voluntariosa: "Padre, yo aquello que hago, bueno o malo, lo hago sin consejo." (CP 40)

A lo largo de la primera comedia, Cara de Plata se va delineando con énfasis siempre puesto en sus buenas prendas y conducta recta. Si es condescendiente en dejar pasar a las mujeres, es estricto seguidor de la ley con los vasallos. Al fin y al cabo, éstos habían incurrido en la furia de su padre al declarar falsamente ante la justicia. Puesto en el dilema por el viejo de Cures de permitir o negar el paso al Abad, reacciona estableciendo la igualdad ante la ley y eliminando fueros especiales. En este incidente, sin embargo, se sugiere el tema donjuanesco de la irreligiosidad. En la discusión que sigue entre el Abad y Cara de Plata, éste invoca al diablo con incontinencia irreverente como cuando dice: "Hoy me santiguó con el rabo." [Satañas] (CP 52) En

las escenas que siguen entre estos dos personajes y comenzando con la de los naipes, Cara de Plata se comporta con hidalguía y hasta con generosidad, si bien motivado en su intención de hacer las paces, por su interés en Sabelita. Las escenas en casa de Pichona, al tiempo que realzan su carácter mujeriego y su fascinación amorosa, ponen de relieve su naturaleza sana y generosa. En estas escenas, sin embargo, Cara de Plata adquiere una nueva dimensión como personaje dramático ya que en él descansa como elemento funcional, el desenlace final de la primera comedia. Al saber que Isabel es la amante de su padre, Cara de Plata reacciona con toda la cólera de su orgullo herido y con pensamientos de muerte va en busca del caballero. Su hidalguía vence al final, ya que en contra de sus inclinaciones, sale en defensa del honor familiar amenazado por la estratagema del Abad.

En Aguila de blasón se realza de nuevo el contraste entre las cualidades de Cara de Plata y la maldad de sus hermanos. Estos le impiden revelar a su padre que es sólo Don Pedrito el responsable del intento de robo. La escena en casa de Pichona en que Cara de Plata ayuda a Don Farruquiño en su intento de descarnar un cadáver por provecho monetario, continúa sutilmente el tema donjuanesco de la irreverencia para con los muertos. Este rasgo subraya el parecido entre padre e hijo, pero Valle recalca que Cara de Plata sólo lo hace por ayudar a su hermano y no en beneficio propio,

manteniendo así la imagen positiva del segundón. En esta misma comedia tiene lugar la despedida entre Cara de Plata y su madre antes de que el muchacho se uniera a las fuerzas carlistas. En ella se pone de manifiesto la situación precaria del estrato social que él representa y que parece irremisiblemente ante la presión de los cambios históricos. Así, Cara de Plata le dice a Doña María: "Le digo a usted la verdad. Xavier Bradomín me ha convencido de que los hombres como yo, sólo tenemos ese camino en la vida. El día en que no podamos alzar partidas por un rey, tendremos que alzarlas por nosotros y robar en los montes. Ese será el final de mis hermanos." (AB 225)

Sabelita, en su función operante de personaje dramático, ocupa en importancia un lugar muy cercano a Cara de Plata. A ella le corresponden tres funciones dramáticas, actuando en las dos primeras de personaje catalítico. En primer lugar proporciona la motivación para el conflicto alrededor del que se centra la primera comedia. En segundo lugar ocasiona la rebeldía de Doña María quien echa al caballero de su hogar. En tercer lugar es el medio del que Valle se vale para delinear el satanismo que como rasgo donjuanesco caracteriza al hidalgo. Esta última función es la más interesante ya que recalca la deliberación con que Valle desarrolla la trama de las tres comedias. Ramón Pérez de Ayala, en un artículo aparecido en Cinco ensayos sobre Don Juan, comenta el donjuanismo en su aspecto satánico:

El Don Juan pura sangre (pura sangre frailuna, en cuanto hijo espiritual de Tirso de Molina), cierto que no se satisface sino con que la mujer se enamore de él; pero él no hace nada por enamorarla. La mujer ha de enamorarse de él a la vista, como ciertas letras de cambio, de sopetón, porque sí, de flechazo, como si dijéramos por obra y gracia del Espíritu Santo; y perdónese la irreverencia, que no es nuestra sino del propio Don Juan, el hombre más irreverente y sacrílego que ha parido madre. Porque ésta es la pura verdad y aquí reside la esencia del donjuanismo genuino; las mujeres se enamoran de él como por obra y gracia del Espíritu Santo, sólo que es por gracia del Diablo. En Don Juan se encierra un agente diabólico, un hechizo de amor; el diablo es seductor por excelencia, y a la máxima, primieva y sempiterna seducción del Diablo se le llama pecado contra el Espíritu Santo. Por eso los que más se parecen a los sucedidos por obra y gracia del Espíritu Santo son los sucedidos por obra y gracia del Diablo. . . . El hecho de entregarse una o muchas mujeres a un hombre por gusto, por capricho, por ligereza (y no digamos por vanidad), es mero pecadillo y no eleva al hombre a la categoría de Don Juan, de Don Juan auténtico y pura sangre. Pero si una sola mujer piensa: "yo no sé si es cosa de Dios o del Diablo, mas ese hombre me arrebató; de sus labios manará mi elixir de vida o mi sentencia de muerte; todo mi ser, a despecho de la voluntad, siento que cae y se precipita en el cerco de sus brazos," entonces sí se trata del Don Juan pristino e imperecedero, del Don Juan diabólico.¹⁵

En Sabelita, Valle realiza la ilustración perfecta del fatalismo de la atracción donjuanesca. Las escenas primeras de Cara de Plata la presentan vistiendo un hábito Nazareno y en estas escenas así como en las que siguen hasta el incidente del rapto, se realzan su inocencia y su pureza. Sabelita hace su aparición inicial en la escena segunda de la jornada primera y poco a poco va surgiendo su imagen:

Sabelita está en lo alto, de pechos al arambol, rubia de mieles, el cabello en dos trenzas, la frente bombeada y pulida, el hábito Nazareno. (CP 25)

Sabelita deja oír el ceceo cantarín de su voz, y sobre las piedras viejas de la solana, entre el verde de los limoneros se enciende la nota morada y dramática del hábito Nazareno. (CP 27)

Sabelita está a su vera, arrodillada sobre las losas, risueña y atenta. (CP 29)

Sabelita le mira fijamente, los ojos ingenuos y francos como los de una niña. (CP 30)

En lo alto de la solana, rubia como una espiga, infantil y risueña, está la ahijada del Vinculero. (CP 40)

El diálogo también contribuye a la imagen pura de Sabelita y se evidencia en la escena con Cara de Plata quien en broma la amenaza con deshacerle la cama esa noche:

CARA DE PLATA: ¿Y qué sucedería, si esta noche entrase en tu alcoba?

SABELITA: ¡Cómo te gusta cavilar en el pecado!
Y no me das miedo Carita de Plata . . .
Pero si me quieres, quíereme honesta. (CP 34)

En las escenas que se suceden entre Sabelita y Doña Jeromita, entre Sabelita y el viejo hidalgo y entre Sabelita y Cara de Plata se sigue reforzando la idea de la ingenuidad de la muchacha. En la misma escena con Fuso Negro, Sabelita se presenta toda inocencia ya que el miedo verdadero no se apodera de ella hasta que el loco no se le abalanza encima. Hasta entonces su conducta demuestra no creer de veras las amenazas de Fuso Negro, ya que a tono con su carácter, tiene fe en la gente. Una vez rescatada por el hidalgo, se desta-

ca lo tierno de su carácter: "Después, convulsa y blanca levantada en el arzón, la niña desmaya la frente sobre el hombro del Caballero." (CP 151)

La escena en casa del caballero presenta a Sabelita ya con plena conciencia de las intenciones de su padrino y la imagen de éste va pasando de ser la del protector a la del hombre que la atrae. La muchacha, sin embargo, lucha con el magnetismo de la tentación y en una escena intensamente dramática le pide al hidalgo que la vuelva a San Clemente. El diálogo continúa hasta que vencida su resistencia Sabelita se rinde:

EL CABALLERO: ¿No te vas?
 SABELITA: No puedo.
 EL CABALLERO: Me perteneces.
 SABELITA: ¡Mi alma condeno!
 EL CABALLERO: ¡Entrégamela!
 SABELITA: ¿Para qué quiere mi alma?
 EL CABALLERO: Para mí la quiero. ¡Entrégamela!
 SABELITA: A Satanás se la entrego.
 EL CABALLERO: ¡Mía es! (CP 205-06)

En este instante, Sabelita tiene un amago de conciencia y suplica: "Padrino, ¡no me pierda!" (CP 206) En plena tensión dramática, Sabelita se debate frenéticamente entre entregarse a la fatal fascinación de Don Juan Manuel o aferrarse a sus principios morales y marcharse. Aparece su tío, el Abad, a reclamarla y Sabelita, inmersa en su lucha espiritual, se ve por fin en la disyuntiva de elegir su destino ante la expectativa del hidalgo y de su tío. Transida de angustia y de impotencia, va cediendo a la atracción a la vez que clama al padrino que deshaga el hechizo que la pierde. Es intere-

sante que en todas sus súplicas y a pesar de que tiene conciencia de la perdición de su alma, ni siquiera una vez invoca la ayuda de Dios:

EL CABALLERO: Puedes cobrarla, de paz te la entrego. Isabel, de quedarte o de irte eres libre. Elige.
 SABELITA: ¡Elijo mi muerte!
 EL ABAD: ¡Calla, malvada! ¡No publiques tu licencia! ¡Sígueme!
 SABELITA: Los pies me atan. Andar no puedo. ¡Estoy dañada del malo!
 EL ABAD: ¡Ven conmigo!
 SABELITA: Tengo grillos. ¡Los pies me atan!
 EL ABAD: Te sacaré arrastrada de las trenzas.
 SABELITA: ¡Padrino, no me ponga cadenas! ¡Rompa el negro imán con que me prende! ¡Déjeme libre! ¡Libérteme!
 EL CABALLERO: Libre eres.
 SABELITA: Bórrate, espanto. Alma mía ¡avalíentate! ¡Supérate! ¡Padrino, rompa este atribulado cautiverio! Y si no lo rompe, ordene que me quede, si es mi suerte perderme. (CP 212-13)

Recordando la descripción de Ayala sobre el donjuanismo como fascinación fatal, se aprecia la habilidad con que Valle ha manejado una situación que realza este rasgo del caballero. En el momento de más intensidad, Don Juan Manuel permanece mudo pero Isabel no es capaz de desasirse de su atracción. Su marasmo mental es tal que abdica toda responsabilidad y se rinde por completo poniendo la decisión en manos de su padrino. En otro plano, Sabelita, en realidad, provoca un cambio en la autoridad de Don Juan Manuel quien pasa, en su dominio, de padrino a amante.

Más adelante y ya en Aguila de blasón, Valle sigue recalcando esta cualidad del viejo hidalgo. En la primera

escena de la segunda comedia, Sabelita confía a Doña Rosita y a Rosita María: "Me trata como a una esclava, me ofende con cuantas mujeres ve, y no puedo dejar de quererle. ¡Por él condenaré mi alma!" (AB 21) A todo lo largo de esta segunda comedia, Valle va trazando con gran agudeza psicológica los diferentes conflictos espirituales por los que va pasando Isabel. Su orgullo ha sufrido por la infidelidad del caballero y se rebela contra la ofensa de traer a la casa a Liberata. Movida por la humillación y el dolor, la visión de su madrina le provoca el arrepentimiento y así, después de haberse marchado, vuelve a pedir su perdón. Valle, sin embargo, no deshace el hechizo magnético de Don Juan Manuel ya que cuando Sabelita ve a Don Galán, piensa con terror que es el caballero el que viene a buscarla. Así, antes que sucumbir de nuevo, decide suicidarse. En Romance de lobos se vuelve a repetir el tema cuando La Roja implora a Isabel que trate de disuadir al caballero de su intento de muerte. Sabelita, indecisa, conversa con La Roja reiterando que no quiere ir al lado del hidalgo. Por fin exclama: "¡Temo el pecado!" (RL 193)

Junto a Sabelita es Fuso Negro otro de los encargados de destacar el diabolismo donjuanesco del caballero. Fuso Negro tiene, como Sabelita, varias funciones en la trilogía. En primer lugar y como se discutió en el capítulo quinto, su presencia, llena de simbolismo, anticipa los nudos conflicti-

vos en el desarrollo de la trama. En segundo lugar y por su ataque a Sabelita, provoca el final trágico de la primera comedia. En tercer lugar y al final de Romance de lobos, ejerce una doble función: La primera y en diálogo con Don Juan Manuel, proporciona la oportunidad para que éste vocalice sus trágicas meditaciones. En segundo lugar ayuda a realzar el rasgo donjuanesco que con su cualidad satánica permea la trilogía. Esta última función es vital porque corrige la única inconsistencia con el prototipo en el donjuanismo del mayorazgo: El Don Juan arquetipo es estéril, mientras que Don Juan Manuel tiene seis hijos legítimos y un sinnúmero de ilegítimos. Volviendo a Pérez de Ayala en el ensayo citado antes se lee:

Indudablemente este hombre es la masculinidad absoluta, y así como el alcohol absoluto encierra las cualidades y gradaciones diversas de todas las bebidas alcohólicas, así Don Juan resume en sí todas aquellas proporciones de hombridad que engendra la afinidad y atracción de otras tantas porciones de feminidad, porque donde hay lo más, hay lo menos. Todas las mujeres le buscan y persiguen fatalmente. Don Juan es el centro de gravitación amorosa para las mujeres. No así las mujeres para Don Juan, pues si bien él conviene en todas las proporciones de feminidad, con él no convendrá sino el tipo absoluto de mujer. De aquí que Don Juan pasa de una a otra, cada vez más desesperanzado y cada vez más redobladamente enardecido como jugador perdidioso, sin hallar su mujer tipo. Jugador perdidioso sí, porque siempre sale perdiendo en el juego del amor. De aquí, asimismo, que Don Juan esté condenado a no engendrar hijos: maldito garañón estéril. 16

Fuso Negro en la escena de la cueva presenta el argumento, si no racional a lo menos plausible dada la atmósfera de la

obra, que reconcilia la paternidad de Don Juan Manuel con sus cualidades donjuanescas. Refiriéndose a los segundones dice que el diablo:

A cada uno le hizo un sábado, filo de media noche, que es cuando se calienta con las brujas, y todo rijoso, aullando como un can, va por los tejados quebrando las tejas, y métese por las chimeneas abajo para montar a las mujeres y empuñarlas . . . (RL 237-38)

Fuso Negro es elemento indispensable a la trilogía en términos de su función dramática y de su simbolismo como se explicó en el capítulo anterior. No es, como piensa Díaz Plaja,¹⁷ un símbolo del diablo, sino un recurso estilístico imbuído del aura de misterio y diabolismo que informa la trilogía.

Pedrito, el primogénito, tiene también varias funciones dramáticas. En la primera función, la violación de Liberata en conjunción con el robo de la casa, realza el predominio de la maldad tras la fusión de contrarios en Don Juan Manuel. La segunda pone de relieve su irreverencia para con los muertos en el saqueo de la capilla al tiempo que ofrece la oportunidad para la inserción del toque sobrenatural al creer ver a su madre levantarse de la tumba. La tercera recalca lo sobrenatural al ver a su madre detrás del Pobre de San Lázaro, pero también y más importante, establece un precedente en la conducta del mendigo para el desenlace final. Por último, ilustra la actitud de libertinaje que viene a ser como la degeneración del donjuanismo. Ayala distingue las dos actitudes:

Libertinaje es desenfreno, falta de respeto a las leyes y a las costumbres, y sobre todo deseo inmoderado de goces para los sentidos. Pero hay infinitas especies de libertinaje. . . . El mujeriego es una especie de libertino. Pero no basta ser mujeriego para ser tenorio. El mujeriego se conforma con la posesión de la mujer. Don Juan Tenorio es bastante más exigente y no se satisface sino con que la mujer se enamore de él.¹⁸

Aunque la mayor parte de la función dramática de Doña María pertenece al tema de la familia, tópico del capítulo siguiente, es indispensable mencionarla en este tratamiento de los personajes por lo que ella refleja de la conducta de Don Juan Manuel. Doña María hace su entrada en escena en Aguila de blasón a raíz del asalto de la casona. Ya se conoce su existencia gracias a Cara de Plata y sus rasgos esenciales han sido definidos. Como personaje dramático, también ella tiene varias funciones. Representa uno de los componentes de la unidad familiar, provee el motivo para el arrepentimiento de Sabelita, justifica la ausencia de Cara de Plata en la hecatombe final, inflige con su rebeldía una derrota mayor al viejo hidalgo y contribuye a resaltar el donjuanismo del protagonista. La fascinación fatal de Don Juan Manuel se manifiesta al llegar a la casona. En la primera conversación con su esposo, Doña María dice:

DOÑA MARIA: Yo también estuve enferma: Creo que la muerte . . . Pero tú no has sabido el camino para ir a verme.

EL CABALLERO: No me atreví . . . ¡Te había ofendido tanto!

DOÑA MARIA: ¡Y olvidaste que yo te perdoné siempre! (AB 126)

La acotación que termina la escena realza el dominio que Don Juan Manuel ejerce sobre las mujeres. En diálogo con Sabelita se repite el tema:

SABELITA: ¡Cuánto la ofendí! . . . Madriña, quise romper para siempre con el pecado y salir de esta casa . . .

DOÑA MARIA: Has hecho bien porque así salvarás tu alma. Pero yo nada te exijo, hija mía. Sé que cuando te vayas vendrá otra mujer, que acaso no sea como tú . . . Yo soy vieja y no podré ya nunca recobrarle. ¡No pude cuando era joven y hermosa! . . . (AB 183)

y más adelante:

SABELITA: Madriña, no consienta que otra mujer le robe su puesto.

DOÑA MARIA: ¡Qué importa, si me roba su corazón! . . . (AB 187)

En este capítulo se han discutido los personajes que más directamente contribuyen a definir la personalidad del protagonista. Dada la importancia de las Comedias bárbaras como documento social, el resto de los personajes se tratarán en el capítulo siguiente en cuanto que son representativos de los grupos sociales que, en conflicto con Don Juan Manuel, determinan los temas de la trilogía.

Notas

¹William L. Fichter, Publicaciones periodísticas de Valle-Inclán (México: El Colegio de México, 1952), pág. 11.

²Ibid., pág. 68.

³Ibid., pág. 127.

⁴Ramón del Valle-Inclán citado por Guillermo Díaz Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1972), pág. 195.

⁵Ibid., pág. 189.

⁶Pa misa diba un galán
caminito de la iglesia,
no diba por oír misa
ni pa estar atento a ella,
que diba por ver las damas
las que están guapas y frescas.
En el medio del camino
Encontró una calavera,
mirárala muy mirada
y un gran puntapié le diera;
arregañaba los dientes
como si ella se riera.
--Calavera yo te brindo
esta noche á la mi fiesta,
--No hagas burla, el caballero
mi palabra doy por prenda.
El galán todo aturdido
para casa se volviera.
Todo el día anduvo triste
hasta que la noche llega:
de que la noche llegó
mandó disponer la cena.
Aún no comiera un bocado
cuando pican á la puerta.
Manda un page de los suyos
que saliese á ver quién era.
--Díle criado, á tu amo
que si del dicho se acuerda.
--Dile que sí, mi criado,

que entre pa cá norabuena.
 Pusiérale silla de oro,
 su cuerpo sentara 'n ella;
 pone de muchas comidas
 y de ninguna comiera.
 --No vengo por verte á ti,
 ni por comer de tu cena;
 vengo á que vayas conmigo
 á media noche á la iglesia.
 A las doce de la noche
 cantan los gallos afuera,
 á las doce de la noche
 van camino de la iglesia.
 En la iglesia hay en el medio
 una sepultura abierta.
 --Entra, entra, el caballero,
 entra sin recelo 'n ella;
 dormirás aquí conmigo,
 comerás de la mi cena.
 --Yo aquí no me meteré,
 no me ha dado Dios licencia.
 --Si no fuera porque hay Dios
 y al nombre de Dios apelas,
 y por ese relicario
 que sobre tu pecho cuelga,
 aquí habías de entrar vivo,
 quisieras o no quisieras.
 Vuélvete para tu casa,
 villano y de mala tierra,
 y otra vez que encuentres otras,
 hácele la reverencia,
 y rézale un pater noster,
 y échala por la huesera;
 así querrás que á ti t'hagan
 cuando vayas desta tierra.

Este romance viene de Víctor Saíd Armesto, La leyenda de Don Juan : Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1908), págs. 32-33.

⁷ Saíd Armesto, págs. 31-32.

⁸ Ibid., págs. 269-70.

⁹ Ibid., pág. 271.

¹⁰ Ramón del Valle-Inclán a Manuel Azaña, Puebla del Cara-

miñal, 11 diciembre, 1922 en Leda Schiavo, "Cartas inéditas de Valle-Inclán," Insula, 35, No. 398 (enero 1980), pág. 1.

¹¹José Ortega y Gasset, "La estrangulación de Don Juan," Obras completas de Ortega y Gasset, V (Madrid: Revista de occidente, 1961), pág. 247.

¹²Ramón del Valle-Inclán, Cara de Plata: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales CP) (Madrid: Opera Omnia, 1923), pág. 34.

¹³Ramón del Valle-Inclán, Romance de lobos: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales RL) (Madrid: Opera Omnia, s/f), pág. 233.

¹⁴Ramón del Valle-Inclán, Aguila de blasón: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales AB) (Madrid: Opera Omnia, 1922), pág. 149.

¹⁵Ramón Pérez de Ayala, Cinco ensayos sobre Don Juan (Valencia: Editorial Esperia, s/f), págs. 134-35.

¹⁶Ibid., pág. 128.

¹⁷Díaz Plaja, pág. 198.

¹⁸Pérez de Ayala, pág. 134.

CAPITULO VII

TEMAS Y MOTIVOS

Los capítulos anteriores han ido destacando los múltiples niveles de significado y elementos dramáticos con que cada parte de las Comedias se acopla a las restantes. De la misma manera, los temas se entretejen, se repiten, se hacen eco, para en un conjunto dinámico producir una determinada e intencionada impresión. A la intención primordial de la obra, el análisis de un momento de la historia de España, se subordinan numerosos temas que pueden ser catalogados en dos grupos de naturaleza y función diferentes. De un lado aparecen los temas relacionados a las instituciones sociales: el matrimonio, la familia, el vasallaje, la iglesia y el gobierno. Del otro lado y en función de recursos estilísticos, aparecen los motivos del Don Juan, motivos que a su vez incorporan los temas correlativos del amor, la superstición y la muerte. Estos temas y motivos, con su afinidad al mundo gallego, forman, con personajes y ambientes, un atractivo conjunto pleno de significado y de resonancias vitales dentro del ámbito español.

A lo largo de este estudio las tres comedias han sido discutidas en su interacción como partes consecutivas de un todo, sin permitir que las diferentes fechas de publicación afecten su innegable continuidad temática. Al llegar a la

discusión particular de los temas y motivos, se advierte que la trilogía demanda este tratamiento y es precisamente Cara de Plata, la última en escribirse, la que lo hace indispensable. José Alberich opina que esta primera comedia "desvirtúa la inspiración primitiva de la serie, que no forma un todo homogéneo con Aguila y Romance, y que debe ser juzgada, pues, como obra independiente, cuyo sentido no es ya el mismo de las otras dos."¹ Pero los temas, en conjunción con el tiempo, el espacio y los personajes, desmienten esta tesis. Cara de Plata tiene como función primordial la clarificación, la delineación más precisa, de la problemática de la trilogía como unidad. Gracias a esta primera comedia el protagonista alcanza estatura de héroe, y el asunto --el desplome de un mundo-- adquiere mayor calidad dramática, al aparecer ambos elementos, respectivamente, en sus tres etapas lógicas de gloria, decadencia y muerte. En Cara de Plata se definen con más agudeza y penetración las causas de los conflictos sociales que constituyen los lances dramáticos de la trilogía. El resultado es que las Comedias bárbaras adquieren características que las hacen, como dice Alfredo Matilla, "una sola obra dramática."²

De los temas sociales que se introducen en Cara de Plata, el del matrimonio encabeza la lista. En el capítulo sexto se mencionó la repercusión tan violenta que experimenta la estructura social cuando su base, la familia, se deshace

como entidad. El matrimonio como principio generador del grupo familiar, aparece indisolublemente ligado al concepto del honor en la tradición vital española. En la mujer descansaba, como en repositorio sagrado, la dignidad y el honor del marido. En los casos en que éste, por disipado, se embarcaba en escapadas extramaritales, su mujer se veía forzada por las presiones sociales, a aparentar ignorancia y mantener salvo el edificio familiar. En las Comedias Valle presenta la institución del matrimonio, con las consiguientes repercusiones en el ámbito del honor, desde tres perspectivas: la primera y más importante es la que corresponde a Doña María y Don Juan Manuel; la segunda, que es en sí una inversión de la primera, se presenta al nivel de los vasallos y la ilustran Pedro Rey y Liberata; la tercera y de carácter más nebuloso en cuanto a estrato social, aparece representada por el sacristán y su esposa. Por medio de este último matrimonio, Valle presenta un nuevo ángulo de enfoque debido a que por su asociación más estrecha con la iglesia, el sacristán representa una condición de vasallaje indirecto. A través de estos tres ejemplos de la institución matrimonial, se hace patente la descomposición social del mundo feudal en crisis, un mundo que como supervivencia anacrónica, no tiene ya viabilidad.

En el primero de los casos, el matrimonio de Doña María y Don Juan Manuel Montenegro, se destaca, por parte de la esposa, la renuncia al papel tradicional de mantener las apa-

riencias. La primera mención de Doña María al principio de la trilogía la presenta ausente del hogar, poniendo en evidencia su actitud desafiante ante la farsa matrimonial. Hablando con Cara de Plata, Don Juan Manuel le pregunta por su madre y exclama: "¡Aquí me tiene abandonado!," a lo que su hijo responde: "De algo parecido se duele mi madre allá en Viana." (CP 37) Si por una parte Doña María contribuye, por su atracción hacia Don Juan Manuel y por su religiosidad de santa, al desarrollo de los motivos donjuanescos desde el pecado hasta la redención, por otra y como ente social, representa un cambio de actitud en cuanto a la institución matrimonial. Este aspecto de su carácter como personaje dramático llega al máximo en Aguila de blasón cuando se enfrenta con su esposo: "Saldrás de esta casa y no volverás, mientras en ella esté la pobre criatura." (AB 338) La escena continúa con una lucha de voluntades en la que el caballero, reducido por la santa ira de su mujer, abandona el hogar. Las últimas palabras de Doña María recalcan su postura inmovible: "¡Adiós, para siempre!:" (AB 339) Doña María encarna en su respuesta a la conducta del caballero no sólo el resquebrajamiento del matrimonio como base de la estructura social, sino también una nueva actitud como componente de la sociedad. Rebelándose se niega a seguir su papel de esposa sufrida, y así Doña María representa el intento del español de fin de siglo de sacudir el yugo de la tradición.

La actitud de Don Juan Manuel hacia su matrimonio se ma-

nifiesta, desde los comienzos de Cara de Plata, teñida de indiferencia y condescendiente desprecio. En Aguila de blasón, el primer encuentro entre los dos esposos pone en evidencia su desfachatez de marido infiel, de manera inconsecuente con la tradición española. Como sagrario del honor familiar, la esposa recibía en contacto directo con el esposo, el acostumbrado tratamiento respetuoso y digno. Las palabras de bienvenida del hidalgo a Doña María, dichas con voz "soberana y magnífica," encierran con su exagerado tono de ceremonia toda una gama de sugerencias irónicas: "¡Sea bienvenida mi santa y noble compañera Doña María Soledad Ponte de Andrade!" (AB 125) En las dos acotaciones que siguen a la entrada de su esposa se realza más la ironía del caballero. En la primera:

El viejo hidalgo asiente con gravedad burlona, agitando la blanca cabellera, y la señora adelanta algunos pasos seguida de un clérigo de aldea, a quien tiene en su casa como capellán. Don Juan Manuel la contempla con una llama de irónico y compasivo afecto en los ojos. Sabelita permanece retirada en el fondo. Doña María, con noble señorío, simula no reparar en ella. (AB 126)

Y en la segunda:

Don Juan Manuel se cubre los ojos con un ademán trágico aprendido allá en sus mocedades románticas, y la resignada señora le mira con ternura, como miran las abuelas a los niños cuando mienten para ocultar sus travesuras. Al mismo tiempo sonríe con sonrisa delicada y triste, que a su boca marchita le da todavía un encanto de juventud. (AB 126-27)

La concepción de Doña María ejemplifica la maestría de Valle

en la creación de personajes como elementos funcionales del proceso dramático. Siendo esposa del protagonista, encarna la posibilidad de presentar la institución del matrimonio en crisis, mientras sirve para realzar el donjuanismo de Montenegro y, por último, apunta hacia la redención final del viejo hidalgo.

El segundo matrimonio que contribuye al planteamiento de la problemática social dentro del esquema de crisis lo forman Liberata y Pedro Rey, quienes también ilustran la degeneración del honor como cualidad inherente a la sociedad española. En el capítulo quinto se destacó la desvergonzada deliberación con que los esposos planean su beneficio monetario a expensas del carácter licencioso del viejo hidalgo. Al mismo tiempo, los molineros sirven de paradigma de una práctica común y corriente como sugieren las referencias a Ramiro de Bealo, a su "hijo" Oliveros y a Artemisa la del Casal. En Romance de lobos, en la escena del encuentro entre segundones y chalanos, Valle inserta una acotación que plasma la actitud de señores y vasallos en este respecto.

Los chalanos son siete: Manuel Tovío, Manuel Fonseca, Pedro Abuín, Sebastián de Xogas y Ramiro de Bealo con sus dos hijos. Oliveros, el mayor, tiene el noble y varonil tipo suevo de un hidalgo montañés. La barba de cobre, los ojos de esmeralda y el corvar de la nariz soberbio, algo que evoca, con un vago recuerdo, la juventud putañera de Don Juan Manuel Montenegro. Allá en su aldea, la madre y el hijo suelen enorgullecerse de aquella honrosa semejanza con el Señor Mayorazgo y Ramiro de Bealo ha conseguido por ello que el viejo linajudo le diese en percería cuatro yuntas, y en aforo las

tierras de Lantañón. (RL 172)

Constante en su deliberado proceso de invertir condena y salvación de rasgos característicos españoles, Valle presenta en el matrimonio del sacristán la visión tradicional de la institución. El sacristán y la sacristana, a través de un diálogo sencillo y conmovedor, se aprestan a la separación final al tiempo que en visiones rápidas proyectan toda una vida en común llena de trabajos y de privaciones. Humildes y míseros están, sin embargo, juntos en el momento de la crisis y juntos se enfrentan a ella con valentía. El honor matrimonial campea triunfalmente dentro del más deleznable de los ambientes de la trilogía, con el farsante sacristán y su piojosa compañera ofreciendo la inversión del linajudo matrimonio de los Montenegros.

La familia como evolución del matrimonio aparece en los tres casos anteriores contrastada en diversos aspectos. En el caso del sacristán, éste, su esposa, la bigardona y el coro de crianzas ilustran el destino del pueblo explotado sin esperanza de redención. Sin oportunidad de devenir beneficios directos al no tener parte en el "negocio" de pernada, su destino es ineludiblemente desastroso: nacer, casarse, tener hijos, morir, todo dentro del más primitivo nivel de subsistencia sin remedio posible. Como resultado directo del sistema de señor y vasallo, la vida se revierte a sus formas más elementales causando que grupos enteros de

la población sean como un peso muerto en la estructura social.

El matrimonio de Liberata y Pedro Rey, debido a la preñez de Liberata provee, como familia en embrión, la base lógica o modelo para los Oliveros y las Artemisas. Explotando la belleza de la esposa y el carácter mujeriego del señor feudal, una familia puede eludir el destino de un Blas de Míquez. Beneficios económicos a la par que reconocimiento en la comunidad ofrecen una vía de escape a la condición de miseria. Oliveros tiene, sin embargo, una segunda función que se manifiesta en su confrontación con los segundones: representa un drástico cambio en el orden social por su arrogancia al desafiar la nobleza y demandar el reconocimiento de sus derechos humanos. Ejemplar del español joven, sano y valiente, Oliveros simboliza el nuevo orden de cosas que la fuerza del progreso va imponiendo. Su derrota a manos de los segundones destaca la imposibilidad del avance de ese progreso mientras queden en vigor manifestaciones del antiguo sistema.

La frase de Don Rosendo, "por detrás de la iglesia no hay nobleza, sino hijos de puta," (RL 177) lleva implícita la derrota de los chalanos a manos de los hidalgos. La acotación que termina la escena recalca lo imposible de un cambio mientras perduren los lastres del feudalismo: [los chalanos] . . . en un tácito acuerdo comienzan a cejar, sin vergüenza de ser vencidos por aquellos tres hidalgos." (RL 182)

Y esa imposibilidad se proyecta con más fuerza aún en la descripción final: "Oliveros, en tierra, de cara contra la yerba, ruge, sofocado por las manos del hercúleo segundón." (RL 182) En esta escena se presenta con enorme impacto la impotencia de la nueva vida, en pugna por realizarse, ante un estado de cosas que por anacrónicas impiden su viabilidad. Es de notar que la crítica valleinclaniana apunta la presencia del nuevo orden social en Cara de Plata como evidencia de un cambio en el acercamiento a la historia por parte de Valle. Sin embargo, el comentario social encarnado en los Oliveros pertenece a Romance de lobos.

En los Montenegros se ofrece en toda su sordidez el resquebrajamiento de la decadente unidad familiar como base de la estructura social. Enfrentados con un mundo nuevo y equipados con un sistema de valores antiguo, la familia del hidalgo fracasa en su confrontación con la realidad. Ante la desvergonzada matonería de sus hijos, Don Juan Manuel opta, en Romance de lobos, por otorgarles su independencia económica. Esta respuesta a la problemática planteada por la conducta de los segundones había sido avanzada ya por Doña María en Aguila de blasón. Si bien viable dentro del cuadro de visión histórica del matrimonio, resulta, sin embargo, ineficaz en el presente de las Comedias. El delicado balance de la estructura feudal requería templanza en la explotación de los vasallos, templanza que los segundones no comprenden ni aceptan. Nutridos de tradición en cuanto a

patrones de conducta, los hijos han sido privados de los ideales grandiosos que encauzaran antes la actitud feudal. De aquí que el heroísmo se convierta en matonería, el valor en despotismo y la ambición en codicia.

Padrito, como primogénito, ilustra en su relación con los molineros la degeneración de los rasgos del señor amo. Al imponer por fuerza bruta una contribución monetaria injusta, niega la cualidad de responsabilidad paternal que caracterizaba al antiguo señor de vasallos. Al violar a Liberata, niega también el respeto al vasallo como ser humano ya que le priva del beneficio, que aunque relativo, se devengaba de la generosidad del amo, como en el caso de Ramiro de Bealo. Cara de Plata es el único del grupo familiar que se enfrenta objetivamente con la realidad. Comprendiendo su inhabilidad para realizarse en su circunstancia, opta por abandonarla, siguiendo el único camino honrado para alcanzar compatibilidad con el medio ambiente. Su solución de unirse al carlismo tiene carácter ambivalente ya que si Valle (y este punto es debatible)³ lo defendía sólo por estética, por razones de simetría, el fin de Cara de Plata confirma la condena absoluta del pasado español. Harto conocida es la cita de Valle en que explica: "Soy carlista solamente por estética. Me agrada la boina. Es una cresta pomposa que ennoblece. La blanca capa de los carlistas me retrotrae al imperio de una corte arcaica. Es, sin duda, el más bello disfraz político que ha existido."⁴ Si por otra parte y conse-

cuenta con esta actitud de Valle, el carlismo es sólo un símbolo de posibles soluciones, entonces se afirma el valor de las Comedias como documento social porque establece la posibilidad de encauzar, por nuevos derroteros, valores y actitudes por naturaleza positivos e imperecederos.

El tema del vasallaje provee en las Comedias la oportunidad para una delineación de la sociedad patriarcal. Cara de Plata introduce la sociedad rural en sus tres componentes estamentales: aristocracia, clero y pueblo. Este último aparece a lo largo de la trilogía en sus diversas manifestaciones de chalanos, marineros, feriantes, vendedores, criados y mendigos, todos dependiendo directa o indirectamente de la autoridad feudal de Montenegro. En Cara de Plata, Valle presenta con más agudeza de penetración --quizás por una más profunda comprensión histórica-- dos actitudes hacia el amo y señor. En el capítulo quinto se discutió el contraste entre la actitud del vasallo tradicional representada por Quinto de Cures y la del vasallo joven que, encarnada en Pedro Abuín, lleva implícita la evolución hacia la condición de proletariado rural. Su actitud abiertamente rebelde busca apoyo en la acción colectiva de movimientos organizados. Así dice: "¡Casta de soberbios! El fuero que tienen, pronto lo perdían si todos nos juntásemos." (CP 14) Más adelante vuelve a insistir en su posición: "¿Qué resolución tomamos compañeros" La mía es meter el ganado por las Arcas. Pero habíamos de ser todos a una." (CP 21) Y por

fin termina pidiendo una decisión de sus compañeros: "¿Qué respondéis los feriantes? ¿Nos juntamos para hacer valer nuestro derecho? (CP 21)

Quinto de Cures, por su parte, representa la actitud resignada del hombre pobre de pueblo que ha de someterse, quiera que no, a la conducta caprichosa de la aristocracia. Esta es la misma actitud pasiva que exhiben los aldeanos en la velada del molino. Uno de los viejos que conversan "doctorales" a la luz de un candil habla de la caridad desplegada siempre por la familia Montenegro: "En esta comparanza inda gana al padre y al abuelo. Las puertas del rey no son más caritativas. Recuérdome un año, por la fiesta, que mandó dar de beber y comer a todos los rapaces que bailaren. Yo era rapaz entonces." (AB 102) Con irónica sencillez, el diálogo de los aldeanos hace evidente el acondicionamiento pasivo que, desde la cuna, les hace agradecer cualquier migaja de caridad dispensada por la nobleza.

En el grupo de criados también se manifiestan dos actitudes. La primera, representada por Don Galán y Micaela La Roja, corresponde a la del criado que se siente parte de la unidad familiar, a quien los años de servicio dan el derecho de regañar y amonestar. Los criados en la sociedad feudal pertenecían a la unidad familiar ya que en ella nacían, crecían y servían hasta su muerte. Este rasgo social subyace la función dramática de La Roja y de Don Galán, quienes en diálogo con sus amos permiten la expresión de su intimidad.

La escena entre La Roja y el caballero en la que conversan acerca del robo, despliega toda la gama de sentimientos que une a amo y criada. La Roja termina amonestando al viejo hidalgo: "¡Mi amo no se atormente! ¡No sueñe! ¡No condene su alma, que la está condenando y metiendo en los infier- nos con estas malas ideas! Son sus hijos y asina yo he de respetarlo porque en una parte son mis amos, y usted, por- que son los retoños de su sangre." (AB 87) La misma acti- tud de devoción sincera la exhibe Don Galán, quien entre chanza y broma, reafirma a cada paso su lealtad. En Aguila de blasón, cuando el viejo hidalgo se lamenta de sus hijos y dice: "Don Galán, tentado estoy de hacerme ermitaño," Don Galán le responde: "Por ese camino también le llevo la al- forja." (AB 264)

El contraste a los ancianos y leales criados como La Roja y Don Galán, lo ofrecen la vieja Andreña y la Rebola en Romance de lobos. Andreña ilustra la conducta oportu- nista de congraciarse con la autoridad de turno, actitud que se evidencia en su solicitud con los segundones que sa- quean la casa de Doña María. Al llegar el caballero pone de manifiesto su aduladora hipocresía y con la Rebola se em- barca en la farsa de un planto. La acotación que lo intro- duce reza:

Atropelladamente los tres bigardos salen de la cocina rosmando amenazas, y por el portón del huerto huyen a caballo. La vieja, con la bas- quiña echada por la cabeza a guisa de capuz, se acurruca al pie del hogar y comienza a gemir ha-

ciendo coro a la querella de los mendigos. Entra otra criada, una moza negra y casi enana con busto de gigante. Tiene la fealdad de un ídolo y parece que anda sobre las rodillas. Le dicen por mal nombre la Rebola. (AB 117-18)

La escena que sigue, la del planto y la acotación que la termina, realzan la hipocresía de esta nueva raza de criados:

LA REBOLA: ¡Qué susto grande! . . . Escuché una voz que salía de lo más fondo de la capilla, al pasar por la sala de la tribuna.

ANDREIÑA: ¡Calla, condenada! . . . Cúbrete la cabeza con el manteo, y llora conmigo.

LA REBOLA: ¡Señora, mi ama! ¡Señora, mi ama!

ANDREIÑA: ¡Qué poca gracia tienes, condenada! Adeprende cómo se hace un planto. ¡Rosa de Jericó! ¡Rosa sin espinas! ¡Mi reina de las manos blancas, que hilaban para los pobres!

LA REBOLA: ¡Paloma sin hiel! ¡Paloma de la Can- delaria!

ANDREIÑA: ¡Árbol que a todos dabas tu sombra!

LA REBOLA: ¡Peral de ricas peras!

Resuenan en la largura del corredor las voces y los pasos de los mendigos, y en la puerta de la cocina está la prócer figura del Caballero. Las dos mujeres, arrodilladas al pie del hogar y cubiertas las cabezas, ponen más altos sus ayes. (RL 118-19)

Los mendigos como parte del pueblo en posición subordinada, una forma de vasallaje económico, ofrecen una rica gama de variaciones temáticas. Colocados al margen de las corrientes vitales de su grupo social y forzados a procurarse la subsistencia como parásitos, estos desheredados de la fortuna tuvieron siempre un gran atractivo para Valle-Inclán. A menudo presente tanto en su poesía como en su prosa, este pequeño grupo marginal contribuye, en la mayoría de los casos, a la creación del tiempo abstracto tan indispensable

como recurso estilístico en la técnica valleinclanesca. Melchor Fernández de Almagro, en un recuento de la vida de Don Ramón, dice que éste

medió la carrera de Derecho en la Universidad compostelana, no pasando del Derecho Canónico, el día en que acabó de comprender que la mejor lección de Santiago y en general de su Galicia, estaba en el Pórtico de la Gloria y en los caminos que tantas veces gustara él de recorrer, al azar, haciéndose la ilusión de ser un vagabundo y hablando con aldeanos y mendigos. Siempre fue aficionado a oír cuentos y tradiciones.⁴

Ramón González Alegre también ha reconocido la importancia de esta fuente popular de conocimiento, y piensa que a través de ella

Todo cuanto Galicia puede tener en sus adentros más hondos fue acogido y recogido por Valle: los caminos, los invisibles coros del paisaje, la campana del alba, los hombres, las tradiciones, las horas del tiempo, las leyendas, los milagros, los ciegos y hasta los cantos escondidos.⁵

En este grupo paupérrimo y enfermizo descansa parte de la posibilidad de elevar la Galicia de las Comedias a un plano de abstracción que la hace representativa de toda España. La mendicidad en toda su miseria de lacra social participa de una cierta universalidad de tiempo y espacio, siendo sus manifestaciones las mismas en todas partes y surgiendo como consecuencia de condiciones sociales injustas. En una segunda función, los mendigos llevan gran parte del peso dramático en Romance de lobos donde, como coro, sirven de marco y respaldo a la figura trágica del caballero. Al mismo tiem-

po, constituyen el medio del que se vale Valle para vocalizar todo un cuerpo ideológico de protesta social. En la escena sexta de la primera jornada en Romance de lobos, Don Juan Manuel hablando a los mendigos, se hace vocero de estas ideas utópicas y revolucionarias:

Todo el maíz que haya en el troje se repartirá entre vosotros. Es una restitución que os hago, ya que sois tan miserables que no sabéis recobrar lo que debía ser vuestro. Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia . . . Ese día llegará, y el sol, sol de incendio y de sangre, tendrá la faz de Dios. Las casas en llamas serán hornos mejores para vuestra hambre que hornos de pan. ¡Y las mujeres, y los niños, y los viejos, y los enfermos, gritarán entre el fuego, y vosotros cantaréis y yo también, porque seré yo quien os guíe! Nacisteis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias. ¡En la mía se hace esa luz de tempestad! Ahora, entre vosotros, me figuro que soy vuestro hermano y que debo ir por el mundo con la mano extendida, y como nací señor, me encuentro con más ánimo de bandolero que de mendigo. ¡Pobres miserables, almas resignadas, hijos de esclavos, los señores os salvaremos cuando nos hagamos cristianos! (RL 78-80)

Fiel a su costumbre de reiterar y reforzar ideas, Valle pone en boca de Don Juan Manuel "me encuentro con más ánimo de bandolero que de mendigo." Estas palabras hacen eco de las de Cara de Plata al despedirse de su madre: "El día que no podamos alzar partidas por un rey, tendremos que alzarlas por nosotros y robar en los montes." (AB 225) En ellas y recalcada por el final trágico de la trilogía, va implícita

la imposibilidad de pervivencia de una raza noble cuya misión, ya cumplida, está condenada a desaparecer.

En los mendigos también, esta vez en la persona del Pobre de San Lázaro, se introduce y se repite después, el tema de la rebelión de la nueva raza de vasallos, reiterado por Oliveros en la misma comedia. Este tema surge de nuevo en la escena entre Pedrito y el leproso en la que éste último se rebela: "Antes vuélvame el palo con que voy por el mundo, que si no me lo vuelve yo lo tomaré." (RL 110) Se refuerza el mismo tema en la escena entre los chalanos y los segundones cuando Oliveros se impone a su padre en defensa de sus derechos: "A usted, tócale callar, mi padre." (RL 176) y culmina en la hecatombe final cuando " . . . de pronto se ve crecer la sombra del leproso, poner sus manos sobre la garganta del segundón, luchar abrazados, y los albos dientes de lobo y la boca llagada, morderse y escupirse." (RL 267)

La iglesia como institución se expone negativamente a lo largo de la trilogía en toda su decadencia y degeneración. Representada en varias perspectivas negativas por el Abad de San Clemente, Fray Jerónimo, Don Farruquiño y sólo por Don Manuelito en forma atenuadamente positiva, la iglesia es vista desde los distintos ángulos que cada uno de estos personajes proporciona. El Abad, en posición de poder independiente, ilustra la lucha que, entre la nobleza y el clero, había sido parte de la historia de España. Jean Descola resumien-

do esta pugna por el poder durante lo que él llama la época de Goya (1598-1870) destaca sus efectos en el país:

. . . las relaciones de España con la Santa Sede reflejan exactamente, en sus variaciones sucesivas, las variaciones mismas de la política gubernamental española a mediados del siglo XIX. ¿Está el Nuncio en Madrid? Pues es que los conservadores están en el poder. ¿Está cerrada la nunciatura? Pues es que gobiernan los progresistas. Pero, tras este movimiento pendular, aparece un hecho más grave. El catolicismo español, a fuerza de querer ser "integrista" y de obstinarse en no romper con el pasado, ha llegado a ser, más que un instrumento de Estado, el arma de un partido resuelto a conquistar el poder por la fuerza. Por la obstinación de los conservadores, se ha ahondado cada día más el foso entre la tradición católica y el ideal democrático. En ese foso caerán centenares de miles de muertos españoles.⁶

Esta situación proyectada hacia el futuro por Descola, tendrá sus más graves repercusiones durante la segunda república, culminando en 1931 con la separación de la iglesia y el estado y, en 1932, con una nueva expulsión de la Compañía de Jesús.⁷ El efecto en el pueblo español fue un debilitamiento de la religión en manos de un clero que, en su mayoría, reflejaba en su conducta la influencia de intereses políticos con el consiguiente descuido de la vocación. Fernando Ponce en Aventura y destino de Valle-Inclán apunta las características de la actitud religiosa de principios de siglo:

Se trataba de un catolicismo sin sustancia, decadente, corrompido por un clero sin conciencia de sus deberes y casi siempre ignorante de las profundas exigencias humanas de su religión. Le importaban los ritos y no los símbolos, la beatería consuetudinaria y no el compromiso sin concesiones con la verdad. La falta de nervio intelectual

se dejó sentir en la vida pública y en la actitud de la mayoría de los fieles.⁸

Valle refleja en las Comedias este estado de cosas, presentándolo, como se dijo antes, desde diversos ángulos de enfoque. La visión más dramática del clero en degeneración la ofrece el Abad, quien en su conflicto con el hidalgo simboliza, según Hormigón, un "intento para definir el poder dominante."⁹ El Abad, llevado hasta el paroxismo de la furia en su impotencia ante la conducta del hidalgo, llega hasta invocar la ayuda satánica con tal de subsanar su orgullo herido:

¡Satanás, ayúdame y el alma te entrego! ¡Ayúdame, Rey del Infierno, que todo el mal puedes!
¡Satanás, te llamo con votos! ¡Satanás, por ti rezaré el negro breviario! ¡De Cristo reniego y en ti comulgo! ¡Rey del Infierno, desencadena tus aquilones! ¡Enciende tus serpientes! ¡Sacude tus furias! ¡Acúdeme, Satanás! (CP 223-24)

Don Juan Manuel, a su vez, consciente de los motivos del Abad y reflejando el escepticismo que el clero despertaba en los círculos seculares, se enfrenta a la estratagema del impío cura con una farsa de confesión. Después de vociferar irónicamente todas sus faltas, el hidalgo, con la rodilla en tierra, le espeta: ¡Dame la absolución, bonete! (CP 273)

En otro plano aparece el clérigo de aldea, Fray Jerónimo, quien en Aguila de blasón introduce en las Comedias el tema del arrepentimiento de Sabelita. La escena se abre con una descripción de la iglesia y del cura en la que Valle plasma la vacuidad que permeaba el catolicismo de la época:

Fray Jerónimo Argensola, de la regla franciscana lanza anatemas desde el púlpito, y en la penumbra de la iglesia la voz resuena pavorosa y terrible. Es un jayán fuerte y bermejo, con grandes barbas retintas. El altar mayor brilla entre luces, y el viejo sacristán con sotana y roquete, pasa y repasa, espabilando las velas. La iglesia es barroca, con tres naves: Una iglesia de colegiata ampulosa y sin emoción, como el gesto y el habla del siglo XVII. Tiene capillas de gremios y de linajes, retablos y sepulcros con blasones. Es tiempo de invierno, se oye la tos de las viejas y el choclear de las madroñas. Fray Jerónimo después de la novena predica la plática. Es la novena de Nuestra Señora de la Piedad. (AB 14)

Como toque para realzar la ironía de la situación, Valle invoca el nombre de Nuestra Señora de la Piedad y lo sigue con una escena en la que ni el cura ni las devotas demuestran saber el sentido de la virtud aludida:

OTRA VIEJA: ¡Para qué vendrá la mal casada a la iglesia!
 UNA VOZ EN LA SOMBRA: Querrá arrepentirse, tía Juliana.

Se oye una risa irreverente, y el murmullo del comento que se apaga y se confunde con el murmullo de un rezo. (AB 15)

En Don Farruquiño recae la función de presentar la degeneración de la religión al nivel de los seminaristas que escogen el sacerdocio como medio para una vida fácil y licenciosa. Así lo demuestra el muchacho en diálogo con la Pichona:

DON FARRUQUINO: Pichona, cuando cante misa, te llevaré de ama. ¡Buena vida nos aguarda! Tú tienes ricas manos para rellenar morcillas, y cebar capones, y guisar compotas, que es lo necesario para ser ama de cura, Pichona.

LA PICHONA: ¿No teme que lo descomulgue el Santo Padre?

DON FARRUQUINO: Para evitar ese contratiempo, tendrías que llamarme señor tío. (AB 251-52)

El cinismo del seminarista en preparación para la investidura sacerdotal se evidencia grotescamente en la escena en casa de la misma Pichona. Con gran desparpajo y desvergüenza jaranea con los dos amantes que se huelgan en la cama, mientras cocina el cadáver de una vieja en una caldera. Desfachadamente les pregunta: ¿No hay un sitio para mí? (AB 271) Su conducta licenciosa y su falta de principios morales llegan al máximo en el robo de la capilla de su madre. El último desacato a la santidad del lugar lo lleva a cabo cuando se apodera de los vasos sagrados, dando a Pedrito la siguiente excusa plena de cinismo:

Por fortuna no tiene ninguna sagrada forma el copón. ¡Dios ha hecho que los otros bandidos perdiesen la memoria, porque hubieran entrado aquí y todo lo hubieran profanado para venderlo! . . . Pedro, tú te llevarás la lámpara, que es de plata, y yo conservaré los vasos sagrados para dedicarlos al culto. Hay que salvar el sacrilegio. (RL 93)

Don Manuelito constituye la última perspectiva con que Valle se acerca a la iglesia y en él se salva algo de lo bueno de los humildes clérigos de aldea que, gracias a la protección de los nobles, no tienen que luchar por su subsistencia:

Don Manuelito mueve la cabeza con un gesto de aldeano malicioso. Es un viejo seco y tosco, membrudo de cuerpo y velludo de manos. Lleva una sotana verdeante que al andar se le enre-

da en las espuelas, y un sombrero castoreño. Don Juan Manuel le estima por dos galgos muy corredores que tiene, y el clérigo estima al linajudo porque ha visto muchas tierras y cuenta lances de batallas. (AB 156)

Don Manuelito, sin tener conatos de santo, aparece en el diálogo siguiente en el mismo plano idealizado que el viejo hidalgo. Con rasgos que recuerdan los clérigos del romancero, como el capellán de Mío Cid, Don Manuelito es parte de un mundo pretérito en el que los grandes ideales eran móviles de conducta:

EL CABALLERO: ¿Cuándo nos echamos al campo, Don Manuelito?

EL CAPELLAN: ¡Cuando halle cincuenta mozos de ánimo resuelto, Señor Don Juan Manuel!

EL CABALLERO: Ya no hay hombres como nosotros, capaces de morir por una idea. Hoy los enemigos en vez de odiarse, se dan la mano sonriendo.

En Romance de lobos aparece el viejo capellán en toda la entereza de su carácter, siendo el único que se atreve a enfrentarse a los segundones. Enfurecido por sus desmanes, les amonesta con valentía:

Guardad esos fieros para las mujeres y los rapaces, que a mí no se me asusta con ellos. ¡Sacrílegos! Vendrá Don Juan Manuel y os arrojará de esta casa que estáis profanando con vuestras concupiscencias. (RL 51)

La verosimilitud del carácter del capellán, con su dosis de vicios y su dosis de virtudes, hace posible la salvación del catolicismo en manos de aquéllos que como él están dedicados al trabajo de la religión, si de manera no completamente desinteresada, por lo menos con cierta dignidad.

El último de los temas sociales que forman el cuerpo ideológico de las Comedias lo constituye el gobierno oficial. En Cara de Plata aparece sugerido el conflicto entre la autoridad real y la del señor feudal por medio de una comparación en una conversación entre los chalanos, donde se establece que la justicia ha pasado sentencia en un pleito entre Don Juan Manuel y los alcaldes, representantes éstos del pueblo:

PEDRO ABUIN: Ganados de Lantaño, siempre tuvieron paso por Lantañón.

RAMIRO DE BEALO: Hoy se lo niegan. Perdieron el pleito los alcaldes y no vale contraponerse.

PEDRO ABUIN: Eso aún hemos de ventilarlo.

RAMIRO DE BEALO: No te metas a pleito, con hombre de almenas.

PEDRO ABUIN: ¡Casta de soberbios! El fuero que tienen, pronto lo perdían si todos nos juntásemos. ¡No es más tirano el fuero del rey!

SEBASTIAN DE XOGAS: Ya hubo reyes que fueron ahorcados.

RAMIRO DE BEALO: En otras tierras. (CP 14)

En este pequeño intercambio de siete entradas, Valle sintetiza toda una situación histórica en la que se destaca la arbitrariedad de los fueros de la nobleza. Al mismo tiempo se sugiere que por el poder creciente de la justicia central, los hidalgos tienen al menos que aparentar una semblanza de acatamiento al poder real. Sin embargo, la actitud del Viejo de Cures al depender del genio del hidalgo para pasar por el paso, manifiesta que a pesar del fallo de la justicia, la ley en función es constituida por la voluntad

del caballero. La mención al final de las líneas citadas de reyes que han perdido la cabeza en otros países, indica la influencia de ramalazos de política europea. Esta influencia de los movimientos revolucionarios que estaban teniendo lugar fuera de España hace posible la actitud rebelde de los jóvenes vasallos, quienes demandaban, cuando la razón estaba de su parte, el mismo derecho de la nobleza a reírse de papeles. La supervivencia de antiguos modos de conducta se hace más evidente al consultar la historia de España durante el siglo XIX. Hormigón destaca que

Antes incluso de la proclamación de la Constitución, las Cortes extraordinarias reunidas en Cádiz dictaron un importante escrito aboliendo los derechos señoriales. El documento de 6 de agosto de 1811, lleva el siguiente título:

INCORPORACION DE LOS SENORIOS JURISDICCIONALES A LA NACION: LOS TERRITORIALES QUEDARAN COMO PROPIEDADES PARTICULARES: ABOLICION DE LOS PRIVILEGIOS EXCLUSIVOS, PRIVATIVOS Y PROHIBITIVOS: MODO DE REINTEGRAR A LOS QUE OBTENGAN ESTAS PRERROGATIVAS POR TITULO ONEROSO O POR RECOMPENSA DE GRANDES SERVICIOS: NADIE PUEDE LLAMARSE SEÑOR DE VASALLOS, NI EJERCER JURISDICCION.

La resolución se articula en catorce puntos. Por el I, quedan incorporados a la Nación todos los señoríos y jurisdicciones de cualquier clase o condición que sean; el IV abolía los dictados de vasallo y vasallaje; el VII los privilegios, privativos y prohibitivos, que tuvieran su origen en el señorío; el XIV señalaba que en adelante nadie podría llamarse señor de vasallos, ejercer jurisdicción, nombrar jueces, ni usar de los privilegios y derechos comprendidos en este Decreto. Las leyes de 1813, 1823 y 1837 completaron esta primera legislación, aunque conservaron siempre los derechos inherentes a la propiedad territorial en tanto que particular.¹⁰

De aquí que Hormigón concluya que en lo tocante a la situa-

ción de protesta por parte de los chalanes en Cara de Plata,

éstos entran en conflicto con el antiguo señorío, convertido por las nuevas leyes en propiedad particular, para defender su derecho de paso: tienen ya derecho a protestar, pero de hecho, la infraestructura de la propiedad de la tierra en nada ha cambiado.¹¹

En Aguila de blasón se plantea abiertamente el conflicto entre la voluntad de Don Juan Manuel y la justicia oficial. La intención del escribano y del alguacil de tomarle declaración al caballero acerca del intento de robo, hiere su orgullo en lo más vivo al infringir en la prerrogativa del ejercicio de su fuero. Aunque por ley este fuero no existe ya, el viejo hidalgo no ha aceptado los cambios y arrogantemente impone la fuerza de su voluntad. Enfurecido por una autoridad que intenta superar la suya, Don Juan Manuel revierte su actitud hacia el pasado, tiempo en que la voz de la nobleza era la ley de la tierra:

EL ESCRIBANO: ¡Mi persona es sagrada, Señor Don Juan Manuel! Estoy en funciones y represento al juez.

EL CABALLERO: ¡Aquí el juez soy yo!

EL ESCRIBANO: Represento al rey.

EL CABALLERO: ¡El rey soy yo! (AB 148)

Con esta actitud arrogante, Don Juan Manuel corta sus ataduras con la justicia oficial, como antes las había cortado con la iglesia y los vasallos, para acabar en Romance de lobos enfrentándose solo contra su propia familia.

Contrapuestos a los temas sociales y sirviéndoles de soporte arquitectónico, se hallan motivos que se identifican con la leyenda de Don Juan. Dotado, como el personaje legen-

dario, de desmedida soberbia e impiedad tanto como de carácter mujeriego y egoísta, Don Juan Manuel tiene, irremisiblemente, que hallarse en conflicto perenne con las instituciones sociales ya que éstas son, por naturaleza, limitativas del individuo. Esta combinación de hombre y ambiente constituye el encuadre perfecto para el arrogante señor feudal en su lucha por sobrevivir en un mundo que ya no es el suyo. Al crear la figura del hidalgo, Valle se sirve del mito legendario, no sólo para lograr un grado de credibilidad ambiental sino también para despertar en el público lector o espectador las resonancias vitales indispensables a una perfecta comprensión de la trilogía.

Es ya lugar común dentro de los juicios críticos el asociar el uso del mito del Don Juan con la obra valleinclanesca, asociación que aparece las más de las veces en relación con el protagonista de las Sonatas, Xavier de Bradomín. En un artículo muy interesante, Raquel Sajón de Cuello se aparta de la opinión corriente y despoja al famoso Marqués de su ropaje mitológico, concluyendo que

El Marqués de Bradomín es simplemente un pseudo Don Juan, erótico, amador, insaciable de mujeres, un producto típico del modernismo, mezcla de marqués y de galante aventurero, de exquisito y rancio abolengo (característica primordial del modernismo tan caro a los blasones y tufaradas de viejas prosapias), pero nunca el Don Juan tipificado que originaría el problema del donjuanismo . . . De todos los donjuanes, el Marqués de Bradomín es el menos atrayente ya que el balance a lo largo de las cuatro Sonatas es un sentimiento último de rechazo instintivo.¹²

Si se acepta esta última opinión de la profesora Sajón de Cuello, es evidente que el atractivo de Don Juan Manuel Montenegro --y este atractivo es indudable-- debe ser producto de un manejo diferente del famoso mito. Ramón Gómez de la Serna destaca una cita de Valle-Inclán, donde hablando de las Sonatas declara:

En ellas intenté tratar un tema eterno. El tema si es eterno, por mucho que esté tratado, no está agotado nunca. El tema eterno es piedra de toque donde se mide el esfuerzo y el mérito de cada autor, y por ello todos debemos intentarlo. Don Juan es un tema eterno y nacional; pero Don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En Don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero: falta de respeto a los muertos y a la religión que es una misma cosa. Segundo: satisfacción de sus pasiones sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres. Es decir, demonio, mundo y carne, respectivamente.¹³

En el protagonista de las Comedias, Valle profundiza más en la esencia del Don Juan, como lo acredita la cita dada en el capítulo anterior, y en su búsqueda por lograr la decantación del alma gallega ha llegado a una muy sutil comprensión de la figura legendaria. Esta comprensión se evidencia en el manejo del rasgo donjuanesco de ignorar el derecho de los demás, crucial al intento de crítica social implícito en la trilogía.

Volviendo a la cita de Valle en que se enumeran las tres características del donjuanismo, se observa que todas aparecen entrettejidas como motivos en la temática de las Co-

medias. La tercera, la conquista de mujeres como motivo donjuanesco, introduce el tema correlativo del amor y ya sirvió, en el capítulo anterior, para una mejor comprensión de Don Juan Manuel como personaje dramático. En función dramática y manifestándose como rasgo donjuanesco, este tema hace posible la crítica de las instituciones del matrimonio y de la familia, instituciones que el hidalgo desecra con su actitud licenciosa. En Don Pedrito va más lejos la crítica social porque su licencia carece de las cualidades de templanza impuestas por el antiguo código de honor feudal. Dada la trama de la trilogía y por el papel primordial que en ella tiene la relación entre Don Juan Manuel y Sabelita, el donjuanismo de Cara de Plata es más tenue, alcanzando su limitada fascinación donjuanesca sólo a la Pichona.

La segunda característica mencionada por Valle en su definición del Don Juan concierne el egoísmo desmedido con el resultante olvido de los derechos de los demás. Esta característica provee el punto de enlace entre los temas correlativos introducidos por los motivos donjuanescos y los temas sociales que animan la trilogía. Don Juan Manuel avasalla, en cumplimiento de este requisito, los derechos de todos cuantos entran en contacto directo con él. La iglesia, la justicia, los vasallos y su familia, se repliegan ante el avance de su voluntad imperiosa de padre, amo y juez. Trazando el derrotero de su decadencia, derrota realizada por la

rebeldía de Doña María y por el abandono de Isabel, Valle comienza a encauzar a su Don Juan hacia la salvación final de Romance de lobos. Psicológicamente y por el efecto en el caballero de la conducta de su esposa y de su barragana, Valle va desligando e invirtiendo los rasgos de su protagonista respecto a los del Don Juan originario, como lo consagró Tirso, consiguiendo que su arrepentimiento final tenga el atractivo y la credibilidad del Don Juan de Zorrilla. Este proceso es indispensable ya que como Marañón destaca "no se conoce un sólo caso de un Don Juan entristecido o irritado en lo profundo de su instinto --quizás sí en su vanidad-- por el abandono o la traición de cualquiera de sus amantes . . . "15 La escena en que Don Juan Manuel abre la tumba de Doña María recuerda la escena del Don Juan de Zorrilla en que Doña Inés espera a Don Juan. En ambas se establece la posibilidad de redención del pecador:

¡María Soledad, espérame! . . . Tienes los ojos abiertos y siento que me miras . . . Ahora me voy, pero vendré pronto y para siempre a tu lado . . . ¡Dios! . . . ¡Dios! . . . ¡Cativo Dios, por qué me llevaste a la Rusa! . . . ¡Abierta queda mi sepultura! . . . ¡Maldito quien intente poner la losa antes de haber bajado yo a la cueva! ¡María Soledad, espérame!
(RL 161-62)

El uso de los rasgos de ambos Don Juanes, el de Tirso al principio y el de Zorrilla al final, permite a Valle desarrollar la trama desde la gloria de Don Juan Manuel hasta su muerte final.

El primer tema donjuanesco, la falta de respeto a los muertos y a la religión, hace posible la ambientación de la obra en tierra gallega. La impiedad de Don Juan Manuel halla su marco preciso en la Galicia supersticiosa con su amalgama de creencias religiosas, cristianas y paganas. Sólo en esta combinación circunstancial pueden realizarse el dramatismo del final sacrílego de Cara de Plata y el estremecimiento espiritual de Don Juan Manuel en Romance de lobos. En su encuentro con la hueste, Montenegro (digno hijo de Don Juan) exhibe su misma soberbia e impiedad al imprecarla: "¿Sois almas en pena, o hijos de puta?" (RL 14) En este último motivo del Don Juan Valle utiliza los diferentes hilos que forman la leyenda, modificándolos de acuerdo con la idiosincracia del carácter gallego. Saíd Armesto menciona la confluencia de varias leyendas en que los asuntos del amor y del desacato a los muertos son enriquecidos por la visión del entierro. Localizando el origen de esta última en Galicia, Armesto avanza la teoría de cómo se unió a la leyenda del Don Juan:

¿Por qué razón el cuadro de los funerales vino a entronizarse en la leyenda del Tenorio? --Si la visión del entierro --respondo-- giró desde un principio en torno a la historia de un joven disoluto asaltador de conventos --tipo de la más pura fibra donjuanesca, como lo confirma Molière--, qué de extraño es que su rotación alrededor de un tipo de tal índole acabase gravitando hacia más luminoso centro, y por fin se incrustase en la leyenda de Don Juan.¹⁶

En las Comedias, los temas de la superstición y de la

muerte, partes integrantes del ethos gallego y de la leyenda del Don Juan, se refuerzan y se realzan mutuamente, contribuyendo a la verosimilitud de la ambientación y del desenlace. En la mayoría de los casos, ambos temas aparecen entrettejidos en creencias o prácticas, siendo las más frecuentes las relacionadas con las brujas, los trasgos y el demonio. Las brujas aparecen mencionadas de una forma u otra en Cara de Plata (177, 193, 254), en Aguila de blasón (131, 273-74) y en Romance de lobos (18-19, 122). En otros casos su existencia es sugerida indirectamente por la mención de hechizos o bebedizos como en Cara de Plata (31, 256) y en Aguila de blasón (107, 204, 249, 300-01). El demonio y las supersticiones relacionadas con él, constituyen el resorte dramático del desenlace de Cara de Plata, subrayando el satanismo de Don Juan Manuel, quien en su soberbia llega a identificarse con el demonio (275), y provocando la conducta sacrílega del Abad, quien invoca su ayuda (223-24). Por último, el demonio sirve, en su versión de íncubo y súcubo, para el diálogo en la cueva de Romance de lobos entre Don Juan Manuel y Fusco Negro acerca de los segundones (RL 236-39). Otras menciones menores del demonio aparecen en Cara de Plata (88, 93) y en Romance de lobos (97) y en combinación con brujas, trasgos y duendes, constituyen el tema de la conversación de criados y aldeanos, como en Aguila de blasón (108). La superstición se manifiesta además en diversas creencias como

el poder de El Ciprianillo, libro mencionado en Cara de Plata (98, 111); el cuerno como amuleto protector contra las brujas (AB 89); mordeduras de lobos y perros (AB 103, 105); el maleficio de la luna (CP 32); tener la sal (RL 56); poner un santo de cabeza (AB 123); la ráfaga de viento que anuncia a los muertos (AB 61, 292); y premoniciones variadas (CP 135, 183, AB 277, RL 231-32).

El número de citas dado, número que sólo incluye ejemplos menores de los más interesantes, evidencia el interés de Valle por las creencias esotéricas como recurso literario de grandes posibilidades. Max Estrella en Luces de Bohemia expresa ideas acerca del pueblo español que igualmente pudieran ser las de Valle al urdir lo sobrenatural en la trama de las Comedias:

. . . La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte . . . Este pueblo miserable, transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan el gato cuando se les muere.¹⁷

Hay en la trilogía dos lances dramáticos que merecen atención especial dentro de este ámbito de superstición y muerte: el episodio de la preñada y la visión de la Santa Compañía. Ambos incidentes, además de contribuir a la ambientación, contribuyen directamente al desarrollo de la trama. En ambos se presenta una confrontación entre la vida y la muerte, con sus repercusiones siguiendo el proceso de la inversión. El episodio de la preñada proporciona una situación

en que la muerte es superada por la vida en una ceremonia religiosa que deshace el maleficio. El abuelo le explica a Isabel:

Perdone, mi señora, mas habrá de servirnos de madriña en un bautizo. Tengo una hija que no logra familia por mal de ojo que le hicieron siendo moza, y nos han dicho que solamente se rompía el embrujo viniendo a una puente donde hubiere una cruz, y bautizando con el agua del río después de las doce de la noche. Tres días llevamos acudiendo a este paraje, y el primero no pasó nadie que pudiera apadrinar, y el segundo deshizo la virtud un can que venía escapado de la aldea, y que cruzó la puente aún cuando acudimos a estorbarlo del otro cabo mi yerno, y de aqueste, el rapaz conmigo. Pues sabrá mi señora que para ser roto el embrujo no ha de cruzar la puente, hasta hecho el bautizo, ni can, ni gato, ni persona humana . . . y una saludadora nos dijo que para arredrar al trasgo, y lo mismo a las brujas, en cada cabo de la puente pusiésemos un ocha-vo moruno de los que tienen el círculo del Rey Salomón. (AB 201-02)

Emma Susana Speratti-Piñero en su libro El ocultismo en Valle-Inclán explica que

A la magia blanca pertenecen también ciertos procedimientos terapéuticos y preventivos en los cuales intervienen sacramentos, símbolos o palabras pertenecientes a la tradición cristiana y a los que se hace funcionar con carácter de sortilegios benéficos. Tal es el caso del bautizo prenatal que presenciamos en Aguila de blasón . . . La escena se inspira en una creencia que todavía sobrevive en zonas rurales y según la cual los niños medran mejor después de bautizados. Esta, a su vez, continúa otra de la Edad Media tardía que consideraba esencial el sacramento para la supervivencia física de la criatura y que, ocasionalmente, dio lugar a situaciones como la dramatizada por Valle-Inclán, pues se llegó a administrar el bautizo a la placenta donde nacía envuelto el niño. Por otra parte, la familia

se atiende a una serie de exigencias especiales . . . Tales exigencias recuerdan otras semejantes acerca del día en que debe celebrarse la ceremonia, el tipo de agua conveniente y los requisitos apropiados de los padrinos. A todo ello se agrega en este caso la precaución poco cristiana y no demasiado eficaz de colocar en lugar estratégico las monedas con el signo curativo-protector.¹⁸

El episodio anterior, con su combinación de religión y superstición, a más de servir de recurso arquitectónico para proveer el refugio a Sabelita, contribuye a la ambientación general de la trilogía. Esta ambientación es indispensable para el segundo de los lances mencionados, la visión de la Santa Compañía. Emilio González López señala que

La Santa Compañía es una procesión de muertos que recorren por las noches los caminos de Galicia llamando a su seno, al seno de los que descansan en las sombras de la Muerte, a todos cuantos encuentran en su diaria peregrinación nocturna. Es una especie de patrulla de reclutamiento de la Muerte que engancha para el servicio de ultratumba a los caminantes desprevénidos, cualquiera que sea su edad y sexo.¹⁹

La inicial escena de la hueste en Romance de lobos con su augurio de muerte --ánimas en pena que anuncian la muerte al caballero-- proporciona la inversión necesaria para el posterior y final renacimiento a la vida espiritual que Don Juan Manuel experimenta. De aquí en adelante su camino será uno de ascenso espiritual hasta lograr por fin la salvación de su alma. Esta conversión sirve de resorte dramático para su viaje a Flavia Longa, su adopción de los mendigos y final-

mente su confrontación con los hijos. La visión de las ánimas en pena desata en el viejo hidalgo un sentimiento de arrepentimiento: "Dios me ordena que me arrepienta de mis pecados." (RL 69); "La muerte estaba en acecho, y la sentí pasar por mi lado." (RL 128); "¡Yo he sido siempre el peor hombre del mundo! Ahora siento que voy a dejarlo, y quiero arrepentirme." (RL 152) Y por último, reconoce el resurgimiento de su fe y se prepara a bien morir: "No la busco . . . la muerte ¡La espero porque me fue anunciada! . . . Un gran cirio, todo de luz, se ha encendido dentro de mí, y me guía y me alumbra." (RL 228)

A lo largo de la trilogía, los motivos donjuanescos que introducen los temas del amor, la superstición y la muerte crean el ambiente adecuado para la crítica social implícita en el tratamiento de las instituciones sociales. Artífice del simbolismo, Valle crea sus obras con una intención determinada que, por lo involucrado de su técnica, ha hecho imposible una evaluación correcta. El resultado según Speratti-Piñero, es que

las obras significan una cosa para los iniciados o preocupados y otra muy distinta para los que no saben leer entre líneas. En el caso particular de Valle, los velos suelen ser tan densos que el lector común, los críticos y hasta escritores a quienes angustiaban los problemas y destinos de España se dejaron arrastrar por las apariencias y creyeron ver una complacida exaltación localista donde en realidad había, como en Flor de Santidad, una disimulada fuerza demoledora.²⁰

Notas

¹José Alberich, "Cara de Plata, fuera de serie," Bulletin of Hispanic Studies, 45 (1968), pág. 32.

²Alfredo Matilla, "Las Comedias bárbaras: Una sola obra dramática," Ramón M. del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works, ed. Anthony N. Zahareas (New York: Las Americas Publishing Co., 1968), págs. 297-301.

³Ramón del Valle-Inclán, Cara de Plata: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales CP) (Madrid: Opera Omnia, 1923), pág. 37.

⁴Ramón del Valle-Inclán, Aguila de blasón: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales AB) (Madrid: Opera Omnia, 1922), pág. 338.

⁵Ramón del Valle-Inclán, Romance de lobos: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales RL) (Madrid: Opera Omnia, s/f), pág. 172.

⁶Para una elucidación del carlismo de Valle, la obra citada en la nota dos resulta muy útil, en especial, R. Salper de Tortella: "Valle-Inclán and the Marqués de Bradomín" (págs. 230-40); María Dolores Lado: "La trilogía de la guerra carlista" (págs. 334-51); y J. B. Avelar-Arce: "Voces de gesta: Tragedia pastoril" (págs. 361-73).

⁷Francisco Madrid, La vida activa de Valle-Inclán (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), pág. 282.

⁸Melchor Fernández Almagro, "Ramón del Valle-Inclán: Vida y obra," Revista hispánica moderna, 2, No. 4 (1936), pág. 295.

⁹Ramón González Alegre, "Aportación para un entendimiento de Valle-Inclán poeta," Ramón del Valle-Inclán 1866-1936 (Estudios reunidos en conmemoración del centenario) (de aquí

en adelante citado como Estudios) (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967), pág. 315.

¹⁰Jean Descola, Historia de España, 2a ed. (Barcelona: Editorial Juventud, 1967), pág. 352.

¹¹Ibid., pág. 234.

¹²Fernando Ponce, Aventura y destino de Valle-Inclán (Barcelona: Ediciones Marte, Colección novela y documento, 1969), pág. 72.

¹³Juan Antonio Hormigón, Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo (Madrid: Comunicación Serie B, 1972), pág. 68.

¹⁴Ibid., pág. 57.

¹⁵Ibid., pág. 63.

¹⁶Raquel Sajón de Cuello, "Para una interpretación del tema donjuanesco en Valle-Inclán," Estudios, pág. 407.

¹⁷Ramón del Valle-Inclán citado por Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón María del Valle-Inclán (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1944), págs. 63-64.

¹⁸Gregorio Marañón citado por Sajón de Cuello, pág. 408.

¹⁹Víctor Saíd Armesto, La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1908), págs. 236-37.

²⁰Ramón del Valle-Inclán, Luces de Bohemia, Obras escogidas II, 2a ed. (Madrid: Aguilar, 1976), págs 1195-96.

²¹Emma Susana Speratti-Piñero, El ocultismo en Valle-Inclán (Londres: Tamesis Books, Ltd., 1974), págs. 105-07.

²²González López, pág. 86.

²³Speratti-Piñero, pág. 179.

CAPITULO VIII

FORMA Y ESTILO

Palabras, ideas, valores, actitudes, costumbres e historia están tomados, en las Comedias, de la realidad española y aparecen combinados estilísticamente en respuesta a una determinada intención estética: mitificar y desmitificar diferentes aspectos de la historia de España. La forma dialogada de la trilogía hace necesaria una discusión de los elementos que toman parte en su concepción, o sean, el diálogo, la acotación dramática, el lenguaje y el estilo. Antes de pasar a ellos, sin embargo, es preciso mencionar la controversia suscitada por la necesidad de su clasificación dentro de un determinado género literario. Como novela la clasifican Salvador de Madariaga, E. Gómez Baquero y Miguel Romera Navarro; como semejante en su estructura a La Celestina, Melchor Fernández Almagro; como drama escénico, Emilio González López; y como obra dramática para leer, Pedro Salinas.¹ La crítica más joven, a la luz de posteriores innovaciones en el campo teatral, considera las Comedias dramas representables, posición que Juan Antonio Hormigón resume:

Ha habido que esperar a época muy reciente para que se haya reconocido la naturaleza teatral de las 'Comedias bárbaras.' Cernuda escribía, por ejemplo, en 1963: 'Ahí tenemos cuatro obras (incluía también 'Divinas palabras'), para las que no hay precedente ni consecuencia en nuestro teatro.'

Obdulia Guerrero, en un interesante trabajo, establece también que se trata de 'obras auténticamente teatrales,' pero que necesitarían una adaptación. Algunos directores de escena contemporáneos, llevando los textos al escenario, han probado su viabilidad escénica y también que el verdadero problema no estriba en la necesidad de una adaptación, sino de una puesta en escena.²

El mismo Valle-Inclán, consciente de estar abriendo nuevos derroteros y comprendiendo la imposibilidad de romper de inmediato la arraigada tradición teatral española a lo Benavente, declara: "Nadie mejor que yo sabe que mis obras no son de público . . . son obras para una noche en Madrid y gracias. No digo esto por modestia, todo lo contrario. Ya llegará nuestro día. . . ."³ La crítica moderna internacional reconoce que ha llegado ese día y reclama para Valle su puesto entre los grandes dramaturgos del mundo occidental. Así, Martin Esslin lo incluye dentro de la tradición del teatro del absurdo dando como ejemplo Las galas del difunto y Los cuernos de Don Friolera⁴ y María Eugenia March⁵ ve en su teatro semejanzas con el género que Lionel Abel llama metateatro. Las características del teatro valleinclaniano, como las que se manifiestan en las dos obras mencionadas, tienen raíces muy hondas que pueden rastrearse hasta las Comedias bárbaras. En ellas, la combinación de diálogo y acotación ofrece estilísticamente un sinnúmero de innovaciones que, si bien en estado más o menos experimental, resultan provechosas para la comprensión de su obra posterior.

Las tres comedias presentan un total de once jornadas,

de las cuales tres corresponden a Cara de Plata, cinco a Aguila de blasón y tres a Romance de lobos (obsérvese la simetría: 3, 5, 3, consistente con la intención expresa de Valle citada en la nota 36 de la introducción a este trabajo). Cada jornada a su vez se subdivide en escenas, contando la primera comedia con diecisiete escenas. De éstas, cinco corresponden a la primera jornada, siete a la segunda y cinco a la tercera (estructura nuevamente simétrica: 5, 7, 5). En Aguila hay treintiuna escenas que se dividen, de acuerdo con las cinco jornadas, en cinco, siete, seis, ocho y cinco. Romance de lobos cuenta con dieciocho escenas, correspondiendo seis a cada jornada. Las tres comedias cuentan a su vez con un total de cuatrocientas dieciséis acotaciones dramáticas de las que noventa y nueve aparecen en Cara de Plata, ciento noventa en Aguila de blasón y ciento veintisiete en Romance de lobos. En las diferentes escenas, el diálogo, en combinación con la acotación, tiene funciones múltiples entre las que se destacan, a más de la presentación del desarrollo de la trama y la expresión de ideas, la introducción de los personajes, la creación de ambientes y la proyección de actitudes, costumbres y valores. Hablando con José Montero Alonso para La Novela Semanal, Valle explica la razón de su predilección por el diálogo como recurso literario:

Yo escribo en forma escénica, dialogada casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esta

manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena, más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma . . . 6

Fiel a su divisa, Valle, en efecto, deja que los personajes se introduzcan ellos mismos a través del diálogo. En la escena con el alguacil y el escribano, Don Juan Manuel manifiesta su voluntad de mantener el antiguo fuero de juez que había sido prerrogativa de los hidalgos: "Ponga usted que no quiero declarar y que me basto para hacerme justicia, señor escribano Malvido."⁷ De la misma manera, Sabelita y La Roja revelan su naturaleza supersticiosa en este incidente de Aguila de blasón:

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

SABELITA: Yo también . . . Y otras veces, sentí que una puerta se abría detrás de mí, y que una sombra se inclinaba sobre mis hombros.
(AB 61)

Don Galán, a su vez, exhibe su carácter indiscreto bajo la influencia de su bebida favorita, el vino. Hablando con Sabelita, le explica cómo sucedió que Doña María viene a buscarla:

¡Mía fe, que no lo discierno! Presumo que habré tenido revelación, porque muy de mañana me llamó y me dijo de esta conformidad: Don Galán, tú has visto a mi ahijada, y es preciso que me lleves adonde está para que mi alma se libre de un gran

pecado. Anda y avisa que aparejen la pollina. ¡Jujú! Yo quedeme maginando si sería revelación de un angel o cuento de Micaela. La gran raposa habíame estado sonsacando, y diome torrijas del yantar del amo, y subió de la cueva por me desatar la lengua, un jarro de vino de la Arnela. (AB 133)

La función del diálogo no se limita, como queda apuntado ya, a la presentación de personajes. Como recurso dramático Valle lo utiliza para crear una atmósfera específica como ésta de misterio que sigue a la visión de la Santa Compañía:

EL CABALLERO: Mi corazón me anuncia algo, y
no sé lo que me anuncia . . . Siento que
un murciélago revolotea sobre mi cabeza,
y el eco de mis pasos, en esta escalera
oscura, me infunde miedo, Roja.
LA ROJA: ¡Arreniégoate, Demonio! ¡Arreniégoate,
Demonio!8

En otros casos el diálogo sirve para presentar costumbres y actitudes tradicionales, por ejemplo, cuando los chalanos conversan en Cara de Plata acerca del asunto del paso por las tierras de Lantañón. La costumbre de barraganería se hace evidente en el diálogo entre Sabelita, Doña Rosita y Rosita María en Aguila de blasón, al tiempo que introduce la triste realidad del deterioro de la hidalguía como clase social. Dicho deterioro se recalca en la velada del molino y se enriquece con la visión del pueblo subyugado bajo la autoridad del amo y señor. Este mismo diálogo sirve a su vez para introducir elementos del folklore gallego y sabiduría popular, como cuando la curandera explica la diferencia entre

las mordidas de canes, lobos y lobicanes. Sin embargo, el uso más interesante del diálogo en toda la trilogía ocurre en Cara de Plata cuando el caballero requiere el amor de Isabel. Usado como instrumento para destacar la fascinación satánica donjuanesca de Montenegro, este diálogo, sorprendente en su carencia de expresiones amorosas, estremece por lo intenso de la pasión que revela:

EL CABALLERO: ¿No te vas?
 SABELITA: No puedo.
 EL CABALLERO: Me perteneces.
 SABELITA: ¡Mi alma condeno!
 EL CABALLERO: ¡Entrégamela!
 SABELITA: ¿Para qué quiere mi alma?
 EL CABALLERO: Para mí la quiero. ¡Entrégamela!
 SABELITA: A Satanás se la entrego.
 EL CABALLERO: ¡Mía es!
 SABELITO: ¡Padrino, no me pierda!
 EL CABALLERO: ¡Soy Satanás y te pierdo!
 SABELITA: ¡Padrino!9

Como compañera del diálogo, la acotación escénica lleva en las Comedias gran parte del impacto dramático. Carmen Iglesias destaca que es en estas obras donde Valle inicia el uso de esta técnica¹⁰ y Pedro Salinas opina que en las acotaciones se prefigura el estilo esperpéntico, observando que "son mucho más que consejos útiles a actores y escenificadores: Son fondos plásticos y espirituales de las acciones y los diálogos."¹¹ Por su parte, Valle-Inclán explica las acotaciones en términos de su intención: "que bastasen a explicar sus obras en diálogo por la lectura, sin intervención de histriones."¹² Un estudio detenido de las acotaciones de la trilogía revela, sin embargo, una multiplicidad de funcio-

nes adicionales a esta técnica tan originalmente usada, incluyendo varias que en la narrativa, son desempeñadas por las introducciones, descripciones y recapitulaciones. En primer lugar y en su función más simple, la acotación sirve para avanzar la acción:

Don Juan Manuel Montenegro, llama con grandes voces ante el portón de su casa. Ladran los perros atados en el huerto bajo la parra. Una ventana se abre en lo alto de la torre, sobre la cabeza del hidalgo, y asoma la figura grotesca de una vieja en camisa, con el candil en la mano. (RL 21)

Una segunda función, la de crear una determinada atmósfera, se sugiere ténueamente en la acotación citada y se hace aún más evidente en ésta que pertenece a la misma escena:

Sale la vieja andando a tientas. Canta un gallo, y el hidalgo, hundido en su sillón de la antesala, espera con la mano sobre los ojos. De pronto se estremece. Ha creído oír un grito, uno de esos gritos de la noche, inarticulados y por demás medrosos. En actitud de incorporarse, escucha. El viento se retuerce en el hueco de las ventanas, la lluvia azota los cristales, las puertas cerradas tiemblan en sus goznes. ¡Toc-toc! . . . ¡Toc-toc! . . . Aquellas puertas de vieja tracería y floreado cerrojo, sienten en la oscuridad manos invisibles que las empujan. ¡Toc-toc! . . . ¡Toc-toc! . . . De pronto pasa una ráfaga de silencio y la casa es como un sepulcro. Después, pisadas y rosmar de voces en el corredor: Llegan rifando la vieja criada y Don Galán. (RL 27)

En tercer lugar las acotaciones tienen como función el describir un escenario particular. Una de las más interesantes por su dinamismo y vividez de colorido es la que describe a Viana del Prior un día de feria. En ella se aúna una cuarta función que es la de proyectar en el presente la his-

toria del pasado;

Viana del Prior: Fue villa de señorío, como lo declaran sus piedras insignes: Está llena de prestigio la ruda serenidad de sus atrios y quintanas: Tiene su crónica en piedras sonoras, candoroso romance de rapiñas feudales y banderas de gremios rebeldes, frente a condes y mitrados. Viejas casonas, viejos linajes, pergaminos viejos, escudos con arcos, pregonan las góticas fábulas de la Armería Galaica. ¡Viana del Prior! Feria renombrada de la Octava del Corpus. Nunca faltan lusos y castellanos. Un campo verde con robledos. Velarios. Gentío. Ganados. Vistosos tendales. Portugueses talabartes, jalmas zamoranas, pardas estameñas. En las balletas de los refajos cantan amarillos, verdes y granas. El azul en las calzas, y en los recortes del sayo. Tenderetes de espejillos, navajas y sartales, fulgen al sol, y bajan en dos carreros por la cuesta enlosada con prosapia romana, y aún trasponen el arco que comunica la iglesia de un convento y un palacio. Bajo grandes parasoles, tienen el tabenque unos buhoneros que el barato y la suerte pregonan, y con arte gitana engañan a los maravillados aldeanos. Ciegos y lazarillos cantan sus romances. (CP 97-98)

En una quinta función la acotación sirve, igual que el diálogo, a veces, para introducir personajes: "En el lindero del atrio, aúlla con tuertos visajes, un mendigo alunado. Aquel Fuso Negro, roto, greñado y cismático, que lleno de guijarros el bonete, corría los caminos entre Lugar de Condes y Lugar de Freyres." (CP 43-44) Algunas acotaciones introducen no sólo un personaje sino varios como ésta en que la familia del sacristán aparece como en un retablo:

Quintán de San Martiño. Almiades y tejados luneros. Ladridos lejanos. Tendida parra de morada sombra, ante alguna puerta. Una casa sola al fin del quintero. Negro y rojo el hogar donde una vieja encuerada se espulga. Sale en bocana por las tejas humo de pinocha y olor de sardinas asadas. La vieja se espulga, un crío gimotea y una

bigardona, bajo el candil se remienda el manteo.
(CP 225)

Como sexta función es preciso mencionar la presentación de atisbos de crítica social, como cuando Valle describe la iglesia y el sacerdote, al principio de Aguila de blasón:

Fray Jerónimo Argensola, de la regla franciscana, lanza anatemas desde el púlpito, y en la penumbra de la iglesia la voz resuena pavorosa y terrible. Es un jayán fuerte y bermejo, con grandes barbas retintas. El altar mayor brilla entre luces, y el viejo sacristán con sotana y roquete, pasa y repasa espabilando las velas. La iglesia es barroca, con tres naves: Una iglesia de colegiata ampulosa y sin emoción, como el gesto y el habla del siglo XVII. Tiene capillas de gremios y linajes, retablos y sepulcros con blasones. (AB 13-14)

Pedro Salinas atribuye a la acotación en las Comedias la misma intención que Valle menciona en la cita dada anteriormente y explica:

El estilo de acotación escénica está destinado a hacer que el lector vea --esto es, se imagine-- en el acto, por modo inmediato, vivido, la apariencia o los ademanes de una persona, los detalles de un lugar y sus cosas, o la escena psicológica de un determinado ambiente. Conviene que sea breve, enérgico, y de gran profundidad de efecto. Como reemplaza a las bambalinas, a las candilejas, por fuerza ha de tomar algo de ellas, y estar hecho de manchones y colorines, de artimañas cromáticas, brillanteces o tinieblas, que valgan por la luminotecnia, de apuntes rápidos y certeros del moverse de los personajes. Por estar contenido dentro de lo principal, el diálogo dramático no puede permitirse fluencias ni dilaciones excesivas. Y sobre todo, no tiene por qué entrar en los secretos mecanismos del alma de los personajes, ya que eso lo dirán ellos, en seguida, con sus frases. Su misión no es lo psicológico ni lo interior, es la presentación evidente del mundo de las formas con algo de ese abultamiento y exageración que ha de

tener siempre el telón de teatro o la indumentaria del cómico para que impresione en la distancia de la sala . . . Yo no sé si la verdadera tragedia de los hombres llega a asomar en la obra esperpéntica de Valle-Inclán, pero sí encuentro en ésta, soberbias acotaciones del gran teatro del mundo.¹³

Con esta mención del "gran teatro del mundo" se cierra, como diría Valle, el círculo que se empezó a trazar en el capítulo primero al colocar a Valle-Inclán en la tradición shakespeariana. Sus propias palabras lo atestiguan: "He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare."¹⁴ Bajo esta luz, la acotación de escena adquiere una nueva dimensión en cuanto a los escenarios y a la interpretación dramática por parte de los actores. Francisco Madrid incluye en La vida activa de Valle-Inclán una cita bastante extensa de Valle que provoca una nueva evaluación de la dirección escénica valleinclaniana:

Cuatro indocumentados sin imaginación forjaron esa patraña del teatro de tesis. De mala tesis casi siempre. No sabían que aunque ellos hubieran traído una magnífica doctrina que enseñar no lo hubieran podido hacer en el teatro, ni en ningún otro sitio, con argumentos. La multitud no sabe más que conmoverse o regocijarse. Y lo que conmueve es el tono, no la razón . . . Si en el teatro algo ha de levantar con palanca de emoción el alma de las multitudes, sólo el tono obrará el prodigio . . . El teatro dramático ha de ser un teatro de tono o no ha de ser, y resulta difícil de escribir y de interpretar. Se dice que no hay intérpretes, y tienen razón. 'Vengo de pasear por la Castellana' se puede decir de muchas maneras y en todos los tonos. Eso cualquiera lo dice. Pero el '¡Demasiado tarde!' de Hamlet, es muy difícil de lanzar. Se necesita un gran actor . . . Por otra parte, la técnica francesa ha echado a perder

nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en tres lugares --gabinete elegantemente amueblado, patio andaluz o salón de fiestas-- ha hecho de nuestro teatro, antes frágil y expresivo, un teatro cansino y desvaído Nuestro teatro fue siempre un teatro de escenarios, de muchos escenarios. Porque se parte de un error fundamental y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios Shakespeare empezó a escribir Hamlet, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. 'A esta mujer hay que enterrarla,' se dijo, sin duda. '¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea.' Allí llevó Shakespeare la acción de uno de sus cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: 'Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo más natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: el cráneo.' Y de ahí surgió la admirable situación de Hamlet.¹⁵

Teniendo en cuenta estas ideas en cuanto a la diversidad de escenarios se explica la variedad y riqueza con que Valle los usa, variedad que en las Comedias contribuye a la intensidad de movimiento en la trayectoria mundana y espiritual de Montenegro. En cuanto al efecto de la acotación en el tono interpretativo, se diría que tras una acotación escénica como ésta: "El galope de un caballo. Demudado y frenético rompe en el atrio Cara de Plata. Divino de luna el yelmo de sus cabellos, y el hacha en el brazo desnudo, negra centella"

(CP 268), un autor de alto carácter histriónico no podría dejar de dar el más magnífico: "¡Padre, vengo a matarle!"
(CP 268)

Pasando al lenguaje como otro de los elementos constitutivos de las Comedias, se observa en él la misma voluntad de estilo que en la acotación y el diálogo. Iniciado en el modernismo, Valle-Inclán mantiene viva la conciencia del idioma como medio expresivo. Sus constantes lecturas y sus osados experimentos contribuyen al desarrollo de su habilidad como orfebre y artífice de las palabras. En el lenguaje de la trilogía, arcaísmos y galleguismos se combinan con una prosa magistralmente trabajada hasta conseguir expresar el último significado de cada vocablo. Delia Fein Pastoriza destaca en un estudio sobre las dos primeras escenas de Romance de lobos, el manejo tan singular de los arcaísmos:

Un álito [sic] de antigüedad parece sacudir el idioma y levantar a la superficie de la creación artística las piedras preciosas de los arcaísmos, que el devenir de la corriente idiomática había relegado al olvido. De lejos los trae y los sitúa naturalmente como si no pudiera ser de otro modo. No sopla nunca sobre el vocablo polvoriento temiendo distraer su encantamiento añejo: tal como fue lo defiende con la unción del artista consumado.¹⁶

En cuanto a los galleguismos, Antonio Risco opina que Valle convirtió el gallego en puro castellano y explica:

¿De qué procedimientos se ha servido para ello? Principalmente de los siguientes: Búsqueda en el castellano popular y arcaico de vocablos y formas sintácticas que más se asemejasen a sus equivalentes gallegos; imitación del español ca-

si dialectal hablado por gallegos, en el que se proyectan hábitos de aquella lengua regional; utilización medida de palabras y construcciones específicamente gallegas, que nunca entrecorren; inclusión de refranes y frases hechas típicas de esta región y fácilmente traducibles; y, sobre todo, extremo cuidado en conseguir una cadencia y línea tonal equivalentes a las más comunes en el romance galaico, particularmente en las frases de mayor contenido efectivo, como las exclamativas e interrogativas.¹⁷

Debido al tema y a la intención de las Comedias, es de particular importancia la creación de un ambiente pretérito y es en ellas donde esta habilidad lingüística de Valle alcanza cumbres insospechadas. Lo mismo resucita viejas voces como "aínda," "agora" y "franquealle," que juega con la posición del objeto pronominal como en "arreniégote," "habíame estado sonsacando" y "por me desatar la lengua." Los tiempos verbales también son sacudidos de su inactividad y aparece el uso constante del imperfecto de subjuntivo en (-se) y casi nunca en (-ra), su forma más corriente en la mayoría de los países hispanos. De forma semejante despierta de su letargo el futuro de subjuntivo como en "bailaren" y "ordenare." El uso de los tiempos mencionados junto con el uso del gerundio tiene como efecto el crear un tiempo abstracto, entre arcaico y atemporal. El gerundio, en especial, proporciona el medio para suspender las acciones en el tiempo, efecto que se intensifica al aparecer en su forma de gerundio simple, colocado casi siempre a cierta distancia del verbo principal: "Algunas sombras llegan a cobijarse y se agrupan en el umbral, alentando afanosas en la carrera." (RL

242) Como complemento de este uso tan original del idioma se destaca la adecuación del habla a la estación social del personaje en cuestión: los aldeanos hablan como aldeanos y los señores como señores. Sólo en un momento se interrumpe esta jerarquización deliberada del idioma y en este caso contribuye a destacar la teatralidad de la farsa del sacristán. Este combina frases y expresiones pueblerinas con textos de gran circunspección y si en un momento dice: "¡Mala mujer, respeta el vínculo del matrimonio, pues me hallo en el momento concursivo de irme del mundo!" (CP 234), en otro exclama: "¡Has de ir por delante, puñela!" (CP 233)

Las Comedias son, quizás mejor que ninguna de las obras de Valle, el ejemplo más claro de su capacidad combinatoria en el ámbito estilístico. Emilio González López opina que "Valle-Inclán al superar una corriente literaria, no se desprende totalmente de ella sino que la incorpora, como uno de sus elementos a la nueva."¹⁸ Edmundo García Girón, a su vez, percibe en Valle diferentes tendencias estilísticas, destacando la pervivencia de rasgos modernistas en la poesía que abre la época expresionista. En un estudio sobre Aromas de leyenda (1907), La pipa de kif (1919) y El pasajero (1920), García Girón concluye:

All three volumes show a modernist wealth of verse forms, meters and rhythms. The imagery, particularly in La pipa de kif and El pasajero, is expressed by modernist techniques such as synesthesia . . . , by an impressionist painter's approach

to description . . . , by metagoge . . . , by a
fondness for proparoxytones . . . , and by his
own characteristic use of adjective triads . . .

19

En lo que toca a la capacidad combinatoria de estilos, ambas opiniones son corroboradas por la trilogía. En ella se destacan, entrettejidos, rasgos modernistas, técnicas impresionistas y expresionistas y, como realce originalísimo, una aproximación simbolista. Esta combinación se observa en uno de los pasajes más interesantes, la escena del encuentro entre Liberata y Don Pedrito en Aguila de blasón. En ella se entrettejen técnicas modernistas, simbolistas, impresionistas así como símbolos universales para producir un efecto que es en su totalidad expresionista. La escena comienza con una acotación claramente impresionista en cuanto que conjuga un ambiente idílico y pastoral:

Sobre verdes prados el molino de Pedro Rey. Delante de la puerta una parra sostenida en poyos de piedra. Los juveniles pámpanos parecen adquirir nueva gracia en contraste con los brazos de la vid centenaria, y sobre aquellas piedras de tosquedad céltica. Vuelan los gorrones en bandadas . . . (AB 89)

Además del trazado impresionista se perciben aquí restos de toques modernistas como en la prosopopeya "los juveniles pámpanos parecen adquirir una nueva gracia en contraste con los brazos de la vid centenaria." Así mismo, la referencia a un tiempo pretérito y lleno de tradición se trasluce a través, no ya de la parra, sino de la "vid centenaria" y más enfáticamente por la frase "piedras de una tosquedad

céltica." Creado el ambiente evocador, se introduce la primera nota discordante, de naturaleza expresionista: "y en lo alto de la higuera abre los brazos el espantajo grotesco de una vieja vestida de harapos, con la rueca en la cintura, y en la diestra, a guisa de huso, el cuerno de una cabra." (AB 89) Se vuelve entonces al paisaje idílico en el que se introduce la figura idealizada de la molinera al estilo de los viejos romances: "Sentada a la sombra del emparrado está la molinera, fresca y encendida como las cerezas de Santa María de Meis. Liberata la Blanca bate en un cuenco la nata de la leche, y en la rosa de los labios tiene la rosa de un cantar. Por el fondo de la era asoma un caballero cazador; Es el primogénito del Mayorazgo: Se llama Don Pedrito." (AB 89-90) El juego de masas de color, técnica impresionista, conjuga el verde de los prados, el gris de las piedras y de los gorriones con el contraste del rojo y el blanco de la molinera y su labor. La visión se completa con el sonido de su canción. Permeando la acotación el simbolismo se manifiesta en varios niveles. Para comenzar, la higuera, como árbol simboliza la vida del cosmos o la inmortalidad, así como dentro de la tradición cristiana, la idea de la cruz o un eje que une los dos mundos diferentes. Por ser una higuera, sus ramas son jorobadas, lo que sugiere simbólicamente por su enmarañamiento un obstáculo laberíntico. Esta idea se enriquece con la presencia de la parra que por su naturaleza de enredadera con-

tribuye a crear, más adelante, la idea de la imposibilidad de escape para Liberata. En lo alto de la higuera se halla un espantajo que a manera de huso lleva un cuerno de cabra. El simbolismo del huso y de la rueca aparece irónicamente deformado por la introducción del cuerno que, en su variedad de significados, se enriquece en Galicia con el de ser un amuleto contra el mal. De manera marcadamente irónica, la rosa, en toda la riqueza de su simbolismo gnóstico, completa, con la nata de la leche, el escenario para la violación.

El diálogo comienza con un contraste entre la canción antigua que canta Liberata y el habla soez del primogénito:

LIBERATA: ¡Vexo Cangas, vexo Vigo,
 Tamén vexo Redondela! . . .
 ¡Vexo a Ponte de San Payo
 Camino da miña terra!
 DON PEDRITO: ¡Buena vista tienes, zorra parda!
 LIBERATA: ¡Asús! . . . A usted no lo había visto.
 DON PEDRITO: ¿Y el cabrón de tu marido? (AB 90)

El contraste continúa entre el habla del segundón, característica de su estrato social, y el habla pueblerina de Liberata. Las expresiones vulgares de Don Pedrito hacen resaltar su propio lenguaje educado y las invocaciones a los santos que hace la molinera. A través del diálogo entre el primogénito y Liberata se va presentando toda una situación en la que el vasallo está a la merced del señor amo. El desenlace final realza la injusticia del sistema feudal que en su deterioro impide la libertad del individuo para escoger su destino. La acotación final lleva el toque de gracia de la

crítica social por la brutalidad del abuso, en el que perros y hombre se aúnan en el ataque a la indefensa mujer. La figura del zagal, que atemorizado por la presencia del amo rehusa ayudar a Liberata, recalca aún más el comentario social. En esta acotación como en la anterior se combinan diversas técnicas estilísticas:

Don Pedrito requiere la escopeta, y la molinera dando voces, pretende huir a esconderse en la casa. No puede conseguirlo, y medrosa vuelve los ojos a la vereda. Un zagal, en la orilla del río, da de beber a sus vacas, y la molinera clama con más ahinco en demanda de socorro. El zagal, puesta sobre las cejas una mano, otea hacia el molino encaramado en una barda, y después se aleja con sus dos vacas, hilando agua de los hocicos, sin dejarlas que acaben de beber. Don Pedrito, sonriente y cruel, con una expresión que evoca el recuerdo del viejo linajudo, azuza a sus alanos que se arrojan sobre la molinera y le desgarran a dentellacas el vestido, dejándola desnuda. Liberata, dando gritos, huye bajo el emparrado, y su carne tiene un estremecimiento tentador entre los jirones de la basquiña. Con los ojos extraviados se sube a un poyo para defenderse de los canes que se alzan de manos aulladores y saltantes, arregañados los dientes feroces y albos. Hilos de roja sangre corren por las ágiles piernas que palpitan entre los jirones. Bajo la vid centenaria revive el encanto de las epopeyas primitivas, que cantan la sangre, la violación y la fuerza. Liberata la Blanca suspira y llora. El primogénito siente con un numen profético el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas, llegando adonde la molinera, le ciñe los brazos, la derriba y la posee. Después de gozarla la ata a un poyo de la parra con los jirones de la basquiña, y se aleja silbándole a sus perros. (AB 96-97)

Voces como "medrosa," "otea" y "barda," con frases como "clama con ahinco," "en demanda de socorro" e "hilando agua," aunque no arcaicas, contribuyen en su conjunto a dar un háli-

to de antigüedad al ambiente en que se inserta la referencia al tiempo de las epopeyas. Esta sugerencia del pasado remoto dentro del vocabulario usado contribuye a evocar como en una instantánea todo un mundo pretérito. Este rasgo impresionista pronto se destruye por el contraste violento de la comparación, así como por el contraste entre la detallada descripción del ataque y la breve frase que describe la consumación: "la posee." Toque expresionista es también la oración final que describe a Don Pedrito que se aleja "silbándole a sus perros." En toda la escena, el contraste entre el paisaje, o sea el escenario, altamente impresionista por sus sonidos y juegos de color, y la acción descrita con deformadora violencia expresionista, comunica con magistral impacto emotivo la crítica valleinclanesca.

Yendo más allá de las descripciones, del vocabulario y de las acciones, el empleo de símbolos contribuye a dar mayor sentido a la totalidad de la escena. El escenario, un molino y una parra, encerraban para Valle todo el concepto de la Eucaristía. En la "Clave IV" de Aromas de leyenda, se lee:

. . . Y el molino complica con la vida de su entrada
campesinos enigmas de la Historia Sagrada;
bajo la parra canta el esponsal divino
de la sangre y la carne, la borona y el vino . . . 20

Y es en ese ámbito de connotaciones sagradas donde Valle coloca una de las más terribles escenas de la trilogía. La misma molinera contribuye, por su carácter oportunista y

desvergonzado, que se manifiesta más adelante en su conducta y en los comentarios de su madre, Liberata la Magnífica, a la intención desmitificadora. La "Clave IX" de Aromas de leyenda presenta la imagen ideal con que Liberata contrasta:

Aromaban las yerbas todas,
con aromas de santidad,
y el sendero se estremecía
bajo el orballo matinal,
cuando a su retiro del monte
se tornaba San Gundián.

Tañía en la gloria del alba
una campana celestial,
y el alma de las yerbas iba,
trémula de amor y humildad,
a juntarse con la campana
en el aire lleno de paz.

Estábase una molinera
de su molino en el umbral:
en la cinta tiene la rueca
en los labios tiene un cantar . . . 21

El mayor interés de las Comedias bárbaras se deriva precisamente de esta combinación de técnicas estilísticas, entre las que predominan una aproximación simbolista y una realización que anticipa la futura maestría expresionista de Valle-Inclán.

Los elementos expresionistas aparecen en la trilogía con frecuencia suficiente para merecer atención aparte. González López apunta que el expresionismo "gustó de las formas más expresivas, de la caricatura, de lo grotesco, que destacaban con gran economía de elementos y con contrastes, los aspectos esenciales de las cosas y de las personas."²² La captación y proyección de lo interior a través de la deforma-

ción de lo exterior se manifiesta particularmente en las Comedias en lo tocante a los asuntos sociales, rasgo que recuerda la preocupación social que animaba el expresionismo. La degeneración de la nobleza y del clero, por ejemplo, halla su expresión en el trazado deforme del Abad de San Clemente y de los hijos del Mayorazgo. Valle trasciende la simple anotación pasiva de impresiones, yendo más allá de la simple imitación, y crea un clima dramático poblado de criaturas algo deformes, en el que campean la emoción y la subjetividad intensas. En la creación de ese clima se destacan técnicas estilísticas que corresponden a algunas de las apuntadas por R. S. Furness en Expressionism.²³ Las más interesantes son el tono declamatorio ferviente, la preferencia por escenas estremecedoras o simplemente emotivas, el juego con lo irracional, la regeneración espiritual, la metáfora absoluta, el uso abstracto del color, la independencia de la imagen, el uso de tipos en vez de individuos y la concisión sintáctica.

Característica constante de las Comedias es el uso del tono declamatorio ferviente y la preferencia por experiencias emotivas y de naturaleza estremecedora. Las citas que ilustran estas dos técnicas han sido escogidas intencionalmente de diálogos y situaciones de carácter menor con el propósito de destacar su frecuencia. En el caso del tono declamatorio ferviente, los pasajes están tomados, no de las líneas de Don Juan Manuel, de Sabelita o de Cara de Plata, sino de las lí-

neas de personajes más bien secundarios. El penitente que aparece en Cara de Plata tiene un total de cinco entradas, de las que la primera ofrece un ejemplo interesante:

Del Demonio revestido, dejé la casa de mis padres y salí a correr mundo. Me junté con malas compañías. Llevé el juego fullero por las ferias, y con una mujer de mala vida pasé mis escándalos. ¡Por muchos caminos fui llamado! ¡Por muchos signos amonestado! (CP 107)

En boca de Pichona también aparece la misma cualidad declamatoria ferviente:

¡Qué negra idea te gobierna? ¡Espera! ¡Detente! ¡No dejes mis brazos rebelde a tu padre! ¡Quédate mío y te serviré toda la vida! ¡Seré tu esclava! ¡No renueves mi sino enlutado! ¡Yo soy aquélla de la vida airada por quien mató a su padre Benitino el Penitenciado! De tu misma furia revestido escapó de mis brazos. ¡Detente, adorado! ¡Quedo rezándote! (CP 261-62)

En Aguila de blasón sirve de ejemplo lo dicho por Pedro Rey en su primera aparición:

¡La Santísima Virgen no ha permitido que los pobres nos quedásemos sin padre! ¡Divina Señora, ella querrá guiar a la Justicia para que descubra a esos mal nacidos y paguen su gran crimen en una horca! . . . (AB 75)

También Don Ginero participa de este rasgo:

¡Yo soy cristiano viejo y aunque no tenga escudo soy hidalgo! . . . He perdido mi dinero, ¡ya lo sé! Paga mejor un pobre que un señor . . . ¡Ríanse, burlense! . . . Todos esos fueros de soberbia son humo, y lo serán más. Se abajan los adarves y se alzan los muladares. ¡Raza de furiosos, raza de déspotas, raza de locos, ya veréis el final que os espera, Montenegros! (AB 175)

En Romance de lobos, la más rica de las comedias en este tipo de ejemplo, la Mujer del Morcego exclama:

¡Tiempo de aguas! . . . ¡Tiempo de tormentas! . . .
 ¡Tiempo maldito! . . . ¡Miseria para los pobres! . . .
 . ¡Lutos y hambres! . . . ¡Cúbrase el sol! . . .
 (RL 242)

La misma intensidad de tono se percibe en los plantos que, como motivo fúnebre en boca de los mendigos, se repiten a lo largo de esta última comedia:

¡Era Doña María la madre de los pobres! ¡Nunca hubo puerta de más caridad! ¡Dios Nuestro Señor la llamó para sí y la tiene en el Cielo, al lado de la Virgen Santísima! ¡Era la madre de los pobres! (RL 83)

De la misma manera, las escenas que conjugan experiencias emotivas, así como aquéllas de carácter estremecedor, abundan en la trilogía, variando en nivel de intensidad. Las más dramáticas, como son por ejemplo, el rapto de Sabelita, el sacrilegio final de Cara de Plata, el asalto de la casona, la violación de Liberata, el robo del cadáver, el suicidio de Sabelita, la visión de la Santa Compañía, la apertura de la tumba de Doña María, el robo de la capilla y el final trágico de Romance de lobos, aparecen reforzadas en tono menor por escenas como la trifulca del juego de naipes, el bautizo del niño por nacer, la expulsión del caballero de su casa, el recibo de la noticia de la enfermedad de Doña María y el amortajamiento de su cadáver. Esparcidas a lo largo de la trama hay escenas cuyo objeto aparente es plantear o avanzar el desarrollo dramático. Miradas más de cerca, sin embargo, se revelan como instrumentos para mantener la tensión emotiva necesaria para la inserción de las más intensas. Buen

ejemplo de este tipo es la que tiene lugar en casa de Pichona cuando ésta le echa las cartas a Cara de Plata. Los malos augurios van surgiendo con cada carta que levanta, para al final aparecer claramente el anuncio de una muerte:

Las cartas te ligan con un muerto. Está representado en este dos de copas, aún cuando nunca es carta de fundamento. Pero me lo hace decir que haya venido el caballo pisando sobre ella. Y el montado de oros, galán enamorado, eres tú. ¡Manifiesto! (CP 197)

En Aguila de blasón, Sabelita pide perdón a Doña María en una escena en que palpita la emoción:

Vengo de muy lejos. Había salido de esta casa para no volver, y al verme sola, perdida en un camino, he llorado como no había llorado nunca. Tuve miedo de la muerte. Vengo cansada de los caminos para arrojarme ante usted y suplicarle que me perdone. ¡Madriña, madriña mía, deme sus manos a besar! (AB 181)

En las escenas tan frecuentes en Romance de lobos entre el caballero y los mendigos, aparece la emoción de manera constante. En el primer encuentro entre Don Juan Manuel y el Pobre de San Lázaro, hay una acotación en la que se lee:

El Caballero se estremece. Hasta su rostro llega el aliento podre de aquella voz gangosa, y apenas puede dominar el impulso de apartarse. A la lívida claridad del amanecer, la figura gigantesca del mendigo leproso, se destaca en la oscuridad de las canteras. (RL 81)

Esta combinación de escenas emotivas de mayor o menor intensidad crea un clima emotivo en el que toman parte otras técnicas expresionistas. Fiel a su afirmación de que el público español sólo sabe regocijarse o conmoverse ante una obra dramática, Valle mantiene, a lo largo de la trilogía, un de-

licado balance entre estados extremos de tensión --bien estáticos, bien desesperados. Para este fin conjuga, a más de los recursos literarios ya descritos, otros que, como el uso abstracto del color y la independencia de la imagen, ayudan a crear y mantener ese clima emotivo. Como ejemplo de la forma en que Valle hace abstracción del color, es especialmente interesante el contraste de luz y sombra que sirve de marco a las tres comedias. Este contraste no sólo aparece realzando los lances más dramáticos, sino también como indicio de los conflictos por venir. En la primera comedia, por ejemplo, la luz de la mañana sirve para la presentación de Sabelita, y las referencias al color de su hábito son como ramalazos premonitorios de la tragedia que se avecina.

Sabelita está en lo alto, de pechos al arambol,
rubia de mieles, el cabello en dos trenzas, la
frente bombeada y pulida, el hábito Nazareno.
(CP 25)

Sabelita deja oír el ceceo cantarín de su voz,
y sobre las piedras viejas de la solana, entre
el verde de los limoneros se enciende la nota
morada y dramática del hábito Nazareno. (CP 27)

En Aguila de blasón se observa el mismo uso de la abstracción deliberada del color, para el que sirven de ejemplo las descripciones de Liberata. Imperceptiblemente dirigidas a trazar su imagen dentro del ámbito de la pasión carnal, las descripciones de la molinera evocan tal sentimiento con un grado mayor de sutileza por medio de la palabra "encendida:" "mujer moza, galana y encendida" (AB 75) y más adelante: "la

molinera, fresca y encendida como las cerezas de Santa María de Meis . . . " (AB 89) Por último, en Romance de lobos, el ejemplo más interesante de este manejo simbólico del color lo ofrecen la cabeza y la barba del caballero. Contra el fondo oscuro y tenebroso de la tormenta física y espiritual se destaca la blancura de estos dos rasgos del caballero, símbolos de su ascensión espiritual: "El rostro pálido y la barba de plata . . . " (RL 163), " . . . su barba se derrama sobre su pecho, trémula y blanca" (RL 210), "La luna parece agigantar la figura del viejo hidalgo y poner un nimbo en su cabeza blanca y desnuda" (RL 229), "La lluvia moja su cabeza blanca . . ." (RL 247), y por último, "ruedan dos lágrimas que se pierden en la nieve de su barba." (RL 259)

Con más precisión, la simbología del color contribuye a crear la independencia de la imagen, como en el caso del Abad de San Clemente. La imagen aparece en este caso, no como proyección de la realidad, sino en forma de una verdad interior dicha en línea y color por medio de la manipulación de la palabra. Si en el caso de Sabelita, el morado sirve de anuncio de su trágico destino, y, si en el caso del caballero, el blanco subraya su regeneración espiritual, el color negro de la sotana del Abad se extiende hasta abarcar toda su personalidad tenebrosa. El negro y toda la gama de sus tonalidades oscuras aparecen en combinación con adjetivos que al delinear y estilizar su figura, evocan una impresión de arrogante malevolencia: " . . . aquel jinete que

sobre el sol llega trotando . . . " (CP 49), "negro, zancudo y angosto, desaparece en la tiniebla de arcones . . . " (CP 57), " . . . el Abad, negro y escueto . . . " (CP 61), " . . . el Abad habla oscuro . . . " (CP 116), "Sale el tonsurado como una ráfaga negra . . ." (CP 214), " . . . enmargece el bulto ensotanado del Abad . . . (CP 215), y por fin, " . . . en las manos, como garras negras . . ." (CP 270)

El juego con lo irracional, rasgo de resonancia expresionista, aparece como realce a la figura de Fuso Negro quien siempre es descrito como "alunado," "loco" y con los "ojos en lumbre." Este motivo resalta también en la escena del robo de la capilla y en la de la apertura de la tumba de Doña María. En la primera, mientras que Don Farruquiño saquea el santo recinto, su hermano Pedrito se debate angustiosamente al borde de la locura:

Mientras habla el primogénito, el tonsurado vuelve a subir las gradas del presbiterio y apaga la lámpara, que por fundación debe arder noche y día. Helado y sobrecogido, oye en la oscuridad la voz de su hermano que le habla con el cuerpo fuera de la tribuna y los ojos lucientes de fiebre como un poseído. (RL 94)

Salta al presbiterio desde la mesa del altar, y otra vez su hermano se alza despavorido, y otra vez grita echando el cuerpo fuera de la tribuna, con los ojos aturcidos y visionarios. (RL 98)

DON PEDRITO: Me pareció ver la sombra de mi madre y hasta entender su voz. ¡No pises sobre la sepultura, porque se levanta, Farruquiño!

DON FARRUQUINO: ¡Estás loco! (RL 100)

La desenfrenada obsesión del caballero durante su viaje a

Flavia Longa le lleva a abrir la tumba de su esposa, tras lo cual clama por hacer confesión pública de sus pecados. Su conducta irracional es comentada por criados y mendigos y aparece destacada en la acotación que sigue:

El hijo y el capellán se interrogan con una mirada. En sus ojos asoma el mismo pensamiento, y se dicen si no ha pasado sobre ellos, en aquellas palabras, una ráfaga de locura. Los criados y los mendigos van llegando desde la cocina con un rumor lento, ojos de susto, gesto de misterio, y se detienen sobre el umbral de la puerta. (RL 164-65)

El tema de la regeneración espiritual, caro a los expresionistas, sirve en la trilogía como medio para el rescate de los valores imperecederos que Don Juan Manuel como español encarna. Implícita en su arrepentimiento, la admiración de lo místico toma forma en el ansia religiosa del caballero, ansia que lo saca del pecado para llevarlo a su salvación eterna:

Dios me ordena que me arrepienta de mis pecados . . . ¡Toda una vida! ¡Toda una vida!
. . . ¡Qué lejos suena la campana, apenas se la distingue! He sido siempre un hereje.
¡El mejor amigo del Demonio! . . . (RL 69)

Ahora te sentarás conmigo para que yo pueda sentarme algún día al lado de mi muerta. (RL 121)

¡Dios quiere darme tiempo para que me arrepienta de mis pecados! (RL 128)

Las alas que yo siento se abren dentro de mí. (RL 149)

¡Yo he sido siempre el peor hombre del mundo. Ahora siento que voy a dejarlo, y quiero arrepentirme. La luz que ellos apagaron se enciende en las tinieblas donde el alma vivía, y pa-

ra que mi linaje, donde hubo santos y grandes capitanes, no lo cubran mis hijos de oprobio, acabando en la horca por ladrones, les repartiré mis bienes y quedaré pobre, pobre de pedir por las puertas . . . (RL 152)

En tono menor y como refuerzo del tema de la regeneración del caballero, aparece el arrepentimiento de Sabelita. Este arrepentimiento, sin embargo, no alcanza el grado de intensidad que en Don Juan Manuel y así Sabelita se reconoce vulnerable a la tentación. En Aguila de blasón opta por el suicidio ante la disyuntiva del pecado o la salvación y, en Romance de lobos vacila ante la idea de ver a Montenegro otra vez. Respondiendo a las súplicas y razones de La Roja exclama: ¡Temo el pecado! . . . (RL 193) Como contraste grotesco Valle juega con el tema del arrepentimiento en Cara de Plata, primero utilizando la farsa del sacristán y después la irónica confesión del caballero al final de la comedia. El sacristán grita: "¡Confesión pido! ¡Por los Divinos clamo!" (CP 231) y Don Juan Manuel, al enfrentarse con Cara de Plata, dice: "No seas tú el verdugo y espera a que confiese y comulgue el reo de muerte." (CP 270)

Instrumentales en el proceso de inversión que representa la regeneración espiritual del Mayorazgo, Don Galán y Fusco Negro encarnan, expresionísticamente y bajo el disfraz de la forma humana, los atributos del bien y del mal. Don Galán, como exponente del bien, domina Aguila de blasón, haciendo su aparición al final de Cara de Plata al momento que

Don Juan Manuel decide hacer de Isabel su barragana. En la última escena de esta comedia, el diálogo entre el bufón y el caballero pone en boca del primero reconvenciones morales y del segundo, atisbos de la toma de conciencia que tendrá lugar en Romance de lobos:

DON GALAN: ¡Jujú! ¡Viejo enamorado, corazón enlutado!

EL CABALLERO: ¡Calla, imbécil!

DON GALAN: ¡Sentencia de sabios!

EL CABALLERO: ¡Sentencia de bellacos!

DON GALAN: A los cuerpos viejos les cumple estar a buenas con San Pedro.

EL CABALLERO: Don Galán, tentado estoy de hacerte ermitaño.

DON GALAN: Por ese camino también le llevo la alforja.

EL CABALLERO: Los santos no tienen criados.

DON GALAN: Seremos iguales.

EL CABALLERO: Tú no puedes ser santo.

DON GALAN: ¡En la mesa celeste tanto es Blas como Bonifás!

EL CABALLERO: Don Galán, para ser santo se pasa por el Infierno. Como no has sabido ser pecador, tampoco sabrías ser un santo. ¡Yo sí!

DON GALAN: ¡Por descontado!

EL CABALLERO: ¿Pero vale la pena arrepentirse y hacerse santo tan a deshora, cuando tan pocas ocasiones de pecar pueden brindarme Mundo, Demonio y Carne? ¡Si me hubiera acordado hace treinta años! Ahora parece un escrúpulo de fariseo. ¡No vale la pena! ¡Morde-ré esta noche el racimo! Don Galán, tú no entiendes una palabra.

DON GALAN: ¡Las bastantes!

EL CABALLERO: ¡No hay en toda mi vida un naipe tan negro como el que ahora levanto!

DON GALAN: ¡Negro como un carbón!

EL CABALLERO: ¡Abominable!

A lo largo de Aguila de blasón, a medida que se van desarrollando los conflictos entre el Mayorazgo y las distintas instituciones sociales, Don Galán va asumiendo los rasgos de la

voz de la conciencia del viejo hidalgo. En su papel de criado, bufón y confidente, va destacando la naturaleza pecaminosa de Don Juan Manuel revelada en los distintos ámbitos de su vida como ente social. Al mismo tiempo, con sus refranes y sentencias pueblerinas, Don Galán desgana verdades en los oídos de Montenegro, quien reconoce su influencia:

EL CABALLERO: ¡Don Galán es mi hombre de placer! ¡Y también una voz de mi conciencia!
 DOÑA MARIA: ¡Don Galán voz de tu conciencia!
 EL CABALLERO: Don Galán con sus burlas y sus insolencias, edifica mi alma, como Don Manuelito edifica la tuya, con sus sermones.
 DOÑA MARIA: ¡Calla y no blasfemes, perdición!
 EL CABALLERO: No blasfemo. Uno y otro nos dicen las verdades amargas. Tu capellán las rocía con agua bendita y mi bufón con vino.
 (AB 155)

Al abrirse Romance de lobos y con el inicio del arrepentimiento del caballero, Don Galán recede en importancia y Fuso Negro, exponente del mal, toma su lugar al lado de Don Juan Manuel, dominando la última parte de la tercera comedia. El desarrollo de Fuso Negro como personaje dramático deriva su profunda significación de las situaciones claves en que tienen lugar sus apariciones. En Cara de Plata predice el futuro desastre que afligirá a los Montenegros cuando exclama: ¡Touporroutóu! ¡Se juntó una tropa de hirmandiños! ¡Touporroutóu! ¡Para acá viene! ¡La torre entre todos nos han de quemar! ¡Touporroutóu! (CP 44) En esta misma comedia aparece como personaje catalítico al provocar la unión de Sabelita y el caballero y al revelar esta unión a Cara de

Plata. Cada aparición de Fuso Negro recalca su preferencia por el pecado ya que, en sus palabras, "el que no peca se condena." Una vez desarrollado este rasgo hasta el máximo, Fuso Negro acompaña al caballero hacia el final de la trilogía. En Romance de lobos y a través de su odisea, Don Juan Manuel va ascendiendo espiritualmente hasta llegar al arrepentimiento completo. Fuso Negro, en las escenas de la cueva, refuerza mediante su conocimiento profundo del pecado, la sinceridad de ese arrepentimiento. Este proceso sigue su curso lógico hasta alcanzar la etapa siguiente, o sea, la reparación de los pecados, condición indispensable para la salvación. Fuso Negro, como estímulo a la introspección de Don Juan Manuel, proporciona la profundidad psicológica necesaria para la intensidad dramática del final de la obra.

Cuando en Romance de lobos Don Juan Manuel abandona la cueva, aparece solo, su trayectoria cumplida, y sin necesidad de soporte dramático por parte de Fuso Negro o de Don Galán. Se lanza entonces, con audacia suicida, a cumplir su misión redentora. Ambos, Fuso Negro y Don Galán, por sus rasgos alegóricos, constituyen un magnífico intento de alcanzar la metáfora absoluta, característica del expresionismo. En la concepción de ambos personajes, Valle se vale de un recurso típico de su época expresionista, la animalización. Fuso Negro aparece repetidamente con rasgos que recuerdan el lobo: "aúlla con tuertos visajes, un mendigo alu-

nado." (CP 43) y más adelante: "Fuso Negro, acautelado aparece en la puerta. Tiene una expresión alobada aquella sombra que acecha desde el camino." (CP 244) Por su parte y como contraste, Don Galán es frecuentemente animalizado con los rasgos de un perro: "El bufón bosteza abriendo una boca enorme, y se echa debajo de la mesa, dispuesto a reanudar el sueño." (AB 65) Hasta en sus mismas gracias dominan los gestos caninos: "El bufón da un salto, fingiendo un susto grotesco, y se pone a temblar con la lengua de fuera y los ojos en blanco. El caballero le arroja su plato a la cabeza, y el bufón, que lo atrapa en el aire, se pone a lamerlo." (AB 117-18) La escena de la velada del molino provee la diferencia entre lobos y canes por medio de la conversación entre la curandera, Liberata y un mozo. En ella, la curandera destaca que "de todos los animales, solamente los canes tienen saludable la saliva" y que ellos son "los solos que tienen en la lengua virtud de curar . . . " (AB 104) En cuanto a los lobos, dice que "al que muerden le infunden su ser bravío." (AB 105)

A medida que Valle-Inclán va desarrollando su estética, los rasgos expresionistas adquieren forma más definida, proceso que se observa en su creación de los personajes dramáticos. Partiendo del Marqués de Bradomín, su mejor concepción del héroe decadente divorciado del medio, y pasando por Don Juan Manuel, quien ya tiene raíces históricas y sociales, su manejo del personaje asume características de la época esper-

péntica. Contribuyendo a este proceso evolutivo, se desarrolla el uso de tipos en vez de individuos, técnica que se observa en estado de formación en las Comedias. En el capítulo dedicado al protagonista se destacó la unilateralidad de los personajes al ser enfocados en su interacción con Montenegro. Salper de Tortella, destacando la creciente tendencia de Valle a utilizar los personajes como medio para proyectar aspectos de la sociedad española, opina que

Because Valle-Inclán's primary interest is to mirror various facets of Spanish society, he gives considerable attention to portraying the relationship of a particular type of person to the ambiente which has, to a great extent produced him. In the process of situating a figure in his corresponding milieu --Don Juan Manuel in his Pazo de Lantañón, Concha in her palace, the Ciego de Gondar outdoors amidst a group of townspeople, Micaela walking up and down long corridors carrying a tray, Valle defines him according to his job or role in society. 24

Dentro del ámbito de la visión valleinclanesca, el personaje como exponente de la vida humana tenía que estar perfectamente acoplado a su tiempo histórico. La vida, de acuerdo con Valle, era la misma en sus hechos, sus alegrías, sus dolores y sus pasiones. El personaje, sin embargo, había experimentado cambios profundos por lo que concluye que

Hoy, ese destino es el mismo, la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor . . . Pero los hombres que lo sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. 25

Los personajes del mundo gallego de las Comedias aparecen vistos como en un punto medio dentro de ese cambio: no son dioses ni héroes pero tampoco han llegado a ser tan diminutos como un Don Friolera o un Juanito Ventolera. Dotado de restos de cualidades heroicas, pueden hacer aún un esfuerzo valiente por llevar dignamente el inmenso peso de su destino histórico. Estas cualidades heroicas, salvadas en Don Juan Manuel, en Cara de Plata y en Doña María, constituyen el aspecto positivo de la crítica valleinclaniana, ya que es como un llamado a una toma de conciencia necesaria para el mantenimiento de la dignidad española.

Indispensable al valor simbólico de los distintos elementos de la sociedad feudal, es la presentación a través de los personajes de los diferentes tipos sociales en todo el dinamismo de su interacción. Cada exponente de un tipo, entonces, en su carácter y en su conducta, debe exhibir las cualidades que constituyen la esencia de lo que representa. Es por eso que las descripciones de los distintos personajes los presentan involucrados en su medio ambiente, vistos desde fuera, y no de manera introspectiva tratando de penetrar su psicología. Tal manejo hace que a medida que el personaje se revela a través del diálogo y las acotaciones, su psicología no sea la suya individual sino la de su clase social. Una vez establecido el personaje como tipo genérico, cualquier deformación de que sea objeto tendrá como resultado sacar a la luz la esencia del grupo que representa haciendo

posible la crítica de la sociedad. Para conseguir este efecto Valle introduce cada personaje bien por anticipación por medio de la conversación de otros, como en el caso de Don Juan Manuel, o bien manteniéndolo en una visión estática, como en una vista fija.

La conversación de los chalanos al principio de Cara de Plata presenta las cualidades dominantes del hidalgo como hidalgo: arrogancia, altivez, generosidad. Cuando aparece, lo hace dentro del marco del caballero feudal, rodeado de galgos y armado de la escopeta. A esta visión se añaden rasgos que resumen los destacados por los chalanos con lo que se completa su concepción como personaje tipo del caballero feudal:

Don Juan Manuel Montenegro, con la escopeta y el galgo, rufo y madrugador, aparece por el huerto de frutales, y se detiene en la cancela. Es un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su pazo de Lantañón. (CP 34)

Esta visión se recalca cuando en Aguila de blasón la reiteración de sus rasgos subraya aún más su valor representativo: "Es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos . . . " (AB 19) Cara de Plata, por su parte, está delineado como una versión joven del viejo caballero, en respuesta a la cual aparece, en toda la gallardía de su juventud, siempre a caballo:

Las mujerucas se apartan para dejar paso a un jinete, mancebo muy gentil, que, cercado de galgos y perdigueros, entra al galope. Bascu-

lada con gritos y espantos, cestos torcidos sobre las cofias, manos aspadadas protegiendo los tenderetes. Don Miguel Montenegro, el hermoso segundón, salta de la silla y ata el caballo a una argolla empotrada en el muro. Por su buena gracia, los suyos y los ajenos le dicen Cara de Plata. (CP 26)

En los personajes menores también se observa el mismo intento de categorización. En el caso de Pedro Rey, Valle lo describe diciendo que es "un viejo aldeano lleno de malicias" (AB 75) y en el caso del Viejo de Cures, lo envuelve dentro de un marco de tradición: "El viejo con la vara en alto, hace retroceder el tropel de sus vacas que entrechocan los cuernos, entornado por las voces y las picas de tantos hijos y nietos, sangre de Quinto de Cures." (CP 49)

La primera imagen de Don Farruquiño lo presenta luciendo "tricornio y beca, perdurables divisas de los colegiales del seminario de Viana del Prior" (CP 100-01), para luego reforzarla en su contraste con el grupo a que pertenece:

" . . . algunos seminaristas, mocetones de aspecto aldeano que hablan en dialecto y visten el traje de los clásicos sopistas, burdo manteo de balleta y derrengado tricornio." (AB 17)

Magistralmente, Valle incluye a Farruquiño dentro del tipo "seminarista" pero al mismo tiempo lo destaca como miembro del grupo "seminaristas nobles," grupo que abraza la carrera teologal como medio fácil de mantener sus prerrogativas nobles a expensas de la iglesia. Calando el fondo de la estructura social, Valle presenta los mendigos: "Ra-

cimo de gusanos que se arrastra por el polvo de los caminos y se desgrana en los mercados y feriales de las villas, salmodiando cuitas y padres nuestros." (RL 73) Con ánimo de destacar lo profundo de esta lacra social, la descripción del Pobre de San Lázaro se proyecta hasta el pasado inmemorial: "en aquella voz gangosa y oscura se arrastra como una larva la tristeza milenaria de su alma de siervo." (RL 80) En las tres comedias aparecen múltiples personajes genéricos o anónimos, sin apelativos propios como son los marineros, la familia de la preñada y vasallos y criados en general. Innumerables son los personajes que aparecen mencionados por su edad y oficio como la vieja, el rapaz, el penitente, el peregrino, la moza y el viejo. La visión de conjunto abraza todos los estratos sociales proyectando la complejidad característica de un núcleo humano dentro de un tiempo histórico en evolución.

Inherente a las múltiples técnicas expresionistas apuntadas en las Comedias, se destaca el esfuerzo por alcanzar un grado máximo de concisión sintáctica, tanto en los diálogos como en las acotaciones. Antonio Risco observa en este aspecto el uso de adjetivos inventados o populares, que aparecen bien solos, en pares o en los famosos grupos de tres, y la eliminación de partículas de enlace y de otras formas de valor significativo, como también los verbos.²⁶ Con respecto al uso de los adjetivos, se observa la frecuencia en el uso de derivados de sustantivo como en el caso de "luna."

En Cara de Plata recurren a menudo y entre ellos resaltan "la niebla lunar" (183), "la puerta lunera" (207), "el cielo lunario" (223), "tejados luneros" (225) y "el encaje lunario del emparrado" (231). Nótese en este último ejemplo la cantidad de palabras que se evitan al usar "encaje lunario," ya que encaje transmite la idea de las ramas entretetidas de la parra y lunario, dichas ramas vistas a la luz de la luna. Como ejemplo del uso adjetival para proyectar múltiples significados, basta recordar los diferentes epítetos con que aparece Don Juan Manuel. A veces es hidalgo o caballero y a veces mayorazgo, vinculero o linajudo. A veces, también, estos mismos vocablos se enriquecen con la adición de los adjetivos noble o viejo. En Romance de lobos y a medida que se acerca el final, su figura va adquiriendo tonalidades de prócer o patriarca. La acumulación de adjetivos también contribuye a presentar en el menor número de palabras posibles, la mayor cantidad de connotaciones significativas. Así, por ejemplo, sucede con la muy citada descripción de Don Juan Manuel en la que "hidalgo" aparece modificado por los adjetivos: "mujeriego," "despótico," "hospitalario" y "violento," o la de su bufón, Don Galán, quien es "viejo," "feo," "embustero" y "miedoso." (AB 63)

Al mismo fin de concisión sintáctica se dirige la creación de adjetivos y el uso repetido de algunos poco comunes como son "cascabeleño" (el serpentón de la chimenea) (CP 249), "achalanado" (galán) (CP 100), "vinosa" (boca) (AB

293) y "obsesos"(pasos) (RL 211). También es interesante destacar el uso frecuente del participio de presente usado en calidad modificadora como son "saltante," "suspirante" y "ululante." Todos estos juegos con las palabras modificadoras tienen como resultado el eliminar partículas de enlace que, como tales, carecen de valor significativo propio. Así, por ejemplo, en el caso de "pasos obsesos" habría que dar un rodeo y decir "pasos que reflejan su obsesión." También los verbos sufren un proceso eliminativo con el resultado de añadir un movimiento vertiginoso a la escena en cuestión. El mejor ejemplo se da en la acotación que describe a Fusó Negro lanzándose sobre Sabelita: "En el románico pórtico, bajo los santos de piedra, el fálico triunfo, la risa en balandros, los ojos en lumbre, la greña frenética" (CP 150), o ésta que describe la escena final de Cara de Plata: "Voces agorinas. Sombras huideras. Pánico sagrado." (CP 275)

Si bien es verdad que Cara de Plata, por su fecha de publicación correspondiente a la etapa madura de la producción de Valle, ofrece la mayor cantidad de ilustraciones de técnicas expresionistas, también es verdad que en Aguila de blasón y en Romance de lobos, como se ve en las citas dadas, aparecen estas técnicas en cantidad suficiente para hacerlas rasgos característicos de toda la trilogía. Desde el momento en que Valle deja traslucir en su obra su preocupación por España, su estilo se va llenando de detalles que

anticipan su uso de la literatura como arma de crítica social. Las Comedias bárbaras se convierten, gracias a esos anticipos estilísticos, en un documento social que anuncia la actitud analítica y comprometida que hace de Valle el punto de enlace entre noventiochistas y novecentistas.

Notas

¹Emilio González López, El arte dramático de Valle-Inclán (New York: Las Americas Publishing Co., 1967), pág. 73.

²Juan Antonio Hormigón, Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo (Madrid: Comunicación Serie B, 1972), pág. 54

³Ramón del Valle-Inclán citado por Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, Visión del esperpento: Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Castalia, S.A., 1970), pág. 244, nota 36.

⁴Martin Esslin, Theatre of the Absurd, rev. ed. (New York: Anchor Books, 1969), pág. 346.

⁵María Eugenia March, Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán (Chapel Hill: University of North Carolina, Estudios de Hispanófila No. 10, 1970), págs. 68-69.

⁶Ramón del Valle-Inclán citado por Cardona y Zahareas, pág. 243, nota 32.

⁷Ramón del Valle-Inclán, Aguila de blasón: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales AB) (Madrid: Opera Omnia, 1922), pág. 147.

⁸Ramón del Valle-Inclán, Romance de lobos: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales RL) (Madrid: Opera Omnia, s/f), págs. 23-24.

⁹Ramón del Valle-Inclán, Cara de Plata: Comedia bárbara (de aquí en adelante se darán las referencias en el texto con las iniciales CP) (Madrid: Opera Omnia, 1923), págs. 205-06.

¹⁰Carmen Iglesias, "El esperpento en la obra de Valle-Inclán I," Cuadernos americanos, 18, 4, No. 3 (1959), pág. 260.

¹¹Pedro Salinas, "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98," Cuadernos americanos, 6, No. 2 (1947), pág. 224.

¹²Ramón del Valle-Inclán citado por Francisco Madrid, La vida altiva de Valle-Inclán (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943), pág. 350.

¹³Salinas, págs. 224-25.

¹⁴Ramón del Valle-Inclán citado por Cardona y Zahareas, págs. 243-44.

¹⁵Ramón del Valle-Inclán citado por Madrid, págs. 340-41.

¹⁶Delia Fein Pastoriza, "El idioma de Valle-Inclán en su obra Romance de lobos," Boletín de filología, 4, Nos. 25-26-27 (1944), pág. 94.

¹⁷Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruedo ibérico (Madrid: Gredos, 1966), pág. 173.

¹⁸González López, pág. 22.

¹⁹Edmundo García Girón, "Valle-Inclán, Modernist Poet," Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works, ed. Anthony N. Zahareas (de aquí en adelante citado como Appraisal) (new York: Las Americas Publishing Co., 1968), pág. 423.

²⁰Ramón del Valle-Inclán, "Clave IV," Obras escogidas II (Madrid: Aguilar, 1974), pág. 1112.

²¹Valle-Inclán, "Clave IX," Obras, pág. 1119.

²²González López, pág. 27.

²³R. S. Furness, Expressionism (London: Mathuen and Co. Ltd., 1973), págs. 15-21.

²⁴Roberta Salper de Tortella, "The Creation of a Fic-

tional World (Valle-Inclán and the European Novel)," Appraisal, pág. 125.

²⁵Valle-Inclán citado por Madrid, pág. 114.

²⁶Risco, págs. 181-85.

CONCLUSION

La trilogía de las Comedias bárbaras se ha ido revelando a lo largo de este estudio como una mina inagotable, indispensable para el conocimiento y la comprensión de la obra valleinclaniana en su totalidad. Como sucede con toda gran obra de un gran maestro, es imposible en un solo estudio sondear todas las posibilidades abiertas a la visión crítica. "Valle-Inclán: Las Comedias bárbaras" ha satisfecho su intención primordial de señalar nuevos caminos y de sugerir nuevas interpretaciones con la idea de instigar una reevaluación de la trilogía largo tiempo merecida. Las Comedias, debido a las diferentes fechas de publicación, caen dentro de los dos momentos claves de la trayectoria estética de Valle-Inclán. El primero, a principios de siglo, cuando comienza a manifestar por medio de la literatura su preocupación social, marca el abandono de la estética modernista como nota dominante. El segundo, cuando Valle se embarca en la estética del esperpento y abraza el expresionismo, lo destaca como pionero de las técnicas teatrales de la primera mitad del siglo XX. Entre el modernismo y el expresionismo, caen influencias del simbolismo y del impresionismo, y de todas Valle toma lo que es afín a su personalidad y a su visión dramática. El resultado es un teatro que en su época cronológica careció de aceptación pero que hoy en

día constituye un eslabón indispensable en la evolución del teatro español y europeo.

La tradición hermética, en su rica combinación de filosofía, magia, ciencia y religión, explica muchos de los enigmas valleinclanianos hasta ahora no completamente elucidados. Culminando en el renacimiento y rescatada por el romanticismo, la tradición hermética es enlazada con la época de Valle, primero por Swedenborg y después por Baudelaire, para llegar por fin a hacerse sentir en el movimiento simbolista. Como base común al teatro de Shakespeare y de Valle, la tradición hermética provee una respuesta a la afinidad intrigante entre el español y el inglés, afinidad que se manifiesta en el alcance cósmico y en la concepción del tono y del escenario dramáticos. Y es en estos elementos precisamente donde radica la dificultad de interpretación de la obra del dramaturgo español. Los diferentes movimientos literarios y en especial el simbolismo, informan la actitud creadora de Valle, cooperando a lograr la universalidad manifiesta en algunas de sus obras. Adoptando de las diferentes escuelas aquellos elementos más afines a sus objetivos y que más se acoplaban a sus posibilidades como escritor, Valle desarrolla un estilo propio que en las Comedias bárbaras aparece imbuído de simbolismo y que se manifiesta con rasgos impresionistas y expresionistas. Asociado con la Generación del 98 y con los modernistas, su estética no puede dejar de impregnarse de la preocupación social de los prime-

ros ni de la preocupación por el idioma y el estilo de los segundos. Con un alto grado de objetividad y deliberación, Valle estudia los resultados del apasionado análisis de España de sus compañeros noventiochistas, ofreciendo como resultado lo que a sus ojos es lo español verdadero. Su proceso analítico destruye los mitos creados por los definidores del "problema de España" al tiempo que mitifica los verdaderos valores, aquéllos, que si una vez hicieron glorioso al español, pueden ahora devolverle su dignidad perdida. El balance resulta en una definición de la esencia de España del tipo que los novecentistas necesitaban en su labor práctica de regeneración. Este proceso analítico Valle lo comienza con un acercamiento a España desde su época feudal hasta llegar a su presente histórico, como lo atestiguan las Comedias bárbaras, la trilogía de las guerras carlistas y El ruedo ibérico, serie que quedó inconclusa. A medida que se va acercando a su presente histórico, su visión se hace cada vez más penetrante y su crítica más acerba hasta llegar a la deformación esperpéntica como arma de ataque.

Las Comedias bárbaras, con su tardío pero indispensable primer volumen, reafirman la intención crítica que permea la obra valleinclaniana, localizando las primeras manifestaciones de su actitud comprometida a principios de siglo. La España de la trilogía es precisamente la España a

la que regresaron los noventiochistas y sus seguidores en busca de la esencia nacional. Valle se acerca a ella concentrándose en los tres pilares que formaban su estructura social --la nobleza, el clero y el pueblo-- presentándolos en todo el dramatismo de su degeneración, degeneración que culmina en el desplome de ese mundo pretérito. La nobleza, personificada por Don Juan Manuel Montenegro, su esposa y sus hijos, se enfrenta a un mundo en un proceso de cambio en el que su sistema de valores y sus actitudes vitales resultan anacrónicas e inoperantes. Como resultado de los cambios históricos, la pugna entre la nobleza y el clero por dominar al tercer elemento, el pueblo, provoca el dramático final de un sistema social. El pueblo, por su parte, debatiéndose entre los dos poderes que luchan por dominarlo, se va transformando en una fuerza social que acabará por imponerse y demandar sus derechos de libertad. Esta situación halla su expresión en la trilogía por medio de los conflictos de Don Juan Manuel con su familia, la iglesia, la justicia y los vasallos. A través de estos conflictos, se va haciendo evidente el resquebrajamiento de las instituciones sociales que, comenzando con el matrimonio y la familia como bases de la estructura social y pasando por los distintos estratos que la forman, se extiende hasta la justicia real.

Al trazar el cuadro de la España feudal, Valle se aproxima a Galicia que, como supervivencia anacrónica, preserva-

ba los modos de vida identificados con la gloria de España. La Galicia que crea, sin embargo, es representativa de toda España ya que en su concepción entran en juego cualidades comunes al ethos español. Don Juan Manuel y su familia son a su vez arquetipos de la nobleza española y gallega y los demás personajes, recibiendo el mismo tratamiento, pasan a ilustrar dramáticamente los diferentes estratos de la sociedad nacional y regional. Crucial en el desarrollo de Don Juan Manuel como arquetipo portador de valores españoles, es su naturaleza virtuosa y pecaminosa a la vez, rasgos que mantenidos en un punto esencial de equilibrio, tienen como resultado dotarlo de una personalidad atrayente. En esto estriba precisamente el éxito de la crítica valleinclaniana, crítica que intenta y consigue ser positiva. Para conseguir este balance tan delicado, Valle hace uso de la leyenda del Don Juan, personaje mítico que en sus vicios y sus virtudes poseía gran atractivo para el español. En él se combinaban valor, generosidad, espíritu aventurero, al tiempo que entre sus vicios se destacaba el de ignorar los derechos de los demás. Don Juan Manuel se acerca a la vida con seguridad y arrogancia donjuanesca para ir siendo derrotado paso a paso por su medio ambiente. Al igual que el Don Juan, a medida que recorre su trayectoria con paso avasallador, se va operando en su espíritu un cambio que lo llevará a su redención. En su caso, sin embargo, no es un sentimiento de amor puro

lo que lo redime sino un profundo sentido de la justicia lo que lo lleva a su final trágico y glorioso a la vez.

Como elemento dinámico indispensable a la mecánica de las Comedias hay que considerar el principio de la inversión que, con su juego de contrastes, provee los lances dramáticos al tiempo que hace posible la tensión dramática que determina el impacto de la obra. Encarnado en Don Juan Manuel, este proceso lo presenta como el punto de fusión de los contrarios que al encontrarse se invierten y se separan. Don Juan Manuel presenta virtudes y vicios en cantidades equivalentes, combinación en la que predominaban, en sus antepasados, las virtudes, y en sus descendientes, los vicios. Al llegar a él la doble línea de bondad y maldad con la primera en ascendencia, se igualan durante su vida, para separarse en sus hijos y dominar el mal. El único que se salva es Cara de Plata, quien formado a imagen y semejanza de su padre, abraza el carlismo que, aunque una causa perdida, Valle usa como símbolo de los ideales que habían movido al español de antaño.

A lo largo de este estudio se han ido destacando las múltiples maneras en que Valle utiliza la inversión y la leyenda del Don Juan. Compatibles con los elementos contrarios que forman la figura legendaria, sirven ambos elementos para ambientar la trilogía en la Galicia supersticiosa, pagana, cristiana y anacrónica, pero válida para la labor desmitificadora de Valle-Inclán. Ambos elementos permean tam-

bién el manejo de los recursos estilísticos que sirven de medio para la expresión del pensamiento de Valle. La acotación y el diálogo, en su combinación dinámica, proveen el ambiente y el tono que, con sus contrastes violentos, causan el impacto dramático al lector o espectador. El lenguaje, rico como siempre en Valle, no sólo influye en el recuerdo por su intención marcadamente evocadora, sino que sirve de estímulo para provocar esa pausa desconcertante previa a toda experiencia literaria en la que el recipiente necesita tomar parte activa en el proceso creador. El estilo, imbuido de expresionismo, contribuye a realzar la profundidad del simbolismo así como a mantener la tensión dramática en la que el lector o espectador se siente atraído o repelido en direcciones opuestas. Esta ambivalencia de sentimientos, con su predominio de lo positivo, provoca el desconcierto momentáneo indispensable a una introspección seria, y las Comedias bárbaras, surgen en toda su fuerza como documento de crítica social.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti, Rafael. "Imagen primera de Don Ramón María del Valle-Inclán," Imagen primera de Buenos Aires: Losada, 1945.
- Ayala, Francisco. El escritor y su imagen: Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado. Madrid: Ediciones Guadarrama, S. A., 1975.
- Ayllón, Cándido. "Experiments in the Theatre of Unamuno, Valle-Inclán and Azorín," Hispania, 46, No. 1 (1963), 49-56.
- Balakian, Anna. The Symbolist Movement: A Critical Approach. New York: Random House, 1967.
- Baroja, Pío. Desde la última vuelta del camino: Memorias. Madrid: Biblioteca Nueva, 1944.
- Berenguer Carísomo, Arturo. "Apuntes sobre la caricatura literaria," Cuadernos hispanoamericanos, Nos. 91-92 (1957), 269-83.
- Bermejo Marcos, Manuel. Valle-Inclán: Introducción a su obra. Salamanca: Anaya, 1971.
- Bosch, Rafael. La novela española del siglo XX: De la restauración a la dictadura. New York: Las Americas Publishing Co., 1970.
- Bravo Villasante, Carmen. "El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán," Cuadernos hispanoamericanos, 47, Nos. 199-200 (1966), 451-54.
- Brooks, J. L. "Valle-Inclán and the esperpento," Bulletin of Hispanic Studies, 33, No. 3 (1956), 152-64.
- Brown, G. G. A Literary History of Spain: The Twentieth Century. New York: Barnes and Noble Inc., 1972.
- Carballo Picazo, Alfredo. "Antonio Machado y Valle-Inclán," Cuadernos hispanoamericanos, 54, No. 160 (1963), 6-17.
- Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony N. Visión del esperpento: Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Castalia, 1970.

Cela, Camilo José. "Don Ramón del Valle-Inclán cumple cien años," Papeles de Son Armadans, 43, No. 127 (1966), 5-8.

_____. "Valle-Inclán y Unamuno," Cuatro figuras del 98. Barcelona: Aedos, 1961.

Chadwick, Charles. Symbolism. London: Methuen & Co. Ltd., 1971.

Cirlot, J. E. A Dictionary of Symbols. New York: Philosophical Library, 1962.

Corrales Egea, José. "Retorno y primera salida de Valle-Inclán," Insula, 18, No. 199 (1963), 15.

Correa Calderón, E. y Lázaro Carreter, F. Literatura española contemporánea. Salamanca: Anaya, 1965.

Descola, Jean. Historia de España, 2a. ed. Barcelona: Editorial Juventud, S. A., 1967.

Díaz Plaja, Guillermo. Estructura y sentido del novecentismo español. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

_____. Las estéticas de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1972.

_____. Modernismo frente a Noventa y Ocho: Una introducción a la literatura española del siglo XX. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1951.

Domenech, Ricardo. "Para una visión actual del teatro de los esperpentos," Cuadernos hispanoamericanos, 57, Nos. 199-200 (1966), 455-66.

Durán, Manuel. "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco," Papeles de Son Armadans, 43, No. 227 (1966), 109-31.

El Sol. "Rasgos de la vida de un insigne escritor" (enero 7, 1936), pág. 6.

Fein Pastoriza, Delia. "El idioma de Valle-Inclán en su obra Romance de lobos," Boletín de filología, 4, Nos. 25-26-27 (1944), 85-94.

Fernández Almagro, Melchor. "Ramón del Valle-Inclán: Vida y obra," Revista hispánica moderna, 2, No. 4 (1936), 295-301.

_____. Vida y literatura de Valle-Inclán. Madrid: Editora Nacional, 1943.

- Fernández de la Vega, Celestino. "Perfil gallego de Valle-Inclán," Insula, 14, Nos. 152-53 (1959), 4.
- Fernández del Riego, Francisco. Galicia y Valle-Inclán. Madrid: Ediciones de conferencias y ensayos, 1959.
- Fichter, William. Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895. México: El Colegio de México, 1952.
- Furness, R. S. Expressionism. London: Mathuen & Co. Ltd., 1973.
- García Sol, Ramón. "Luces de Valle-Inclán," Cuadernos hispanoamericanos, 57, Nos. 199-200 (1966), 283-302.
- García Sabell, Domingo. "Españoles mal entendidos: Don Ramón del Valle-Inclán," Insula, 16, Nos. 176-77 (1961), 1, 19.
- Gil, Ildefonso Manuel. "El disputado '¡Viva la bagatela!' Baroja, Azorín y Valle-Inclán," Cuadernos hispanoamericanos, 76, Nos. 226-227 (1968), 451-465.
- _____. "En la base del esperpento," Cuadernos hispanoamericanos, 75, Nos. 224-25 (1968), 611-622.
- Gillespie, Gerald y Zahareas, Anthony N. "Valle-Inclán (1866-1936)," Kenyon Review, 29, No. 5 (1967), 610-613.
- Gimferrer, Pere. "Valle-Inclán polémico: 'La Cara de Dios,'" Destino, No. 1850, 7.
- Gómez de la Serna, Ramón. "Don Ramón del Valle-Inclán," Retratos contemporáneos. Buenos Aires: Sudamericana, 1941.
- _____. Don Ramón María del Valle-Inclán. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1959.
- _____. Pombo: Biografía del célebre café y de otros cafés famosos. Buenos Aires: Editorial Juventud, 1941.
- González López, Emilio. El arte dramático de Valle-Inclán. New York: Las Americas Publishing Co., 1967.
- Granjel, Luis. La generación literaria del 98. Salamanca-Madrid: Anaya, 1971.

- _____. "Valle-Inclán 'Fin de siglo,'" Cuadernos hispano-americanos, 67, Nos. 199-200 (1966), 22-23.
- Greenfield, Summer. "'Cara de Plata': Versión esperpéntica de las Comedias bárbaras," Primer acto, No. 97 (1968), 67-73.
- _____. "Reflejos menores en el espejo cóncavo," Insula, 16, Nos. 176-77 (1961), 16.
- Guereña, Jacinto Luis. "Valle-Inclán en las letras francesas," Cuadernos hispanoamericanos, 67, Nos. 199-200 (1966), 530-36.
- Gullón, Ricardo. "Realidad del esperpento," Insula, 33, No. 257 (1968), 1, 10-11.
- Hormigón, Juan Antonio. Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo. Madrid: Comunicación Serie B, 1972.
- Iglesias, Carmen. "El esperpento en la obra de Valle-Inclán," Cuadernos americanos, 18, 104, No. 3 (1959), 247-63; 18, 105, No. 4 (1959), 212-233.
- Inclán, Josefina. "¿Valle-Inclán, plagiador?" Diario Las Américas (mayo 23, 1973), 5.
- Jiménez, Juan Ramón. Páginas escojidas: Prosa. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Johnson, Ernest A. "Don Ramón del Valle-Inclán, burlador," Hispania, 25, No. 4 (1952), 407-409.
- Lacarriere, Jacques. The Gnostics. New York: E. P. Dulton, 1977.
- Lado, María Dolores. Las guerras carlistas y el reinado isabelino en la obra de Ramón del Valle-Inclán. Gainesville: University of Florida Press, 1966.
- Lain Entralgo, Pedro. La generación del noventa y ocho. Madrid: Diana, 1945.
- Lima, Robert. An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán. Pennsylvania: Pennsylvania State University Libraries, 1972.
- Lundberg, Olav K. "An evening with Valle-Inclán," Hispania, 13, No. 5 (1930), 399-403.

Madrid, Francisco. La vida activa de Valle-Inclán. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.

_____. "Unamuno habla de Valle-Inclán," Genio e ingenio de don Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Aniceto López, 1943.

Maier, Carol S. "Symbolist Aesthetics in Spanish: The Concept of Language in Valle-Inclán's La lámpara maravillosa," Waiting for Pegasus: Studies on the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters. Roland Grass y William Risley, eds. Macomb: Western Illinois University, 1979, 77-87.

Mañach, Jorge. "Valle-Inclán y la elegía de América," Revista hispánica moderna, 2, No. 4 (1936), 302-06.

March, María Eugenia. Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán. Chapel Hill: University of North Carolina, Estudios de Hispanófila Nô. 10, 1970.

Martínez Rius. "Valle-Inclán: Hacia una clarificación del esperpento," La estafeta literaria, No. 582 (1976), 4-5.

Martínez Torner, Eduardo. "La expresión en 'Romance de lobos' de Valle-Inclán," Ensayos sobre estilística literaria española. Oxford: Dolphin, 1953, 110-113.

McGrady, Donald. "Elementos folklóricos en tres obras de Valle-Inclán," Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 25, No. 1 (1970), 49-58.

Ontañón, Eduardo de "Valle visto por los hombres del 98," Estampa, 9 No. 417 (1936), 3-6.

Ortega y Gasset, José. El tema de nuestro tiempo, 12a. ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968.

_____. "La estrangulación de Don Juan," Obras completas de Ortega y Gasset. Madrid: Revista de Occidente, 1961, 242-50.

Pérez de Ayala, Ramón. Cinco ensayos sobre Don Juan. Valencia: Editorial Esperia, s/f.

Phillips, Allen. "Algo más sobre Antonio Machado y Valle-Inclán," Cuadernos hispanoamericanos, 62, No. 186 (1965), 557-64.

Pina, Francisco. "El Valle-Inclán que yo conocí," El Valle-Inclán que yo conocí y otros ensayos. México:

Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, 7-33.

Ponce, Fernando. Aventura y destino de Valle-Inclán. Barcelona: Ediciones Marte, 1969.

Portuondo, José Antonio. "Galdós y Valle-Inclán, espejos de la vida española," Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, 18, No. 1 (1976), 5-25.

Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works. Anthony N. Zahareas, ed. New York: Las Americas Publishing Co., 1968.

Ramón M. del Valle-Inclán 1866-1936 (Estudios reunidos en conmemoración del centenario). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1967.

Risco, Antonio. El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque en la obra de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, 1977.

_____. La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en el 'Ruedo ibérico.' Madrid: Editorial Gredos, 1966.

Riley, William R. "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán," Anales de la narrativa española contemporánea, 4, 1979.

Rubia Barcia, José. A Biobibliography and Iconography of Valle-Inclán (1866-1936). Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1960.

_____. "El esperpento: Su signo universal," Cuadernos americanos, 27, 157, No. 2 (1968), 215-37.

Ruíz Contreras, Luis. Memorias de un desmemoriado. Madrid: Aguilar, 1946.

Saíd Armesto, Víctor. La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1908.

Salinas, Pedro. Literatura española. Siglo XX, 2a. ed. México: Antigua Librería Robredo, 1949.

Sánchez, José Rogerio. El teatro poético: Valle-Inclán, Marquina. Madrid: Sucesores de Hernando, 1914.

Schiavo, Leda. "Cartas inéditas de Valle-Inclán," Insula,

35, No. 398 (1980), 1, 10.

Segura Covarsi, Enrique. "Cara de Plata," Revista de literatura, 5, Nos. 9-10 (1954), 267-79.

Sender, Ramón J. "Algo más sobre Valle-Inclán," Cuadernos americanos, 12, No. 2 (1953), 275-83.

Serrano Poncela, Segundo. El secreto de Melíbea y otros ensayos. Madrid: Taurus, 1959.

Silverman, Joseph. "Una nota sobre Baroja y Valle-Inclán," Insula, 16, Nos. 176-77 (1961), 10.

Smith, Verity. Ramón del Valle-Inclán. New York: Twayne Publishers, Inc., 1973.

Speratti-Piñero, Emma Susana. De "Sonata de Otoño" al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán). London: Tamesis Books, Ltd., 1968.

_____. El ocultismo en Valle-Inclán. London: Tamesis Books, Ltd., 1974.

Symons, Arthur. The Symbolist Movement in Literature. New York: E. P. Dutton and Co., Inc., 1958.

Torre, Guillermo de. Del 98 al barroco. Madrid: Gredos, 1969.

_____. "Teoría y ejemplo del esperpento," Cuadernos, No. 54 (1961), 38-44.

_____. "Valle-Inclán o el rostro y la máscara," La difícil universalidad española. Madrid: Gredos, 1965.

Torrente Ballester, Gonzalo. Literatura española contemporánea (1898-1936). Madrid: Afrodisio Aguado, S.A., 1949.

Valle-Inclán Centennial Studies. Ricardo Gullón, ed. Austin: The University of Texas, 1968.

Valle-Inclán, Ramón del. "Autocrítica," España, 10, No. 412 (1924), 6.

_____. Aguila de blasón: Comedia bárbara. Madrid: Opera Omnia, 1922.

_____. Cara de Plata: Comedia bárbara. Madrid: Opera Omnia, 1923.

- _____. La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales.
Madrid: Opera Omnia, 1922.
- _____. Obras escogidas, 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1971.
- _____. Romance de lobos: Comedia bárbara. Madrid:
Opera Omnia, s f.
- Wilson, Edmund. Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930. New York: Charles Scribner's & Sons, 1931.
- Yates, Frances. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. Chicago: The University of Chicago Press, 1964.
- _____. Theatre of the World. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.
- Zahareas, Anthony N. "La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán," Insula, 18, No. 203 (1963), 1, 15.
- _____. "La historia en el esperpento de Valle-Inclán," Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanófila (1965). Holanda: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, 705-11.
- _____. y Gillespie, Gerald. "Ramón María del Valle-Inclán: The Theatre of Esperpentos," Drama Survey, 6 No. 1 (1967), 3-23.
- _____. y Greenfield, Summer, eds. Divinas palabras and Luces de Bohemia. New York: Las Americas Publishing Co., 1972.