



HAL
open science

Pobres y pobreza en las 'Comedias bárbaras' de Valle-Inclán

Miguel Olmos

► **To cite this version:**

Miguel Olmos. Pobres y pobreza en las 'Comedias bárbaras' de Valle-Inclán. *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 2000, 18, pp.277-293. <hal-01722181>

HAL Id: hal-01722181

<https://hal.science/hal-01722181v1>

Submitted on 3 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Pobres y pobreza en las Comedias Bárbaras de Valle-Inclán (análisis de una serie simbólica)

Miguel A. OLMOS

RESUMEN

Tentativa de descripción minuciosa de la escritura simbolista de 1900 mediante el análisis de las *Comedias Bárbaras* (1906-1923), la trilogía trágica de Valle-Inclán. En la obra de Valle, la noción de «pobreza» reúne elementos significativos de varias series semánticas, plenas de antecedentes culturales o literarios, y entrelazadas mediante diversos métodos asociativos. El peculiar funcionamiento de estos elementos simbólicos aclara algunos lugares oscuros y permite comprender mejor las dificultades de interpretación del conjunto.

Palabras clave: expresionismo, simbolismo, asociación, pobreza.

ABSTRACT

Attempt at close depiction of 1900 symbolic writing by means of the study of *Comedias Bárbaras* (1906-1923), Valle-Inclán's tragic trilogy. In Valle's play, the idea of «poverty» grasps significant elements from several semantic series, full of literary and cultural antecedents; these series are intertwined through diverse associative method. The particular functions of these symbolic elements enlightens some dark loci and leads to a better comprehension of the interpretative difficulties of the whole.

Key Words: expressionism, symbolism, association, poverty.

La hondura no discutida del teatro de Valle-Inclán puede también percibirse en las deudas contraídas por los estudios más recientes de su obra con las perspectivas de interpretación ya abiertas por el escritor, perspectivas de las que resulta difícil prescindir. En lo que concierne a las *Comedias Bárbaras*, la trilogía trágica que presenta el esplendor y la caída de don Juan Manuel Montenegro, esta dependencia crítica hace partir el examen de la obra

de dos notas de 1924, extraídas de la correspondencia dirigida por Valle a Cipriano Rivas Cherif y publicadas luego en revista. Las transcribo parcialmente:

1. He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor —con todos sus vicios— era los hidalgos, lo desaparecido.
2. He querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan, que yo dividí en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. Este de las mujeres es el último, el sevillano, la nostalgia del moro sin harén. El matón picajoso es el extremeño, gallo de frontera. El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-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 descrea de Dios: es irreverente con los muertos. La religiosidad gallega es el misterio y poder sobre los vivos de las ánimas. La procesión de los muertos. Fatalmente, la irreligiosidad es el desacato a los difuntos. (...) Este fondo del primer don Juan —don Galán en el romance viejo— es lo perseguido con mayor empeño, porque lo tengo por la última decantación del alma gallega.¹

Ambos apuntes giran en torno a la idea de *tiempo*, aunque entendiéndolo en sentidos distintos. El primero de ellos sienta la relación entre el mundo representado en la obra y la experiencia o los recuerdos de su autor, proyectando sobre la trilogía una dimensión que podría llamarse costumbrista. El escenario campesino, el color local de las supersticiones populares, determinadas descripciones que quieren sugerir un ambiente, la oscilación del lenguaje de algunos personajes entre el gallego y un castellano en ocasiones arcaizante, refuerzan en opinión de algunos críticos el valor testimonial de la obra. Dentro de esta misma línea de interpretación, se atribuye también a las *Comedias Bárbaras* un sentido de crítica social y política, que se apoya tanto en la evolución ideológica de Valle-Inclán como en algunas diferencias de matiz de *Cara de Plata* (1923), quince años posterior a *Águila de blasón* y *Romance de lobos* (1906-1907). Así, los conflictos entre Juan Manuel Montenegro y sus hijos, por un lado; y entre señores y servidores, por otro, llegan a comprenderse en clave histórica como reflejo de la problemática evolución social y económica del siglo XIX y de las luchas entre aristocracia, pueblo y burguesía. Pero aquí, como en otras obras de Valle-Inclán, la atribución de

¹ R. Cardona y A. N. Zahareas: «Apéndice documental», *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, 2ª ed. corr., (Madrid: Castalia, 1987), pp. 233-45, n.ºs 30-31.

significados históricos a los personajes y los lances de la acción ni resulta siempre unívoca, ni puede practicarse sin violentar en algún modo la literalidad del texto.²

El segundo apunte, algo más elaborado, añade a lo indicado por el primero una correspondencia entre diferentes regiones y los sucesivos estadios de elaboración de una leyenda, atribuyendo con justificación somera la primacía cronológica a Galicia. La ambientación rural de la obra supone así menos una referencia al valor testimonial de las memorias personales o a la presentación de un ámbito geográfico concreto, que una deliberada regresión desde el tiempo de la Historia al de los orígenes, al momento de la formulación de un mito. Esta segunda interpretación menciona las notas ambientales de las *Comedias* sólo como punto de partida hacia su núcleo profundo, un conflicto de tipo trágico en el que, como en la tremendista «literatura de cordel» que tanto interesó a Valle, incesto y parricidio ponen en movimiento una intriga que culmina en la confrontación del héroe con un oscuro mundo trascendente, conflicto que subyace en la leyenda de don Juan al tema de las conquistas eróticas. Francisco Ruiz Ramón ha indicado que los personajes de Valle-Inclán son simultáneamente tipos contemporáneos y figuras míticas: en síntesis, lo particular, testimonial o ambiental galaico, destacado en la primera nota, parece tener en las *Comedias Bárbaras* una función ancilar, haber sido absorbido o digerido por un planteamiento literario más complejo.³

La polivalencia significativa de las *Comedias Bárbaras* que descubren los apuntes anteriores no sería así otra cosa que un rasgo propio de la escritura simbólica. El simbolismo de las *Comedias Bárbaras* parte sin duda de las prácticas del teatro experimental y onírico de 1900, que funde los planos de lo objetivo y lo subjetivo, las técnicas de la literatura dramática y las aportaciones de otros géneros, confiriendo al lenguaje unas posibilidades de sentido que van más allá de su empleo práctico usual. El ideal del teatro simbolista consistió esencialmente en la fusión de gesto, música, poesía y artes plásticas en un espectáculo total, cuyo mejor ejemplo tal vez sea la ópera wagneriana. Con este teatro simbólico comparten también las *Comedias Bárbaras* una estructura basada en

² C. L. Barbeito: *Épica y tragedia en la obra de Valle Inclán* (Madrid: Fundamentos, 1985), pp. 141-209; M. Santos Zas: *Tradicionalismo y literatura en Valle Inclán (1899-1910)* (Boulder: University of Colorado/SSAS, 1993), pp. 153-82. Cf. A. Sinclair: «Hypotheses of hidden allegory are attractive, but are undermined by certain careless and capricious composition habits of the author. (...) To seek detailed allegory here would surely be «buscarle tres pies al gato» (*Valle-Inclán's «Ruedo Ibérico»*). *A Popular View of Revolution* (Londres: Tamesis Books, 1977), p. 12.

³ F. Ruiz Ramón: *Historia del teatro español, 2. Siglo XX* (Madrid: Alianza, 1971), pp. 98-150; J. Caro Baroja: *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Istmo, 1990); (ed.), *Romances de ciego* (Madrid: Taurus, 1996); C. Leech: *Tragedy* (Londres: Routledge, 1994); C. Serrano: «Entre Dyonisos et Apollon: le carnaval de l'histoire dans les *Comedias Bárbaras*», en J. M. Lavaud (ed.): *Lire Valle-Inclán. Les «Comédies Barbares»* (Dijon: Université de Bourgogne / Hispanística XX, 1996), pp. 103-19.

la repetición matizada de *leitmotive*, como el del contraste entre lo luminoso y lo sombrío que ha sistematizado Gwynne Edwards. Me propongo analizar a continuación otro de estos motivos, el de los pobres y la pobreza, aunque desde una perspectiva exclusivamente literaria, limitándome al examen de sus componentes verbales, para observar de cerca el funcionamiento de la escritura simbólica y sus efectos, y abordar aunque sea de forma muy sucinta alguno de los problemas concretos que plantea su interpretación.⁴

El rasgo más notable de la presentación de la pobreza en las *Comedias Bárbaras* es posiblemente su oscilación entre su sentido propio o literal, y un segundo sentido, más alusivo o indirecto, resumible en la noción de *santidad*. La textura simbólica de la trilogía radicaría así en la contaminación recíproca de ambas ideas, que confiere a los componentes simples o implicaciones de cada una de ellas la capacidad de referirse a la otra, o de representarla plenamente, de manera impropia e ilógica. Esta significación simbólica es oscilante: consiste en un sentido superpuesto que puede ser suscitado por el contexto inmediato, o puede no serlo; pero que en cualquier caso se manifiesta sólo alusivamente, como mera sugerencia. Se respetan de esta forma las propiedades que se suele atribuir a la asociación simbólica, frente a las asociaciones de los tropos: *latencia*, pues la conexión no es sino una posibilidad implícita, que puede no cumplirse; *vaguedad*, porque el enlace, que puede partir de cualquiera de las implicaciones de ambas nociones y captar a cualquiera de las restantes, está en todas partes y en ninguna, y por esta razón se presta más difícilmente que el de las metáforas al análisis interpretativo; y por último, *ambivalencia*, pues la conexión especular o igualitaria entre ambos temas, o entre adjuntos de ambos temas, difiere de la conexión jerarquizada de los tropos.⁵

Podría añadirse a los anteriores un último rasgo, más discutible pero especialmente relevante en las *Comedias Bárbaras* a causa de las ideas literarias de Valle-Inclán: la dependencia de la asociación simbólica respecto de la tradición cultural. Lejos de ser fruto de una invención personal, la vinculación de pobreza y santidad tiene profundos antecedentes en la historia y la literatura europeas —y por este motivo se encuentran con facilidad conexiones semánticas entre varias de las acepciones de ambas palabras. Es de este sustrato cultural antiguo, de acuerdo con los ideales estéticos arcaizantes y neopopularistas expresados en *La lámpara maravillosa* (1916), de donde

⁴ P. Szondi: *Teoría del drama moderno (1880-1950)* (Barcelona: Destino, 1994); G. Edwards: «The *Comedias Bárbaras*: Valle-Inclán and the Symbolist Theatre», *Bulletin of Hispanic Studies*, LX (1983), pp. 293-303; C. Jerez Farrán: *El expresionismo en Valle-Inclán* (Sada-La Coruña: Edición do Castro, 1984); H. Wentlaff-Eggebert: «Las *Comedias Bárbaras* y el expresionismo dramático alemán», en J. P. Gabriele (ed.): *Suma valleincliniana* (Barcelona: Anthropos, 1992), pp. 251-67; S. Salas: «Las *Comedias Bárbaras*: teatralidad utópica y necesaria», en J. M. Lavaud (ed.): *ob. cit.*, pp. 21-42.

⁵ C. Bousoño: *El irracionalismo poético (el símbolo)* (Madrid: Gredos, 1977); A. García Berrío: *La construcción imaginaria en «Cántico»* (Limoges: U.E.R. Lettres, 1985).

procede la presentación de la pobreza en las *Comedias Bárbaras*. La visión de los pobres en Valle no es la moderna, política e ideológica, sino la que prevalece en toda Europa hasta las revoluciones burguesas del siglo XIX: aquella que ve en la pobreza no una lacra que debe erradicarse o una razón revolucionaria, sino una manifestación de lo espiritual, una figura sagrada. Este valor de la pobreza, desdibujado en las sociedades occidentales modernas, tiene plena vigencia en el pensamiento y las instituciones de la Europa antigua: según el historiador Bronislaw Guerekek, el acercamiento de pobreza y santidad cristaliza en la emulación de la vida sobria e itinerante de los fundadores de religiones por órdenes mendicantes, eremitas y pobres voluntarios. De ahí también la antigua atribución al pobre de una función social de «mediador» espiritual, pues gana con rezos y oraciones las caridades de que vaya siendo objeto. Esta «ley de Dios» —en palabras del personaje «El pobre de San Lázaro»— incluye una serie de mecanismos compensatorios casi contractuales: la promesa al pobre de un resarcimiento ultraterreno de sus actuales penalidades, y la de un futuro castigo al rico que no haya cumplido en vida con su deber de limosna —así lo deja ver también en *Águila de blasón* un relato de una campesina que remodela el episodio evangélico de Lázaro (AB, II, 5). Por otra parte, las mismas duras condiciones de vida en pobres y eremitas llevan a su soldadura en tipos ambiguos, y por ello potencialmente literarios: miserables convertidos en santos, delincuentes confundidos con peregrinos, como el equívoco mendigo de *Flor de santidad*, o el «Conde Polaco» de *Divinas palabras*. De la actualidad de estas asociaciones lingüísticas y culturales en el momento de redacción de las *Comedias Bárbaras* dan prueba además figuras literarias coetáneas: la Benina de *Misericordia* (1897), de Galdós, y, menos nítidamente, algunos mendigos barojianos de *La lucha por la vida* (1904-1905), como la anciana alcoholizada y delirante a quien sus vecinos apodan *La Muerte*.⁶

⁶ «Para que en aquella casa hubiese siempre algo terrible y trágico, al entrar solía verse en el portal o en el pasillo una mujer borracha y delirante, que pedía limosna e insultaba a todo el mundo, a quien llamaban *La Muerte*. Debía ser muy vieja, o lo parecía al menos; su mirada era extraviada, su aspecto huraño, la cara llena de costras; uno de sus párpados inferiores, retraído por alguna enfermedad, dejaba ver en el interior del globo del ojo, sangriento y turbio. Solía andar *La Muerte* cubierta de harapos, en chancas, con una lata y un cesto viejo, donde recogía lo que encontraba. Por cierta consideración supersticiosa no la echaban a la calle», P. Baroja: *La busca* (Madrid: Caro Raggio, 1972), p. 85. Véase J. A. Maravall: «Pobres y pobreza del medievo a la primera modernidad. (Para un estudio histórico-social de la picaresca)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (1981), pp. 189-242; G. Díaz-Migoyo: *Guía de «Tirano Banderas»* (Madrid: Fundamentos, 1984), pp. 95-136; R. Cardona y A. N. Zahareas: *ob. cit.*, n.ºs 5 y 37, pp. 238 y 244; B. Guerekek: *La potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours* (Paris: Gallimard, 1987); J. Fressard: «Figures évangéliques dans *La guerra carlista* de Ramón del Valle-Inclán», *Mélanges offerts à Maurice Molho* (Paris: Éditions Hispaniques, 1988), II, pp. 109-18; M. P. Díez Taboada: «Ecos románticos en *Flor de Santidad*», en M. Aznar Soler y J. Rodríguez (eds.): *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)* (San Cugat del Vallès: 1995), pp. 295-305.

Para analizar su funcionamiento, agruparemos experimentalmente, partiendo de un método utilizado por Mijail Bajtín, los componentes implicados en las nociones de pobreza y santidad en cuatro series que son comunes a ambas: la serie de la intemperie, de un espacio abierto, ajeno a la ordenación de la ciudad o de la casa; la serie de la comida y el hambre, implicaciones inmediatas de la mendicidad y del ascetismo; la serie de la religiosidad, representada lingüísticamente mediante ritos verbales: rezos, salmodias, plantos, letanías; y por último, la serie de la muerte, identificada con manifestaciones de un mundo misterioso, mágico y desconocido. Estas series podrían compararse a campos semánticos desestructurados, en los que rigiera el principio de la asociación de ideas: de ahí que incluyan con un mismo valor un conjunto heterogéneo de elementos, entre los que figuran también sus antónimos o sus inversiones: en la serie de la intemperie, «camino» equivale así por metonimia a «campo», o a «frío», a «noche», o a «cielo estrellado»; pero cualquiera de estas nociones implica también negativamente su reverso, que es el protegido espacio interior de la «casa»; el correlato de los rezos y salmodias en boca de los pobres es una larga serie de imprecaciones, juramentos, blasfemias, maldiciones. Algunos términos pueden pertenecer simultáneamente a varias series, o aparecer fundidos: así el fuego celeste purificador de que hablan los mendigos varias veces, y el fuego de la cocina que sirve de punto de reunión a la servidumbre, o donde se distribuye comida a los mendigos, se superponen en la escena final de la trilogía. La clasificación de los miembros de las series —o incluso la delimitación de éstas— será además siempre dudosa por la tendencia de los elementos aislados en la superficie del texto a tender puentes entre sí: por poner un solo ejemplo, la vieja criada Micaela asimila de forma automática su expulsión de la casa Montenegro con el hambre, el peregrinaje mendicante por los caminos, y una próxima muerte. (RL III, 5; pp. 266-7).

Sin embargo, la conexión entre las series depende menos de una discutible contigüidad lógica que de los particulares hábitos mentales de los personajes de las *Comedias*, que parecen polarizarse en torno a ellas. La organización del curso de la acción en torno a nociones concretas y esenciales, que sintetizan valores generales, deja impresa en la trilogía una misma estilización imaginativa, primitiva e ingenua, romancesca en el sentido establecido por Northrop Frye.⁸

⁷ «¿Adónde iré, despedida de esta casa, donde gané el pan toda mi vida?... ¡Bien se me alcanza que no podía ya ganarlo!... ¡Y una boca, aun cuando no tenga dientes, es una carga muy grande!... ¡Y lo poco es mucho, cuando se reparte! ¡Y si los reinos se deshacen, qué no será las casas!... ¡Esta casa fue muy grande, mas agora repartida no será nada!... ¡Por eso, si culpo, es a la muerte que tanto me tarda! (...) Moriré en un camino, al pie de un bardal» (RL III, 5; pp. 266-7). Cito las *Comedias* por la edición de A. Risco: (Madrid: Espasa-Calpe, 1992, 3 vols.). Véase E. D. Hirsch: *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), pp. 68-126; M. Riffaterre: *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), pp. 39-46; M. Bakhtine: *Esthétique et théorie du roman*: (París: Gallimard, 1987), pp. 311-66.

⁸ *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance* (Cambridge: Harvard University Press, 1976); *The Great Code. The Bible and Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1982).

Las ideas de riqueza y pobreza, hambre y festines, «casa de torre» o «caminos que van a ninguna parte», vivos y muertos, encauzan el desarrollo de la intriga apareciendo una y otra vez en boca de los personajes, como si representasen el despliegue de la totalidad de alternativas que les ofrece su comprensión del mundo. Así, los chalanes rebeldes a Montenegro en *Cara de plata* profetizan la ruina de la familia en términos elocuentes por básicos: «A esa casta de renegados la hemos de ver *sin pan y sin tejas*. ¡Más altos adarves se hundieron!» (CP I, 1); Fuso Negro, «mendigo alunado» que «lleno de guijarros el bonete, *corría los caminos* entre Lugar de Condes y Lugar de Freyres», resume el brote de rebelión en los siguientes términos: «¡Se juntó una tropa de *irmandiños!* ¡Touporroutóu! ¡Para acá viene! ¡*La torre* entre todos nos ha de *quemar!*» (CP I, 2); a su vez, el arrebatado Montenegro sintetiza también con gran simpleza ante su mujer el conflicto que le enfrenta con sus hijos:

El día que los arrojé de esta casa, los arrojé para siempre de mi corazón. Cuando vivían bajo mi techo yo cerraba los ojos, y aparentaba no advertir cómo se llevaban el trigo y el maíz de mis tierras. ¡Alguna vez no tuve para mantener a mis criados! Harto de tolerar aquel saqueo, les ofrecí alimentos fuera de mi casa, y la puerta que les cerré, han querido forzarla como ladrones. Si has venido enviada por ellos, vuelve adonde los dejastes y diles que los maldigo. (AB III, 2).

En las *Comedias Bárbaras*, la asociación de santidad y pobreza no se presenta siempre de la misma forma. En algunos pasajes, la conexión entre ambas ideas aparece en boca de los personajes o se establece directamente en las acotaciones; en otros, resulta menos perceptible por limitarse a una mera yuxtaposición: la mención de algún elemento de la idea de pobreza viene seguida por la de alguno de la de santidad. Lo más frecuente, sin embargo, es el enlace impropio o simbólico de una o varias de las notas de cada una de estas nociones. La intensidad o la profundidad de estas asociaciones simbólicas es variable; además de la yuxtaposición, se sirven del procedimiento de la personificación; en algunos pasajes la conexión entre las series alcanza un grado de profundidad máximo, en el que se manejan los miembros de las distintas series como si fuesen sinónimos: los pobres que vagan hambrientos y sin destino preciso por los caminos son también, en potencia y de forma siempre equívoca, santos y muertos. Se revisan a continuación algunos pasajes que ilustran estas diferentes posibilidades de asociación simbólica.

El grado mínimo de conexión corresponde a la simple yuxtaposición: la presencia de algún componente de las series conlleva la aparición de uno o varios de los restantes. La vinculación simbólica puede no pasar de ser una insinuación al estar además circunscrita al carácter de algún personaje. Éste sería el caso del siguiente diálogo entre el caballero Montenegro y su bufón don Galán, posterior al intento de robo del caballero por parte de su hijo don Pedrito:

EL CABALLERO.— ¡Don Galán, qué hacemos con unos hijos que conspiran para robarnos?

DON GALÁN.— Repartirles la hacienda, para que nos dejen morir en santa paz.

EL CABALLERO.— ¿Y después?

DON GALÁN.— ¡Jujú!... Después pediremos limosna

EL CABALLERO.— Tienes sangre villana, Don Galán. Después nos tocaría robarles a ellos.

DON GALÁN.— Mejor sería irnos a un convento.

EL CABALLERO.— Eso cuentan las historias que hizo, al despojarse de su grandeza, el Emperador Carlos V.

DON GALÁN.— Y por las noches saldíamos de mozas con los hábitos arregados.

EL CABALLERO.— Habrá que pensarlo, Don Galán. (...) (AB II, 2).

Don Galán, «voz bufonesca» de la conciencia de Montenegro, va desbrozando el camino mental del caballero, contra su costumbre aquí dubitativo, en la espinosa cuestión de sus relaciones con los hijos, que le ha mantenido toda la noche en vela. Presenta así sucesivamente al caballero muerte, mendicidad y retiro religioso como consecuencias posibles de su renuncia al estatuto de jefe familiar. Aunque es claro que don Galán habla en burlas —su última réplica restituye chistosamente al abandono imaginado todo aquello a lo que se acaba de renunciar, y el diálogo en su totalidad se proyecta sobre el tópico popular de la «muerte y resurrección» burlescas del *tonto*— la sucesión de los temas asociados a la pobreza indica claramente su equivalencia en la visión del mundo de los personajes, al tiempo que va asentando en el lector el tenor de las alternativas en que puede ir desarrollándose la acción.

Similar efecto tienen los pasajes en que la yuxtaposición simbólica aparece no en diálogo, sino en acotaciones descriptivas. La contigüidad de los dos motivos en la representación del mundo propuesta por la obra prepara invisiblemente al lector para su identificación posterior. Así por ejemplo en la escena semicostumbrista de la travesía de la ría por María Montenegro, que se dirige a visitar a su marido: el mar se agita, las cuadernas crujen, el temor a naufragar embarga a la pasajera, «Un viejo mendicante, que pide para las ánimas, se levanta exhortando a dar para una misa» (AB II, 6). Más adelante, en la acotación que describe la llegada de la mujer del caballero a la otra orilla de la ría, las mismas nociones vuelven a yuxtaponerse en otro orden:

Entran en la iglesia. Su atrio de tumbas y de cipreses, llega hasta la orilla del mar. Un mendigo con esclavina adornada de conchas y lengua barba, pide limosna en el cancel: Parece resucitar la devoción penitente del tiempo antiguo, y ser un hermano de los santos esculpidos en el pórtico.

El recogimiento de los devotos en una iglesia trae consigo, previsiblemente, la aparición de un mendigo penitente; lo significativo del apunte es sobre

todo la común ambivalencia del paisaje y de sus figuras, que parecen poner en comunicación el mundo visible con el invisible: la iglesia colindante al mar, con sus «cipreses» y sus «tumbas», se despliega simultáneamente en el espacio mundano y en la dimensión de lo sagrado; una similar equivocidad presenta el tipo del mendigo, concreto y arquetípico a la vez, circunscrito al aquí y al ahora pero también «hermano de los santos esculpidos». Con todo, podría verse aquí un ejemplo de la función preeminente que el teatro de Valle da al espacio y a su arquitectura como generadores de la acción, una de las consignas centrales de su programa de renovación dramática.⁹

Otro procedimiento de fusión simbólica es la personificación. La correspondencia entre entes particulares y nociones abstractas se sigue desarrollando en un terreno equívoco, en el que alusión y sugerencia predominan sobre la alegoría explícita. Así, el personaje de Fuso Negro es interpretado por lo común como representación del brutal sinsentido del mundo: una imagen del caos que los personajes de la obra califican castizamente de demoníaca o satánica. En *Cara de Plata* el personaje pretende a su vez que le tomen por el diablo: como tal se presenta ante el Abad de Lantañón cuando éste acaba de «entregar su alma» abjurando de su fe (III, 3); y su baile nocturno a la luz de la luna en el tejado del prostíbulo de la Bisbisera, con la bolsa de monedas —las «treinta portuguesas»— que debe a la soberbia del abad, aprovecha creencias populares sobre hechicería para proyectar sobre sí la imagen del «trasgo» (III, 4). Pero la identificación está sujeta a ironía por ser particular, subjetiva. La furiosa búsqueda erótica de Fuso Negro en la segunda mitad de *Cara de plata*, imagen de la violencia de las pulsiones «diabólicas» que mueven a los diferentes personajes como si fueran marionetas, se resuelve cómicamente, pues queda una y otra vez frustrada: el personaje fracasa repetidamente en el intento de satisfacer sus deseos con Sabelita, con la Bisbisera, o con la hija del Sacristán. El Fuso Negro de *Cara de plata*, de trazos tal vez más vigorosos que el mendigo loco de *Romance de Lobos*, es así el reverso de un santo o de un asceta, un «pobre diablo» podría decirse, a quien la estructura dramática de la pieza encarga el papel de comentario jocoserio o grotesco del curso de la acción.¹⁰

El complementario de Fuso no puede ser otro que «El pobre de San Lázaro», en quien se suele ver la personificación de la triste condición humana, el

⁹ «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» (en J. Lyon: *The Theatre of Valle-Inclán* (Cambridge: University Press, 1983), p. 204; véase también G. Sobejano: «Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos», en Ángel G. Loureiro (ed.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la guerra civil* (Barcelona: Anthropos, 1988), pp. 111-36. Cf. n. 83-87 en la ed. de A. Risco, que subraya el valor modernista de «traducción artística plástica» en la figura.

¹⁰ S. M. Greenfield: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático* (Madrid: Fundamentos, 1972), pp. 177-93; J. Lyon: *ob. cit.*, pp. 152-60.

consabido peregrinaje por un valle de lágrimas en espera de compensación ultraterrena. «Mendigo gigantesco», «figura gigantesca del mendigo leproso», «voz gangosa» de «aliento podre», «figura gigante y trágica», según las acotaciones, «El Pobre de San Lázaro» oscila por su onomástica evangélica entre su condición particular de ciego enfermo de lepra, y una ocasional función de emblema viviente de la miseria. De ahí que desempeñe en varias ocasiones un papel ideológico de portavoz: enuncia en su primera aparición «la ley de Nuestro Señor» (RL I, 6), y posteriormente una doctrina mística sobre el sentido celestial del fuego, con que agradecen los pobres, sentados en torno del hogar de la cocina del caballero Montenegro, la invitación que éste les ha hecho:

EL CABALLERO.— Calentaos, ya que sólo puedo ofreceros el techo y la lumbre. Don Juan Manuel Montenegro hoy es tan pobre como vosotros.

DON GALÁN.— Es rico de caridad.

EL POBRE DE SAN LÁZARO.— En donde está el fuego, está Dios Nuestro Señor. El fuego es más que el pan y que el agua y que la sal. Todo en el mundo, para ser, requiere una chispa de lumbre. Lo mismo el vino que la sangre, y los ojos si han de tener luz, y la tierra si ha de dar fruto. 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. En la noche no se ve nada y se ve una hoguera, y del cielo ninguna cosa baja a la tierra, si no es el agua y el fuego, que tienen una hermandad... (RL II, 3).

Si en esta escena Montenegro, furiosamente entregado a una caridad y fraternidad instrumentales, es «pobre», lo es ante todo por no poder repartir «comida» entre los mendigos: en réplicas anteriores, una criada aliada con los segundones ha señalado que no la hay en toda la casa. Los alimentos adquieren así simbólicamente un aura religiosa, sacramental. El fuego con que éstos se preparan es al mismo tiempo el fuego celeste sobre el que se extiende el mendigo. Por las mismas razones, el gesto caritativo de Montenegro, ocasionado por la muerte de su mujer, quiere tener un valor ritual, expresar una contrición religiosa —aunque no desprovista por cierto de la aspiración a granjearse beneficios, ni de una grotesca contraposición al mantenimiento mecánico de su comportamiento habitual: «Ahora te sentarás conmigo *para que* yo pueda sentarme algún día al lado de mi muerta. Bruja, abre el horno y repártenos el pan» (p. 154), dice el Caballero dirigiéndose sucesivamente a un mendigo y a una de sus criadas. El «hogar de la cocina» de la casa señorial, ya despojado de alimentos, pasa de esta forma de ser el índice de la prosperidad material de Montenegro a convertirse, no sin alguna resquebrajadura irónica, en emblema de caridad, de un «fuego celeste» cuyo ámbito propio se sitúa, como indica «El Pobre de San Lázaro», en el exterior, en el espacio abierto del mundo natural.

La yuxtaposición de los elementos de las diferentes series y su representación figurada en personificaciones alegóricas aparece finalmente como equivalencia o sinonimia en los estratos más hondos de la obra. Es así significativo

que la crisis espiritual que atraviesa Montenegro se ordene o se exprese a través de la serie simbólica de la *comida*: cuando Montenegro quiere confraternizar con los pobres sentándose entre ellos y compartiendo el alimento, es ya demasiado tarde: a pesar de su buena voluntad, Montenegro forma ya parte del grupo de quienes «no comen», de quienes «están muertos»; en formulación sintética, de quienes «tiene hambre». No extraña por lo tanto que la penitencia que pretende imponerse el caballero consista en dejarse morir por inanición, voluntariamente encerrado en la habitación de la difunta (III, 1-2); o que su muerte efectiva ocurra como consecuencia de un nuevo y también fallido intento de asaltar su antigua casa y repartir comida entre los hambrientos.¹¹ En realidad, los motivos del «fuego» sobrenatural o el «convite» a los «hambrientos» son bloques componentes de la estructura profunda del mito del burlador y «convidado de piedra», que Valle declaraba estar remodelando en las *Comedias*. Pueden aquí recordarse, como añadido a trabajos recientes, las conclusiones del estudio que Víctor Said-Armesto dedicó en 1907 a los antecedentes románicos de la leyenda, uno de cuyos fundamentos es la creencia milenaria en el hambre y la sed sentida por los muertos.¹²

Intensificada por elementos pertenecientes a la última de las series, la equivalencia de hambre, sacralidad e intemperie reaparece en el último diálogo del caballero con Fuso Negro «En el fondo de una caverna socavada por el mar», donde tras vagar por la playa, «el viejo linajudo espera la muerte como un viejo león» (RL III, 4, p. 246). Se percibe rápidamente el valor simbólico lúgubre del escenario. El «cocho» o madriguera de Fuso Negro posee una ambivalencia similar a la de elementos anteriores: sin dejar de ser lo que es, la caverna adquiere un sentido secundario de «boca de tierra», de sepultura o tumba, repetidamente actualizado por su designación como «cueva», que en el lenguaje de las *Comedias* recubre el sentido de la palabra gallega *cova*.¹³ Los elementos de las series de lo religioso y de lo misterioso aparecen inmediatamente después: con alguna reminiscencia shakespeariana, Fuso y el caballero descubren primero su oculta fraternidad natural —Fuso no deja de señalar lo tardío del descubrimiento: «Hermano de este día, por parte de los caminos, y de pedir por las

¹¹ «La Roja. —Su pensamiento es dejarse morir de hambre» (RL, III, 1); «El rapaz de las vacas. — ¡Hállase firme en dejarse morir de hambre! Don Galán. — ¡Está adolecido!... ¡Tiene el alma ausente! (RL III, 2); «El Caballero. — ¡Abrid, hijos de Satanás! ¡Abrid estas puertas que cierra vuestra codicia! ¡Abridlas de par en par, como tenéis abiertas las del Infierno! ¡Abridlas para que entren los que nunca tuvieron casa! ¡Soy yo quien después de habéroslo dado todo, llego a pedir os una limosna para ellos! ¡Soy yo, quien pobre y miserable, golpea esta puerta cerrada!»; más adelante: «¡Entrad conmigo todos! ¡Mis verdaderos hijos sois vosotros! ¡Ayudadme para que pueda saciar vuestra hambre de pan y vuestra sed de justicia!». (RL III, 5, pp. 270; 273).

¹² *La leyenda de don Juan. Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y Convidado de piedra»*, 2ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pp. 93-134; J. Ortega y Gasset: «La estrangulación de don Juan», *Ideas sobre el teatro y la novela* (Madrid: Alianza, 1996) pp. 145-56; M. Molho: *Mitologías, Don Juan, Segismundo*. Trad. de B. González de Escandón (Madrid: Siglo XXI, 1993).

¹³ RL II, 2, 144 (y nota); RL II, 4, 187.

puertas, y de la cueva para morir...Hermano de este día... ¡Tou! ¡Tou!» (p. 251)— para entregarse después a sendos delirios: el caballero ve cómo ángeles y diablos le «cavan» la sepultura, y el mendigo pronuncia un discurso místico sobre el dominio del mal en el mundo, «lleno de hijos de Satanás». Pero en esta escena, es el relieve dado a los sonidos lo que articula la presentación de las series. Este material funciona simultáneamente en las series de lo religioso y de lo mortuorio y aparece ya enunciado en las acotaciones o por los personajes, ya realizado elocutivamente mediante figuras fonéticas. Véase el pasaje en el que Fuso Negro roe ruidosamente un mendrugo de pan:

EL CABALLERO.— ¿Tienes hambre, hermano Fuso Negro?

FUSO NEGRO.— Los vinculeros y los abades siéntanse a una mesa con siete manteles, y llenan la andorga de pan trigo y chicharrones. Luego a dormir y que amanezca. ¡Jureles asados! ¡Sartenes sin rabos!... ¡Una vieja con los ojos encarnados!... El loco siempre tiene hambre!...

EL CABALLERO.— ¡La furia de tus dientes me desvela!

FUSO NEGRO.— ¡Es duro como un hueso este rebojo!

EL CABALLERO.— Yo hace dos días que no como, y toda el hambre dormida se despierta oyéndote roer!...

FUSO NEGRO.— ¡Parezco un can!

EL CABALLERO.— ¿Es el mar o son tus dientes en el mendrugo?

FUSO NEGRO.— ¡Cómo broa el mar!

EL CABALLERO.— ¡No sé si el mar, si tus dientes, hacen ese gran ruido que no me deja descansar y se agranda dentro de mí?

FUSO NEGRO.— ¡Es la voz de la cueva! (pp. 255-6)

Las acotaciones descriptivas de la escena abundan también en paronomasias, aliteraciones, onomatopeyas y rimas, a veces reforzadas por neologismos: la «concauidad del escabón», la «caverna socavada» ante «un mar verduoso y temeroso», con «el bordón del viento y el tumbo de las olas en la playa» de fondo, y la «resonancia oscura de caos y tinieblas» de la voz de Montenegro, «como si saliese de la oquedad del roquedo» (pp. 246, 254, 258-9). Los sonidos inarticulados e ininteligibles que dominan la escena y vertebran la aparición de las restantes series no representan posiblemente otra cosa que lo que son: la manifestación misteriosa de un mundo diferente, que no puede conocerse; ocupan dentro de la serie de lo sobrenatural un papel similar al que tienen las palabras rituales de oraciones o peticiones de limosna dentro de la serie de lo religioso. Como se sabe, la palabra sin sentido, el lenguaje reducido a una sucesión de significantes opacos, dotados a la vez de un poder mágico o rítmico y de una latente carga irónica, reaparece intermitentemente a lo largo de la producción de Valle, y desempeña un papel central en algunas de sus obras maestras: basta con pensar en la escena que cierra *Divinas palabras*.¹⁴

¹⁴ Véase Alfonso Reyes: «Las jitanjáforas» [1941]. *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura* (Barcelona: Bruquera, 1985) pp. 212-264.

Una nueva conexión entre pobres y muertos, que refuerza los enlaces ya mencionados mediante una vistosa imagen, se establece por último entre los dos «personajes colectivos» de la obra: «La Santa Compañía de las ánimas en pena» y «La Hueste de mendigos». La irrupción de la Compañía en la primera escena de *Romance de lobos* instaura el tono fúnebre en que toda ella va a desarrollarse: el caballero, que vuelve borracho a su casa, queda inmovilizado por la visión de una procesión de luces blancas a la que siguen otras visiones confusas, y escucha anonadado una retahíla de órdenes e injurias inconexas que culminan en una especie de conjuro infernal cantado a coro:

UNA VOZ.— ¡Reza con los muertos por los que van a morir! ¡Reza, pecador!

OTRA VOZ.— ¡Sigue con las ánimas hasta que cante el gallo negro!

OTRA VOZ.— ¡Eres nuestro hermano, y todos somos hijos de Satanás!

OTRA VOZ.— ¡El pecado es sangre, y hace hermanos a los hombres como la sangre de los padres!

OTRA VOZ.— ¡A todos nos dio la leche de sus tetas peludas, la Madre Diabla!

MUCHAS VOCES.— ...¡La madre coja, coja y bisoja, que rompe los puñeros! ¡La madre morueca, que hila en su rueca los cordones de los frailes putañeros, y la cuerda del ajusticiado que nació de un bandullo embrujado! La madre bisoja, bisoja corneja, que se espioja con los dientes de una vieja! ¡La madre tiñosa, tiñosa raposa, que se mea en la hoguera y guarda el cuerno del carnero en la faltriquera, y del cuerno hizo un alfiletero! Madre bruja, que con la aguja que lleva en el cuerno, cose los virgos en el Infierno y los calzones de los maridos cabrones! (RL I, 1, pp. 69-70).

El incoherente lenguaje rítmico en que se expresan las ánimas se encuentra también en varias notas acústicas dispersamente enunciadas en las acotaciones: «Retiembla un gran trueno en el aire»; «Blancos fantasmas que marchan al son de cadenas y salmodian en latín» (pp. 65-8). Aunque tanto aquí como en otros pasajes de las *Comedias* se asista al entrecruzamiento de lo real y lo onírico que fue corriente en el teatro expresionista, la escena no se permite en conjunto más que un tímido uso de la fantasía, racionalizable como sueño: el caballero, que llega a sentir un hueso en la mano y a creerse transportado por los aires, se despierta caído sobre la hierba. Se trata a fin de cuentas de la táctica más corriente en la producción de Valle, según comenta Antonio Risco, que no deja de advertir un fondo cómico en la escena.¹⁵ Pero no es ésta la visión que de se-

¹⁵ «Se trata del único pasaje verdaderamente prodigioso de *Romance de lobos* y en él, como siempre en Valle-Inclán, lo terrorífico, apoyando la moral cristiana (como la obra parece exigir), no puede evitar cierta complacencia dionisiaca en las prácticas brujescas —como prueba la gracia saltarina de la canción de éstas— que conduce la situación a una ambigüedad un tanto sarcástica y burlesca. Tras las espesas sombras de la escena se oye reír a alguien y no precisamente al diablo», «El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán», en J. M. García de la Torre (ed.): *Valle-Inclán. Creación y lenguaje. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 7 (1988), pp. 49-65 (p. 55). Véase también E. S. Speratti-Piñero: *El ocultismo en Valle-Inclán* (Londres: Tamesis Books, 1974).

mejantes escenas tienen los personajes: Montenegro interpreta sin vacilaciones la canción de las brujas como anuncio de una muerte cercana, inmediatamente confirmada por el aviso de la enfermedad de su mujer, y por la subsiguiente travesía nocturna de la ría durante la tormenta. En este ambiente fúnebre tiene lugar el encuentro con una segunda procesión, la de los mendigos que encabeza el Pobre de San Lázaro (RL, I, 6). La equivalencia entre ambos grupos está sugerida de diversos modos: su posición respectivamente inicial y final en la primera jornada, una similar atmósfera equívoca, y el relieve dado a los sonidos, el «son oscuro y terrible» de viento y mar, el ruido lejano de campanas de aldea, «familiares como la voz de las abuelas»:

De pronto ve surgir unas canteras que semejan las ruinas de un castillo: El eco de los truenos rueda encantado entre ellas. Al acercarse oye ladrar un perro, y otro relámpago le descubre una hueste de mendigos que han buscado cobijo en tal paraje. Tienen la vaguedad de un sueño aquellas figuras entrevistas a la luz del relámpago: Patriarcas haraposos, mujeres escuálidas, mozos lisiados hablan en las tinieblas, y sus voces, contrahechas por el viento, son de una oscuridad embrujada y grotesca...» (RL I, 6, p. 113).

El rasgo determinante para la asociación entre muertos y mendigos es posiblemente una variante de la canción infernal de la escena anterior: la eterna «salmódia» monótona que acompaña a la procesión de pobres, «siempre los mismos»:

La hueste de mendigos se conmueve con un largo murmullo semejante al murmullo del rezo con que pide limosna por las puertas. Cuando el rumor se aquieta, alza su voz un mendigo gigantesco que tiene los ojos llagados por la lepra, y en aquella voz gangosa y oscura se arrastra como una larva la tristeza milenaria de su alma de siervo:

EL POBRE DE SAN LÁZARO.— Dios Nuestro Señor nos dará en el Cielo su recompensa a todos los que aquí pasamos trabajos. Es su ley que unos sean pobres y otros ricos. Dios Nuestro Señor a los pobres nos manda tener paciencia para pedir la limosna, y a los ricos les manda tener caridad, y el rico que parte su pan trigo con el pobre, tiene el Cielo más ganado que el pobre que lo recibe y no lo agradece. ¡Es la ley de Nuestro Señor! (pp. 120-1).

La conexión entre pobres y muertos queda realizada ante todo por la utilización de una imagen demasiado llamativa para poder pasar desapercibida: la designación colectiva de los mendigos mediante la palabra «Hueste». Bajo la denominación de «hueste mendicante», o «hueste milenaria» debe verse una alusión a la «Compañía», la *Hoste* o *Estadea* galaicas, la *estantigua* castellana: la procesión diabólica de una potencia desconocida, del «enemigo antiguo». La «hueste mendicante», con las «voces apagadas y llenas de misterio» que la acompañan (RL II, 3, p. 162), oscila así entre lo sagrado y lo profano, lo solemne y lo cómico, de manera imprevisible: la versatilidad de la asociación

simbólica puede recalcar la conexión de pobreza con una santidad sobrenatural —con mayor o menor sentido moral o religioso—, o despojarse súbitamente de ella, en expresivos quiebros irónicos muy del gusto de Valle.¹⁶

Por la condensación de las posibilidades significativas de las distintas series, la acción dramática de las *Comedias* puede así alcanzar un alto grado de hermetismo. Sin lugar a dudas, la polivalencia de los motivos clave es uno de los designios principales de la estética simbolista: renuncia a la dicción directa en beneficio de la alusión o la imagen, en el plano del lenguaje; postergación de lo ideológico en favor de una profundidad enigmática en el del sentido. Éste es seguramente el motivo por el que la escena que cierra la trilogía ha suscitado interpretaciones divergentes. El violento desenlace de la trilogía tiene lugar en la cocina de la casa, donde ha irrumpido enfurecido el caballero, seguido de su cortejo de hambrientos, desafiando las amenazas y las burlas de los cuatro segundones, que le recomiendan eufemísticamente que descanse. El rojo del fuego de la cocina y del furor sanguíneo de los Montenegro domina con insistencia toda la escena, siguiendo una técnica compositiva recurrente en Valle, que declaraba componer sus obras organizando «masas de color». Un tardío afán redencionista en el protagonista y la humorística impiedad de sus hijos se contrapesan así en el desenlace de la obra, resuelta mediante una acotación puramente narrativa y tres breves réplicas:

El segundón atropella por los mendigos y los estruja contra la puerta con un impulso violento y fiero, que acompañan voces de gigante. La hueste se arrecauda con una queja humilde: Pegada a los quicios inicia la retirada, se dispersa con un murmullo de cobardes oraciones. El caballero interpone su figura resplandeciente de nobleza: Los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo. Su mano abofetea la faz del segundón. Las llamas del hogar ponen su reflejo sangriento, y el segundón, con un aullido, hunde la maza de su puño sobre la frente del viejo vinculero, que cae con el rostro contra la tierra. La hueste de siervos se yergue con un gemido y con él se abate, mientras los ojos se hacen más sombríos en el grupo pálido de los mancebos. Y 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. Abrazados caen entre las llamas del hogar. Transfigurado, envuelto en ellas, hermoso como un haz de fuego, se levanta el Pobre de San Lázaro.

EL POBRE DE SAN LÁZARO.— ¡Era nuestro padre!

LA VOZ DE TODOS.— ¡Era nuestro padre! ¡Era nuestro padre!

LA VOZ DE LOS HIJOS.— ¡Malditos estamos! ¡Y metidos en un pleito para veinte años!

¹⁶ Así, en esta misma escena, los equívocos inconvenientes de «Andreña, la Sorda». Véase también V. Risco: «Creencias gallegas. La procesión de las ánimas y las premoniciones de muerte», *Revista de dialectología y de tradiciones populares*, II (1946), pp. 380-429; A. Risco, ed. cit., III, pp. 37-45. Otras menciones de la «Hueste»: RL II, 2, p. 140; II, 3; III, 5, p. 262.

En el «sacrificio» del padre por sus hijos, así como en las sugerencias de purificación del fuego del que renace el representante de los pobres, radica la fuerza trágica de la escena, cuyas reducciones ideológicas son, previsiblemente, variadas. Jean-Marie Lavaud destaca un sentido de redención política al tiempo que neocristiana, y Gustavo Umpierre, la revisión espiritualista del vitalismo nietzscheano. Otros críticos restan fuerza al gesto del protagonista y subrayan los aspectos más irónicos del pasaje: Antonio Risco hace notar que el heroísmo del protagonista se despierta coincidiendo con su decadencia —también en la *Sonata de otoño* y en *Los cruzados de la causa* se caracteriza regularmente a Montenegro como personaje sujeto a accesos furiosos o dementes—, y John Lyon, la dificultad de comprender la «conversión» de personajes que carecen de caracterización psicológica individual, que son sobre todo estereotipos; lo que conduce a ver los diversos conflictos de las *Comedias* como una lucha gnóstica, circular e inacabable, entre el Bien y el Mal.

Lyon sintetiza convincentemente el lugar de Valle Inclán en el teatro moderno al destacar ya en las *Comedias Bárbaras* un componente de humorismo ácido, de contemplación ascética o purgativa del vacío del mundo, que cristalizará posteriormente en el esperpento.¹⁷ Más que ideologías de época, costumbrismo evocativo o guiños nietzscheanos, es esta visión tragicómica de un mundo primario donde deambulan arquetipos de la tradición popular, en el que las pasiones irracionales —agresivas o compasivas— lo son todo y han destruido toda posibilidad de libertad o de cambio, y en el que, según sentencia de Valle, «Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante», el marco de interpretación más apropiado para el final de las *Comedias*.¹⁸ Se encuentran en él, con un mismo peso, el orgullo pensante, ridículo y sacrílego, de la voz colectiva de los parricidas, dispuesta a recomenzar el ciclo, y la manifestación de un orden superior que prevalece, aunque seguramente menos en la dimensión literal de las acciones representadas que en su valor alegórico o emblemático. El segundón don Mauro había sido caracterizado por una extraordinaria fuerza física que los lectores no pueden haber olvidado: la escena final de la jornada anterior presenta la pelea de don Mauro y sus hermanos contra un grupo numeroso de chalanes, entre los que destaca el joven Oliveros, un hijo bastardo de Montenegro que ha heredado tanto algunos rasgos físicos como un impulso de independencia y orgullo (RL, II, 6, 195-6). La acotación final de esta escena no hace sino realzar una superioridad física de don Mauro

¹⁷ «Valle-Inclán's plays hint at a belief in the existence of ultimate order and meaning, but reveals a total lack of faith in humanity's potential to measure it up» («Valle-Inclán: between Symbolism and Absurd», *Anales de literatura española contemporánea*, 17 (1992), pp. 145-62 (p.160); *ob. cit.*, pp. 38-57; véase también J.-M. Lavaud: *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)* (Barcelona: P.P.U., 1992), pp. 471-89; G. Umpierre: «La moral heroica de las *Comedias Bárbaras*», en R. Doménech (ed.): *Ramón María del Valle-Inclán* (Madrid: Taurus, 1988), pp. 155-73; A. Risco, ed. *cit.*, p. 20.

¹⁸ R. Cardona y A. N. Zahareas: *ob. cit.*, p. 239, n.º 7.

que a ojos de los chalanos, en la estilización arcaizante y tradicional de las *Comedias*, es el correlato obvio e inexcusable de la superioridad de su sangre.¹⁹ La lucha de la escena final de la trilogía alcanza así parte de su eficacia al contravenir las expectativas del lector, aunque lo casi inverosímil de su desenlace, unido a la reaparición del ambiguo motivo del fuego y a la deliberada desatención al detalle, sugieren en este punto y momentáneamente la prevalencia sobre el sentido literal de los sentidos simbólicos, de la figura «gigantesca» de «el Pobre de San Lázaro».

En resumen, la escritura simbólica de las *Comedias Bárbaras* parece consistir ante todo en una preconcebida fluctuación entre diferentes estratos de significado. Esta fluctuación se manifiesta en los diferentes elementos que integran el texto de las *Comedias*. Aparece en las unidades semánticas mínimas que componen las series que se ha intentado analizar, no sin dificultades puesto que la proliferación de asociaciones simbólicas enturbia su delimitación. Estos componentes parecen por otra parte tener raíces en sustratos culturales profundos, lo que sugiere una visión de las *Comedias* como obra más próxima a tradiciones literarias o teatrales antiguas y de tipo popular, que a fórmulas narrativas más recientes en las que la ambientación local se alía a un designio de crítica reformista explícito en mayor o menor grado —como *Los pazos de Ulloa* (1885), de Emilia Pardo Bazán, aparentemente cercana en tono y temática a las *Comedias*. La fluctuación de la escritura simbólica se manifiesta igualmente en la configuración global de sentido de la obra: el lector es llevado a no poder decidir entre el registro indirecto o simbólico de la victoria del pobre Lázaro, y el registro directo o literal de la réplica de los segundones, que devuelve implícitamente la acción a su principio. En la oscilación entre lo literal y sus eventuales resonancias simbólicas, oscilación que puede analizarse pero no resolverse, pensaba posiblemente Valle-Inclán al hablar del «funambulismo de la acción», de la «tramoya de sueño» del desarrollo de la intriga de la trilogía.²⁰

Universidad de París VIII

¹⁹ «Como una ráfaga, la hueste de chalanos siente el triunfo de los segundones. En un tácito acuerdo comienzan a cejar, sin vergüenza de ser vencidos por aquellos tres hidalgos. —¡Que para eso son hidalgos y señores de torre!— Oliveros, en tierra, de cara contra la yerba, ruge, sofocado por las manos del hercúleo segundón. El grito de don Mauro es un claro clarín.

Don Mauro.—¡Para mí, tres! (204).

²⁰ «Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pudieran dialogar con los vivos. A este efecto contribuye la que pudiéramos llamar angostura de tiempo» (R. Cardona y A. N. Zahareas: *ob. cit.*, n.º 23, p. 242).