

ELEMENTOS FANTÁSTICOS  
EN LAS COMEDIAS BÁRBARAS, DE VALLE-INCLÁN\*

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ  
*Universidad de Zaragoza*

EN LAS *Comedias bárbaras*<sup>1</sup> lo fantástico ofrece diferentes registros. Lo fundamental es que la trilogía está llena de elementos supersticiosos extraídos de la tradición popular que han sido estudiados con criterios folclóricos y etnológicos [Posse 1967; Speratti Piñero 1974; Cardero López 1991; Siptzmesser 1991]. Pero igualmente pueden analizarse parte de ellos desde la óptica de lo fantástico, tomando como base lo expuesto por Siebers [1985, 1989] y otros [Trouillhet Manso 2009].

Es necesario, sin embargo, señalar desde el comienzo que todos estos elementos no están ahí como resultado de una acumulación costumbrista o del trabajo recopilatorio de un estudioso del folclore, sino dramatizados siguiendo la peculiar poética del teatro simbolista, surgida de la crisis del modelo dramático realista y que acercó lo dramático a lo lírico, configurando unas categorías propias diferentes a las de las poéticas tradicionales. Si hace años se cuestionaba y aun se negaba que en España hubiera habido teatro simbolista, después, estudios cada vez más precisos han demostrado que hubo propuestas de esta índole y fueron acompañadas de una reflexión crítica consistente [Edwards, 1983; Rubio Jiménez, 1982, 1993, 1996]. Especial mención merece Daniel Hübner que ha aplicado al análisis de los dramas simbolistas españoles los conceptos críticos con que se estudian textos similares en otros países bajo la denominación de *drama lírico* [Hübner, 2005].

---

\* Recibido: 16/enero/2012. Aceptado: 11/abril/2012.

<sup>1</sup> Se utilizan las siguientes ediciones de donde se cita con abreviatura y número de página entre paréntesis: Ramón del Valle-Inclán, *Cara de Plata. Comedia bárbara*, ed. Antón Risco, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos castellanos, 1992; *Aguila de blasón. Comedia bárbara*, ed. Antón Risco, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1994; *Romance de lobos. Comedia bárbara*, ed. Antón Risco, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos castellanos, 1995.

Uno de los aspectos fundamentales del *drama lírico* fue la sustitución de la categoría de acción por la de situación dramática. A partir de ella se explican otros elementos del drama como argumento, diálogo, gesto, dimensión plástica. Maeterlinck en sus *dramas estáticos* llegó a anular la acción, pues ésta no progresa y todo se reduce a una tensa espera de la Muerte. Los *dramas estáticos* dramatizan la impotencia de los hombres frente a Ella –*el personaje ausente*– que los frena y paraliza. Ahora bien, ni siquiera Maeterlinck fue siempre tan estricto y extremado. Esta fórmula solamente podía aplicarse a piezas en un acto como los *dramas estáticos*, pero escribió también dramas legendarios como *La princesse Maleine* (1890) que nos acercan más al modelo valleincliniano. No es que supongan un regreso a la acción dramática tradicional, sino que se inspiran en modelos que preservan la autonomía de la situación dramática: el retablo medieval, el auto sacramental, el teatro áureo, y sobre todo, Shakespeare, y su característica sucesión de escenas, que tanto interesó a don Ramón [Cingolani 1979; Trouillhet Manso 2007].

Las *Comedias bárbaras* son la mejor muestra española de este modelo y *Águila de blasón* la pieza que más entra en ese juego de acelerada sucesión de escenas muy autónomas, mientras que en *Romance de lobos* se muestra Valle-Inclán más contenido, línea en la que persistirá en *Cara de plata*. Es decir, visto el asunto desde el tiempo de escritura de los dramas, el primero es más de tanteos en el modelo y los otros dos ofrecen ejemplos de técnica más depurada. Daniel Hübner ha sugerido que la compleja genética de la primera –surgida en parte como *collage* de diferentes dramas líricos breves–, puede explicar esta peculiaridad. Era la manera tradicional de escribir de Valle-Inclán, embarcado siempre en complejos procesos de escritura, con encaje de textos anteriores reescritos, recurriendo a variados procedimientos intertextuales.

En todo caso, la acción se fragmenta en trozos relativamente independientes –incluso dentro de la misma escena–, por lo que la categoría de situación mantiene su vigencia caracterizadora en estas obras extensas. La escena no viene marcada por la entrada y salida de personajes, sino que es mucho más autónoma

y no determinada por la continuidad la acción, sino supeditada a conseguir una unidad basada en otros elementos como el tono y la impresión, integrándose los aspectos aparentemente inconexos en un nivel superior. Lo fantástico puede afectar así a un episodio –escenas que recogen una tradición supersticiosa– o a aspectos más generales.

La poética simbolista disolvió la fábula dramática y potenció otros aspectos para lograr un discurso más sugestivo. Los dramaturgos simbolistas recurrieron a grandes temas legendarios siguiendo las pautas de Wagner en sus óperas. Las *Comedias bárbaras* son en este sentido una indagación en la historia legendaria de Galicia. Aunque su dramatización se haga con personajes relativamente contemporáneos se proyecta en ellos toda la tradición. Los dos términos cuentan –historia y leyenda–, aunque suponen cierta contradicción, porque el primero apunta hacia la precisión y lo documental, mientras el segundo, la niega para atender a otras fuentes, que lo corrigen y lo dilatan. Nada más difícil que capturar *el alma de una nación* y en ello andaba afanado el Resurgimiento gallego del que forman parte a su manera las *Comedias bárbaras*.

En la carta que Valle-Inclán envió a Rivas Cherif y que este publicó parcialmente en «La comedia bárbara de Valle-Inclán», apuntó cual era su propósito al escribir las comedias:

Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades del medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de plata*, *Águila de blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio. 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 alcahuetes, lo me-

jor –con todos sus vicios– era los hidalgos, lo desaparecido [Rivas Cherif 1924: 8].

Conviven en su declaración una *visión fatalista del hombre* dominado por el medio, la herencia y las taras fisiológicas y su concreción en mayorazgos, criados y mendigos gallegos. Con lo que la tensión entre lo general y lo particular está servida, concebido el hombre como campo de batalla de vicios y virtudes, que ejemplifica sobre todo con el destino de los Montenegro, familia gallega de mayorazgo abocada a la ruina y a la desaparición como toda su clase en el siglo XIX, hacia 1876 [en estimación de J. M. Lavaud 1992].

El fatalismo –que era uno de los elementos básicos tanto de las formulaciones simbolistas como de las naturalistas–, marca los comportamientos de los personajes cuya voluntad de cambio se estrella contra el muro de los instintos o con fuerzas exteriores invencibles. Siempre hay fuerzas extrañas que son superiores al hombre y que le llevan por donde no quiere. La naturaleza acecha y se carga continuamente de presagios. Este es uno de los caminos por el que nos aleja del naturalismo para introducirnos por el del simbolismo: las premoniciones que dotan al texto de un sentido segundo y fantástico en tanto en cuanto la racionalidad es cuestionada y fuerzas extrañas y misteriosas marcan los comportamientos humanos.

Rivas Cherif hizo algunas interesantes apreciaciones sobre el conjunto, indicando que las tres comedias constituyen una trilogía donde la primera y tercera son como el prólogo y el epílogo –en tres jornadas cada una–, resultando el «centro de gravedad de la obra» *Águila de blasón* con sus cinco jornadas [Rivas Cherif 1924: 8]. Según él, seguía con intuitiva clarividencia la poética wagneriana y señalaba que

la *Comedia Bárbara* resuelve, sin proponérselo con la misma intención, el problema artístico de unión expresiva de las artes que aquel planteó en su melodrama. Que si hay en la sucesión alterada de sus escenas cierta manera exterior imitada del movimiento característico shakespeariano, el estilo en que hablan sus personajes se acomoda a un tono tan propiamente musical como no lo logró ni el propio Wagner, y solo después de él ha realizado Debussy alite-

rando el *Pelleas et Melisande* de Maeterlinck; y con todo, y con haber añadido a la interpretación shakesperiana de la realidad el comentario narrativo en tiempo presente, que encauza la acción novelada en términos verdaderamente dramáticos, esta Comedia Bárbara es más que nada obra de arte, entendida como tal la realización plástica de un sentimiento, con preferencia a las demás expresiones bellas, literarias o musicales [Rivas Cherif 1924: 9].

Y ahondando en el carácter plástico de la trilogía escribía:

La Comedia Bárbara está, diríamos, más que escrita, pintada al fresco. Y si hay en sus páginas ecos del romancero, trazos románticos de evocación medieval, y picardía a la antigua española, y sensibilidad de la que se llamó hace veinte años decadente, y olor a campo, y poesía de la más pura, todo ello está en función visual, y su ritmo interior y su gracia más evidente coadyuvan al logro cabal del cuadro. Cuadro en el que se destacan a veces, con esa fuerza defina de la pintura primitiva, imágenes detalladas con un relieve propio de la tabla, y aun de la talla, que de las vastas sinfonías murales que decoran los palacios italianos, en el que el pintor se complace a veces en repetir, con los mismos colores de la estampa popular, la historia grosera que anda en carteles de ciego por las ferias, degenerado trasunto de la epopeya y aun del mito que otro ciego milenarior pudo cantar en Grecia, y cien pinceles plasmar en acordes cromáticos, que el inglés fin de siglo ha creído ver plagiados de la naturaleza misma. Pintura, sobre todo, en fin [Rivas Cherif 1924: 9].

Es importante mantener viva y clara esta visión del conjunto de las *Comedias* como representación intuitiva y evocadora de aquel mundo en trance de desaparición. Y, además, realizada como «obra de arte», estilizando lo necesario y dotando a la escritura de un gran poder evocador y plástico. En la misma dirección apuntó Gómez de Baquero, a quien había dirigido otra reveladora carta Valle-Inclán:

Desaparecido el mundo de los hidalgos, su única representación [la de Galicia] es el cortejo hampón que va por las carreteras. Tiene como usted ha visto, típica picaresca. Acaso restos de una remota invasión de gitanos, en algún oscuro siglo de la Edad Media. Hay una casta perfectamente definida, con su caló, y un régimen de viejos soberanos, o monarcas familiares. Estos hampones reciben aquí el nombre de móinantes y su casta, la Móina. Ha desaparecido el

individualismo feudal, y ha quedado la colectividad moynante. Quizá habían nacido en la misma hora. Y no fue el que parecía lleno de fuerza, con el fuero de la ley y la espada, el que más logró perdurarse. Este hecho, tan colmado de sugerencias, basta a dar a *Divinas palabras* –por sutiles analogías estéticas–, un valor que no tienen las otras *Comedias*. Este acuerdo con su juicio, verdaderamente me complace. Supervive la Móina, y lo vivo es siempre lo más moderno y lo más antiguo. La cantera cristalina del arte [En Pérez Carrera 1992].

En *Divinas palabras* los mendigos se separaban del mundo aristocrático que quedaba olvidado, mientras que en las *Comedias* es este mucho más el centro y, en general, la cultura gallega de la que destaca Valle-Inclán grandes temas que tendrán un peso decisivo en la trilogía: la religiosidad –haciendo hincapié en la cultura de la muerte– y el tema de don Juan, una de las grandes creaciones culturales en las que se objetiva una reflexión sobre el amor y la lujuria en la cultura española y en particular en la gallega.

La pretensión de los simbolistas de que el drama debía ocuparse de temas legendarios de perfiles difusos frente al adocenado drama burgués puede explicar que Valle-Inclán dramatice los motivos del tema de don Juan con un desarrollo diferente no solo al de la tradición que va desde Tirso de Molina a Zorrilla sino al ensayado en su ciclo sobre el marqués de Bradomín. Said Armesto lo había provisto de fundamentación legendaria gallega en 1908 con su estudio sobre *La leyenda de don Juan* [Said Armesto, 1968]. Y don Ramón –contertulio y amigo suyo–, la supo apreciar. Valle-Inclán no podía escapar a su sugestión toda vez que tenía ingredientes de gran atractivo para él: «amor y sacrilegio» – como dirá en su carta a Azaña [en Hormigón 1987: 554]–, asuntos sobre los que se explaya en su «Autocrítica» de *España*:

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 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. Estas ideas me guiaron con mayor conciencia al dar remate a *Cara de plata*. Es un juego con la muerte, disparar pistolones, un revolverse airado de unos a otros, una mojiganga de entregar el alma, que hace el sacristán... Pero a fuerza de hacer el fantasma, se acaba siéndolo. A fuerza de descreer de la muerte, de provocarla y de fingirla, la muerte llega. Y comienza *Romance de lobos*. La muerte llega con sus luces, con sus agujeros, 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 mayor empeño, porque lo tengo por la última decantación del alma gallega [Valle-Inclán 1924].

A partir de la *cultura de la muerte gallega* [Cardero López 1991; Siptzmesser 1991] se aprecia y se accede a un componente fundamental de la trilogía que es un verdadero despliegue de las formas en que esta está presente en la vida gallega tradicional. Acaso ningún medio mejor para penetrar en lo más popular y primitivo de aquella cultura con lo que la voluntad de primitivismo manifestada en la presentación del mundo señorial feudal de los mayorazgos como un verdadero anacronismo se refuerza con una inmersión en las supersticiones populares: la familiaridad con lo sobrenatural forma parte del imaginario de los personajes –recuérdese el visionario diálogo entre doña María y el Niño Jesús en *Águila de blasón*– o hace que los fantasmas pululen sin mayores problemas por la trilogía (la Santa Compañía en *Romance de lobos*). Varios estudiosos se han aplicado a delimitar el caudal de tradiciones supersticiosas que Valle acogió en estas obras por lo que no es necesario aquí insistir [síntesis en Porrúa 1983: 227-244; Lavaud 1992: 365-414].

Constataba la pervivencia de un mundo que remitía a un pasado fiero y bárbaro, medieval, que Valle-Inclán había percibido directamente en su infancia y que había ensoñado leyendo a

historiadores y escritores gallegos como Benito Vicetto Pérez (1824-1878) y Manuel Murguía (1833-1923)<sup>2</sup>.

La fundamentación legendaria del pasado nacional gallego dirigió los ojos hacia la época medieval buscando savia propia y vigorosa que los enfrentamientos con Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos habrían cercenado. Tiene un sustrato reivindicativo esta literatura que no se puede obviar, pero, además, la sustenta una reflexión antropológica sobre lo esencial gallego y su procedencia y es ahí donde hallamos claves para entender el diseño de las *Comedias bárbaras* partiendo del discurso historiográfico romántico de Vicetto -véase Renales [1988]- o el de Murguía situado a medio camino del romanticismo y el positivismo, esto es, concediendo importancia a los documentos, pero también a otras fuentes en la elaboración de sus libros: *Historia de Galicia* (cinco tomos desde 1865, 1866, 1888, 1891 y 1913), de tradición estrictamente romántica con precedentes como la homónima *Historia de Galicia* (1866-1874) de Vicetto. Completan las grandes publicaciones históricas de Murguía, su libro dedicado al estudio de la propiedad de la tierra en Galicia: *El foro. Sus orígenes, su historia y sus condiciones* (1882); o su biografía de *Don Diego Gelmírez* (1899), el primer arzobispo compostelano.

Murguía consideró como elementos constitutivos de la identidad de Galicia la raza, la historia, la lengua, la conciencia, el territorio o medio geográfico y el carácter, pero sobre todo raza, territorio e historicidad [Charlín 2007: 6-7]. La base étnica de la raza gallega serían los celtas y los suevos. Los primeros habrían invadido definitivamente el territorio y a ellos se debería desde

---

<sup>2</sup> Con Murguía mantuvo una larga relación: Murguía se había carteadado ya con su padre mientras preparaba su *Historia de Galicia* y el padre de don Ramón le proporcionó diferentes datos; y Murguía prologó el libro de Valle, *Femeninas* en 1895. Para entonces Valle conocía muy bien la *Historia de Galicia* de Murguía como recuerda él mismo en la carta que le dirige al pedir el prólogo (*Cuadrante*, 14, 2007, pp. 8-9): Para él Murguía era «nuestro gran Vate, en el más arcaico y puro sentido de la palabra». Se despedía como humilde y errante discípulo. En las *Comedias bárbaras* don Ramón se sumó a cantar las glorias de la nación gallega emulando a los grandes vates del resurgimiento gallego [Charlín 2006; 2007; 2007a].

su fisonomía a rasgos como el cariño a la tierra natal. Tendrá siempre especial interés en rescatar del olvido los monumentos celtas megalíticos: dólmenes, menhires, alineamientos, mámoas, etc.

No importa aquí discutir si Murguía tiene razón o no, sino resaltar la importancia de su discurso en la fundamentación del galleguismo del cambio de siglo al que pertenecen las *Comedias*, si bien tratada esta configuración de lo gallego de manera simbolista. En el trazado del paisaje de las *Comedias* juega un papel todo esto, como eco evocador de ese pasado, que hacen visible. Se evidencia en las acotaciones como ocurría ya en los relatos y baladas de Vicetto. En *Águila de blasón*:

*Sabelita está sentada a la sombra de unas piedras célticas, doradas por líquenes milenarios. Desde el umbral de la casa se la divisa guardando una vaca, en lo alto de la colina druídica que tiene la forma de un seno de mujer [Águila, 318].*

O en *Cara de plata*:

*Alegres albores. Luengas brañas comunales de 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. [...] A la redonda, los caballos se esparcen mordiendo la yerba sagrada de las célticas mámoas... [Cara, 39].*

Se dan la mano Chateaubriand, Vicetto y Murguía en estas acotaciones. Y resuena también el arqueologismo prehistórico inicial de estudiosos como Villa-amil y Castro (1873). Se sugiere un mundo cultural no desaparecido del todo: remoto, los celtas; un poco más cercano, los suevos y las ruinas de los castillos medievales. Lo celta es lo más ancestral, lo medieval la raíz de su tradicionalismo. Lo celta se hace patente también en la toponimia. Brandeso (o incluso Bradomín), es explicado por Murguía como de origen celta en *Historia de Galicia*:

En los pueblos célticos, la voz Bren y Bran, designaba al señor, al jefe de la tribu, y hay más de un lugar que se nombra Brens, Brandomil, Brandeso [Charlín 2007: 12].

La toponimia se utiliza como un incentivo más de la imaginación. El pasado se hace presente en los nombres tanto como en los restos que amueblan el paisaje. Lo celta es un sustrato fundamental en las *Comedias* también en otros aspectos como la indumentaria (la montera), la música o en las creencias supersticiosas, de las cuales algunas son muy generales como el mal de ojo –que es creencia universal–, pero otras no tanto como ciertas prácticas mágicas relacionadas con la brujería: echar los malos espíritus del cuerpo, cultos al agua, plantas, etc. [Rodríguez López 1910; Salillas 1905]. Un estrato fantástico importante de las *Comedias* es la presentación de situaciones de este tipo como el bautizo del niño antes de nacer en *Águila de blasón*. Ahí convergen lo ancestral y lo cristiano primitivo.

Los celtas habrían sido la gran base de la masa social campesina gallega, creadora además de su agricultura. El segundo pueblo básico serían los suevos, a quienes Murguía asocia las ideas de hidalguía, nobleza y señorío desde su llegada en el siglo V. Ellos organizaron la estructura del reino de Galicia, dividiéndolo en parroquias y diócesis y constituyeron el núcleo de la nobleza gallega. La Revolta Irmandiña cuestionó aquel sistema hasta que acabó con la pacificación impuesta por los Reyes Católicos, quienes implantaron la Real Audiencia con otros modos de justicia, pero quedó latente el conflicto de jurisdicciones y por ese lado se puede explicar el comportamiento justiciero de don Juan Manuel y que apalee escribanos, representantes de la justicia castellana. Los castellanos serán vistos como sojuzgadores. Don Juan Manuel y su familia serán muestras de la pervivencia –ya en su ocaso definitivo– de aquella nobleza sueva.

La historia estricta y documentada se difumina cuando las bases son libros nobiliarios, que acogieron todo tipo de información mezclado lo documental con lo legendario y fantasioso. En el artículo de Valle «Por la tierra saliniense. El castillo de Lobeira» hay un párrafo perfecto para explicar esto. Dice Valle-Inclán:

Para una imaginación algo enamorada de las cosas arcaicas y tradicionales son el más grato solaz los fantaseos sobre cuatro piedras

cubiertas de musgo, después de la lectura de una página carcomida en cualquier nobiliario [Valle-Inclán 1891].

El fantaseo hace creíbles y poéticos los orígenes germánicos gallegos. Los datos estrictos son siempre corregidos por lo que *se cuenta o se sabe*, en especial por criadas antiguas (La Roja), que a la postre son seres intemporales. *Contar y saber* aquí tienen sentido y valor de poner palabra a lo profundo de la tradición. Benito Vicetto no tiene pudor en incorporar a su *Historia de Galicia* (1866-1874) el *Nobiliario* de Vasco de Aponte (1534). Se suelen justificar estas inclusiones diciendo que «se copia» de un manuscrito antiguo, pero la copia no tiene ninguna garantía de historicidad. A la vez que hacen creíble lo presentado integran con naturalidad sus rasgos fantásticos.

Por ahí se puede buscar el origen de don Juan Manuel Montenegro, que responde al tipo varonil suevo. Aparece en *Sonata de otoño* –y su pretexto de 1901 el cuento «Don Juan Manuel»–, *El marqués de Bradomín*, *Los cruzados de la causa* y naturalmente en las *Comedias Bárbaras*. Es siempre noble, varonil y por supuesto, suevo. Y enlaza con el hidalgo que había descrito en «Cartas Galicianas. De Madrid a Monforte. El último hidalgo de Thor» [*El Globo* 1891]: es una milagrosa pervivencia medieval. El tipo suevo se transmite incluso a los hijos bastardos como sucede en *Romance de lobos* con Oliveros:

*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, como 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* [*Romance*, 195-196].

Es la fuerza genética, la pertenencia a una raza por encima de la pertenencia a una clase social. En *Cara de plata* bastará esta descripción:

*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* [*Cara*, 55].

Murguía defendía que esos caracteres pervivían sin modificación y ahí estaría la base de la raza. Con todos los riesgos que esto comporta. La raza sueva había sido vencida pero permaneció en el mismo territorio al lado de la población celto-gallega según expone en el volumen III de su *Historia de Galicia*. Celtas y suevos eran así la base étnica de Galicia.<sup>3</sup>

El asunto en Valle-Inclán es que este rey de aldea está en su tramo final y la raza ha degenerado. Se ha roto el equilibrio familiar y también con los campesinos quienes ya no respetan usos seculares como los derechos de paso. Les queda a los Montenegro la soberbia y poco más. Don Juan Manuel Montenegro presenta muchos rasgos del arquetípico Don Juan: Descreído, mujeriego, valentón. En parte su poder se puede explicar por razones económicas y de organización social: el sistema feudal permite la pervivencia todavía del derecho de pernada o los comportamientos de valentón de don Juan Manuel frente a los demás y frente a la muerte, hasta el punto de mostrarse descreído. Concretan los rasgos arquetípicos del personaje que por encima de estas circunstancias está dotado de la capacidad de

---

<sup>3</sup> Hay, sin embargo, un aspecto historiográfico que todavía –hasta donde sé– no ha merecido la atención crítica que le corresponde y es el estado de los estudios gallegos y de la literatura gallega en el momento exacto en que Valle-Inclán escribe sus *Comedias*. Murguía seguía vivo. Había una notable actividad editorial e institucional que se concretó en la creación de la Academia Gallega de 1905, en la proliferación de revistas de temática gallega y sobre todo en la Biblioteca de Escritores Gallegos, donde Valle es modelo pero también parte. La creación de la Academia había sido intentada por Brañas en 1881; después la Pardo Bazán intentó que la Sociedad del Folklore se transformara en 1894. Pero fueron gallegos residentes en La Habana –Curros y José Fontenla Leal– quienes sacaron adelante el proyecto. Desde 1906 esta institución editó un *Boletín*, una *Colección de Documentos Históricos de Galicia*, un *Diccionario Gallego-Castellano*. Revistas: *El Correo de Galicia* (1908) en Buenos Aires. Basilio Álvarez nombrado director de *Galicia de Madrid*; en 1909 aparece *Vida Gallega* en Vigo. En 1910 Antón del Olmet y otros amigos de Valle-Inclán, fundaron la Colección Biblioteca de Escritores Gallegos que comienza a recoger títulos, el primero suyo: Ramón del Valle-Inclán, *Las mieles del rosal*, Madrid, Imprenta de A. Marzo, San Hermenegildo, 32 duplicado, 1910. Biblioteca de Escritores Gallegos, I.

fascinación para las mujeres y también de su desparpajo, que roza lo demoníaco frente a lo trascendente.

El poder de fascinación que posee es tal que se convierte en una facultad diabólica y estaba en las raíces del tema de Don Juan. Tiene el poder de la mirada y este lo hace diabólico. El castigo teológico de Don Juan es el castigo de Satanás, de su poder destructor de la sociedad, cuyas reglas no respeta, canalizando ese poder en la seducción de cuantas mujeres le atraen. O su habilidad para urdir engaños y en las peleas, que dotan a su personalidad de un halo fantástico, *romántico* en la acepción popular del término.

Seguimos en el dominio de formas tradicionales de fantástico: la creencia supersticiosa universal de la capacidad de hacer mal de ojo se funda en el poder de la mirada y don Juan Manuel la posee puesto que frena y hasta fascina a sus oponentes. Pero Valle ha introducido una variante importante: no es un Don Juan joven, sino que don Juan Manuel encarna su decadencia y la de su estirpe. El momento clave llega con el arranque de *Romance de lobos* cuando se enfrenta a la Santa Compañía, que anuncia su propia muerte. En la tradición romántica de Don Juan estos paseos en los confines de la muerte ya eran muy importantes y cabían dos direcciones: la de Don Juan Tenorio en el drama de Zorrilla, que se salva gracias a la intervención de doña Inés con una solución escénica con toda la parafernalia de una comedia de magia –Caldera 1982; Gies 1990– y la de don Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, quien persevera en su impiedad.

Valle-Inclán opta por una parafernalia más primitivista y por la solución descreída acorde con la leyenda del primigenio Don Juan gallego, que había rescatado Said Armesto. El fatalismo final no es teológico al modo de Tirso o Zorrilla, sino pre-teológico.

Esta escena es menos sorprendente si se sitúa en el conjunto del ciclo que en el de este drama: es un paso más del proceso vital de don Juan Manuel hacia su ocaso y desenlace. De otra parte, dentro de la poética simbolista a la que pertenece, las premoniciones de muerte son un recurso habitual: el *personaje*

*ausente* –la Muerte– se va haciendo cada vez más próximo en la escena hasta el momento en que se haga completamente patente: muriendo al final don Juan Manuel, uno de sus hijos y el pobre de san Lázaro en el hogar de la casa.

Aprovecha la tradición popular de la Santa Compañía y suma otros elementos: la presencia de perros blancos [Canoa Galiana, 1977] o brujas –como una figuración de las Parcas– que van a cumplir su trabajo pero aparentemente lo salvan el canto del gallo y la llegada del alba. Don Juan Manuel tiene gran memoria de las posibilidades de la situación:

EL CABALLERO. ¿Quién me habla? ¿Sois voces del otro mundo? ¿Sois almas en pena o sois hijos de puta? [*Romance*, 65].

Todas las posibilidades caben en ese momento. La osadía de don Juan Manuel es la de Don Juan ante el misterio. Después de todo no hay gran diferencia en la modalidad fantástica con la elegida por Zorrilla: en ambos casos son fantasmas que irrumpen en la escena y hasta son presentados con la escenografía con que los adorna la imaginación popular:

*Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compañía [...] Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura, las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia. La blanca procesión pasa como una niebla sobre los maizales. [...] El caballero siente el escalofrío de la muerte, viendo en su mano oscilar la llama de un cirio. La procesión de las ánimas [...] El Caballero siente que una ráfaga le arrebatara de la silla, y ve desaparecer a su caballo en una carrera infernal. Mira temblar la luz del cirio sobre su puño cerrado, y advierte con espanto que solo oprime un hueso de muerto [*Romance*, 65 ss.].*

Los fantasmas comparecen en escena con completa normalidad. Forman parte de la visión del mundo que caracteriza estas sociedades no sometidas a procesos profundos de racionalización en las explicaciones de lo extraño.

Ni en Zorrilla ni en Valle-Inclán estamos ante escritores racionalistas, aunque su ortodoxia ideológica sea diferente: uno acepta las reglas de la teología católica oficial, el otro se sumerge en la cultura popular que tiene sus propias reglas, su *lógica supersticiosa*. Su manera de entender la representación teatral al

servicio de lo fantástico es muy diferente, genuinamente nacida de lo fantástico romántico más ingenuo la del primero, nítidamente simbolista la del segundo.

Constantemente, pues, *desrealiza* Valle-Inclán al personaje, lo sitúa en el horizonte del arquetipo de señor feudal, escindido entre su conciencia de señor y su tristeza de padre, que conoce que sus hijos son más lobos que águilas –con excepción de Cara de plata– y tuvo de expulsarlos de la casa como tal señor, aunque viva tensamente la situación y no pueda evitar la amargura.

En ocasiones, don Juan Manuel se derrumba y su fiereza deviene en silencio y angustia maeterlinckianos al igual que les ocurre a doña María y otros personajes. No es una simplista reconstrucción arqueológica medievalista lo que Valle está ensayando, sino algo más complicado: la evocación de aquel mundo desde su ocaso, con una mezcla de admiración y nostalgia. La grandeza del mundo feudal es sólo recuerdo y decadencia, y ello hace aún más patética la situación presente en la que quedan actitudes y gestos, pero cada vez más vacíos e inútiles lo que da a la situación una dimensión trágica.

En *Romance de lobos* Valle-Inclán dramatiza no ya el ocaso sino el final de este mundo. No precisa Valle-Inclán describir al personaje sino mostrarlo en los confines de la muerte, conservando su carácter primitivo. El encuentro con la Santa Compañía –mensajera de la muerte– sirve de premonición del desenlace. El caballero, que gobierna a su montura «sin cordura», en vano se muestra impávido ante el más allá –el carácter descreído que Valle atribuía al donjuanismo galaico–; se le erizan los cabellos y «siente el escalofrío de la muerte» [*Romance*, 67] al sentirse rodeado por la procesión de las ánimas y contemplar un entierro en clara premonición de la muerte de doña María y de la proximidad de la suya.

Esta escena enuncia y resume el contenido completo de esta *comedia*: es el trayecto final de don Juan Manuel y del mundo que evoca. Su vuelta a casa, montado de nuevo en su caballo, es una vuelta para prepararse a bien morir. La escena es de una riqueza simbólica admirable y remite al gran tema medieval del encuentro del caballero y la muerte más allá de que aquí la con-

creación de esta se realice mediante la superstición gallega de la Santa Compañía. La iconología de la escena es muy sugestiva y primitiva. El caballero medieval –como declaraba Valle-Inclán– es su caballo, derribado por este y lo que representa, queda sólo y desnudo frente a la realidad última: la muerte.

En las escenas siguientes se advierte al caballero en frecuentes situaciones maeterlinckianas: «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» [*Romance*, 76]. No mucho después «se estremece», y es que

*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* [*Romance*, 78-79].

La textura de la acotación es maeterlinckiana y no menos las siguientes. Los elementos naturales cobran un protagonismo extraordinario, acompañándose al proceso interior de don Juan Manuel:

*Abre la ventana Don Juan Manuel y el viento entra en la estancia con un aleteo tempestuoso que todo lo toca y lo estremece. Los relámpagos alumbran la plaza desierta, los cipreses que cabecean desesperadamente* [*Romance*, 81].

*Retírase de la ventana [don Juan Manuel], que el viento bate locamente con un fracaso de cristales, y entenebrecido recorre la antesala de uno a otro testero. La vieja y el bufón, hablando quedo y suspirantes, bajan a franquear la puerta al marinero. En la antesala el viento se retuerce ululante y soturno. Las vidrieras, tan pronto se cierran estrelladas sobre el alféizar, como se abren de golpe, trágicas y violentas* [*Romance*, 81-82].

*Calla entenebrecido. Nadie osa responder a sus palabras, y sólo se oye el murmullo apagado de un rezo. El caballero distingue en la oscuridad una sombra arrodillada a su lado, y se estremece* [*Romance*, 83].

A partir de la escena tercera de esta jornada, el ambiente que rodea al personaje en su viaje para ver el cadáver de doña María adquiere una grandeza shakesperiana o –si se prefiriera– wagneriana y ha sido comentada con certeza por Lyon [1983] o Edwards [1983] como ejemplo de teatro simbolista, siguiendo las indicaciones de Gómez de Baquero [1924] o Rivas Cherif [1924]. Otros han continuado ahondando en esa misma dirección como Cingolani [1979] y Trouillhet [2004, 2007]. No es necesario insistir más en esa dirección sino aludir a los procedimientos de *desrealización* utilizados por Valle-Inclán mediante trasposiciones artísticas tal como quedaban enunciadas al comienzo de *Águila de blasón*. Don Juan Manuel remite al arquetipo de señor feudal medieval y a él se ajustan sus comportamientos, incluido el prepararse a bien morir, que en otra ocasión estudié con relación a los grabados de Durero, tanto el célebre de «El caballero, la muerte y el diablo» como las estampas de la coronación de Maximiliano [Rubio Jiménez 1996].

En definitiva, en la base de la propia formulación de la estética simbolista hay un componente fundamental que la vincula a la literatura fantástica y no es otro que su aspiración a desvelar las caras misteriosas de la realidad. Nada es solamente su primera apariencia, sino que hay otros discursos subyacentes y de aquí que las pretensiones de la representación realista fueran barridas por estas otras nuevas maneras artísticas donde la sugerencia prima y donde la lectura o la contemplación de un espectáculo se plantean ante todo como excitantes de la imaginación creadora, esto es, de la fantasía.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CALDERA, ERMANNANO (1982): «La última etapa de la comedia de magia», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, I, pp. 247-253.
- CANOVA GALIANA, JOAQUINA (1977): «Los términos de animales en las *Comedias bárbaras*», en AA. VV., *Crítica semiológica*, Universidad de Oviedo, Cátedra de Crítica Literaria, pp. 301-384.

- CARDERO LÓPEZ, JOSÉ LUIS (1991): «Galicia, Valle-Inclán e a morte. Apuntes etnográficos sobre as manifestacions da morte en Galicia, a través das *Comedias bárbaras*», *Grial*, XXIX, 112, pp. 523-543.
- CHARLÍN, FRANCISCO X. (2006): «Valle-Inclán e o discurso histórico Murguiano (I)», *Cuadrante*, 13 de agosto, pp. 27-50.
- (2007): «Valle-Inclán e o discurso histórico Murguiano (II)», *Cuadrante*, 14 de enero pp. 5-48.
- (2007a): «Valle-Inclán e o discurso histórico Murguiano (III)», *Cuadrante*, 15 de diciembre, pp. 13-26.
- CINGOLANI, DANIELA (1979): «Contribución al estudio del tema shakesperianos en el *Teatro Bárbaro* de Valle-Inclán», *Quaderni di Filologia e Lingue Romance*, I, Milán, pp. 63-78.
- EDWARDS, GWYNNE (1983): «The *Comedias bárbaras*: Valle-Inclán and the Symbolist Theatre», *BHS*, LX, pp. 294-303.
- GIES, DAVID T. (1990): «Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia», *Hispanic Review*, LVIII, pp. 1-17.
- GÓMEZ DE BAQUERO (1908): «Revista literaria. Tres libros de Valle-Inclán», *El Imparcial* (31-VIII).
- (1924): «*Cara de plata*. Las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán», *El Sol* (15-III). En Pérez Carrera, pp. 17-19.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (1987): *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos, Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- HÜBNER, DANIEL (2005): «De Maeterlinck a Marquina. Claves para un estudio del drama lírico finisecular en Europa y España», en *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Serge Salaün y otros eds., Madrid, Fundamentos, pp. 303-346.
- LAVAUD, JEAN-MARIE (1981): «Literatura e ideología. Leer *Romance de lobos* en 1908», *Estudios sobre Historia de España. Obra homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, III, pp. 341-354.
- (1992): *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU.
- LYON, JOHN E. (1983): *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PÉREZ CARRERA JOSÉ MANUEL (1992): *Una carta inédita de Valle-Inclán*, Madrid, Asociación de Profesores de Español.
- PORRÚA, MARÍA DEL CARMEN (1983): *La Galicia decimonónica en las 'Comedias bárbaras' de Valle-Inclán*, La Coruña, Edición do Castro.
- POSSE, RITA (1967): Lo que nos dice Valle-Inclán sobre “hechizos”, *Cuadernos de estudios gallegos*, XXII-6, pp. 66-74.
- RENALES, JUAN (1988): «El celtismo de Benito Vicetto», *Filología Románica*, 6, pp. 325-343.

- RISCO, ANTONIO (1988): «El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 7, pp. 49-63.
- RIVAS CHERIF, CIPRIANO (1924): «Apuntes de crítica literaria. La *comedia bárbara* de Valle-Inclán», *España*, X, 409, 16- II, pp. 8-9.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, JESÚS (1910, 2ª edición): *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas.
- RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (1982): *Ideología y teatro en España. 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- (1989): «Don Juan Tenorio, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15-4, pp. 5-24.
- (1993): *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1996): «Las comedias bárbaras y la estética simbolista», *Lire Valle-Inclán. Les Comédies barbares*, Université de Bourgogne, *Hispanística XX*, pp. 59-88.
- (2003): «La lógica de la superstición en *El embrujado* de Valle-Inclán», *ALEC*, 28-3, pp. 123-154.
- SAID ARMESTO, VÍCTOR (1968): *La leyenda de don Juan. Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª edición.
- SALILLAS, RAFAEL (1905): *La fascinación en España (Brujas, brujerías, amuletos). Estudio hecho por la formación promovida por la Sección de Ciencias morales y políticas del Ateneo de Madrid*, Madrid, Imprenta a cargo de Eduardo Arias.
- SPITZMESSER, ANA MARÍA (1991): «Totem e Tabú: a sociedade galega nas *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán», *Grial*, XXIX, 112, pp. 544-553.
- SIEBERS, TOBIN (1985): *El espejo de Medusa*, Ciudad de México, FCE.
- (1989), *Lo fantástico romántico*, Ciudad de México, FCE.
- SPERATTI-PIÑERO, EMMA (1974): *El ocultismo en Valle-Inclán*, London, Tamesis Books.
- TROUILLHET MANSO, JUAN (2004): «Freud y Valle-Inclán: lo sublime y lo siniestro», *Valle-Inclán en el siglo XXI. Actas del segundo Congreso Internacional (Universitat Autònoma de Barcelona, 20-22 de noviembre de 2002)*, coord. M. Aznar Soler, María Fernanda Sánchez Colomer, A Coruña, Edición do Castro, pp. 153-164.
- (2007): «Valle-Inclán frente a Shakespeare: una mirada del teatro de Valle-Inclán a través de Shakespeare», *Cuadrante*, 15, pp. 42-51.
- (2009): «Historias de brujas, doncellas y endemoniados: Valle-Inclán frente a lo fantástico, de la narrativa al teatro», *El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, 24, <http://www.elpasajero.com>.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL (1891): «Por la tierra saliniense. El castillo de Lobeira», *El Globo*, 4-XI.

— (1924), «Autocrítica»: *España* (8-III).

VILLA-AMIL Y CASTRO, JOSÉ (1873): *Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia*, Lugo, Imprenta de Soto Freire.