

VALLE-INCLÁN Y EL MUNDO EN TORNO

LUIS IGLESIAS FEIJOO

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este artículo recuerda la necesidad de considerar las relaciones de la literatura con la realidad más allá de la idea del reflejo directo. Valle-Inclán es considerado un autor crítico en su última época. Sin embargo, se examina el trasfondo ideológico del teatro de la primera etapa y se observa la fuerte mirada crítica respecto a la realidad entonces presente.

ABSTRACT

This paper remembers that literary critics need to study the relationship between literature and reality beyond the notion of direct reflection. Valle-Inclán is considered as a critical author in his last years. Nevertheless here the ideological background of his first theatre is taken in account and his strong critical perspective with regard to the reality of the time is observed.

PALABRAS CLAVE

Valle-Inclán. Teatro. Sociedad. Realismo.

KEYWORDS

Valle-Inclán. Theatre. Society. Realism.

Valle-Inclán no es un autor realista. Afirmar esto al inicio de esta breve reconsideración de las relaciones del autor con la realidad de su tiempo parece obligado a fin de evitar equívocos perniciosos. Y más si estas páginas se acogen a la invitación de la nueva andadura de la revista *Monteagudo*, para incluirse en un monográfico sobre “Teatro y Sociedad”; pues, aunque es obvio que todo teatro se explica sólo *dentro* de la sociedad en que se crea, en España ha sido muy frecuente, y durante bastantes años de este último medio siglo, asumir que cualquier teatro que se preciara debía más bien haber sido concebido *contra* esa sociedad.

Nada valía en el campo de la cultura si no era específicamente ‘crítico’, lo que en aquel tiempo pazguato a que me refiero –años cincuenta, años sesenta... y aun después– venía a equivaler más o menos a definirlo como “realista”. Se generó así una tremenda confusión, al convertir este concepto en un juicio de valor, que servía para identificar las obras o autores que debían situarse a la diestra o a la siniestra del pope de turno. Eran los tiempos en que se habló del “Evangelio según san Lukács”, y de tér-

mino artístico o literario de dimensiones, en verdad, bien menguadas, el realismo se convirtió en una especie de martillo de herejes con el que destrozó a todos aquellos que no estaban “a la altura de las circunstancias”.

Esta historia, más bien triste, fue sufrida por todos los que se movían en el mundo literario español de aquel tiempo. Las consecuencias del predominio de tan estrechas concepciones no pueden ser examinadas en este lugar, pero cabe evocar que no sólo las experimentaron los entonces marginados por ‘formalistas’ o ‘evasionistas’ –recuérdese tan sólo cómo se orilló a Cunqueiro–, sino también aquellos que no parecían suficientemente críticos o “comprometidos”, otro término de peligrosas consecuencias, o que no eran ‘realistas’ del modo en que *debían* serlo.

Como es fácil de suponer, los criterios vigentes o predominantes en un periodo dado no sólo sirven para juzgar (¡y condenar!) a los autores que escriben en ese momento, sino que se aplican asimismo a los del inmediato pasado. Pues bien, aquél fue precisamente el tiempo en que se produjo la resurrección de Valle-Inclán como dramaturgo. Un cuarto de siglo después de su muerte, las obras teatrales de su madurez fueron descubiertas con asombro y su autor se erigió en ejemplo máximo de voz crítica e insobornable, que no había transigido con nada. La prueba estaba en que no sólo había sido marginado por la sociedad de su tiempo, sino que su teatro había seguido enterrado cinco lustros más.

Para configurar esta imagen, que proyectaba un pudoroso velo sobre la incómoda etapa anterior a 1920, había que olvidar que las relaciones del escritor con el sistema teatral de su época, si bien fueron siempre bastante conflictivas, también resultaron intensas y se extendieron por todos sus dominios (actor, asesor, traductor, adaptador, incluso algo similar a director artístico...). Por lo demás, Valle intentó porfiadamente relacionarse con el mundo de la escena y a ella llevó no menos de siete obras, casi todas ellas por compañías comerciales: *Cenizas* en 1899, *El Marqués de Bradomín* en 1906, *Águila de Blasón* en 1907, *La Cabeza del Dragón* y *Cuento de Abril* en 1910, *Voces de Gesta* en 1911 y *La Marquesa Rosalinda* en 1912, aparte de la posible representación en América de *Romance de Lobos* y de la realizada en 1915 de *El Yermo de las Almas*, en la que él ya no intervino¹.

Cuando se produce la ruptura con el teatro comercial, esta viene dada sobre todo por voluntad de Valle, no porque el público lo hubiera echado fuera de los escenarios. Recordemos que el conflicto a propósito de *El embrujado* coincide en 1913 con el inicio de una crisis general del autor, que le lleva a abandonar Madrid y retirarse a Galicia, donde abre una etapa de sorprendente esterilidad creativa, sobre todo si se la compara con la frenética producción de los años anteriores o posteriores.

Hoy sabemos que esa crisis se resolvió con la adopción de un camino que, aunque

1 Para las relaciones de Valle con el teatro, véase Iglesias Feijoo (1992).

prolongaba sendas precedentes ya apuntadas por él, suponía un salto adelante. Por mucho que se pretenda insistir en la continuidad y coherencia de la trayectoria de Valle como autor, *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia* son otra cosa distinta a *Voces de Gesta* o *La Marquesa Rosalinda*. Y las nuevas obras probablemente no serían lo que son si el autor no hubiera prescindido de la idea de una representación inmediata, lo cual, quede claro, es algo muy distinto de afirmar que no pensase en su puesta en escena.

Ahora bien, ni al principio ni al final Valle-Inclán fue un autor realista, como se le entendió en España en los años sesenta. Por el contrario, si algo lo caracteriza, lo mismo que al resto de los compañeros de generación, es un anti-realismo medular, básico, programático e incluso feroz en alguna de sus expresiones. Ahora que estamos en vísperas de las conmemoraciones del 98, es hora de poner definitivamente de relieve que lo que aunaba a todos aquellos entonces aprendices de escritores era su común oposición a los modos del realismo. Ese fue su santo y seña, esa la bandera bajo la que se acogieron, esa la estética que los definió.

Por tanto, nada más erróneo que tomar el teatro de Valle como adalid de ningún tipo de realismo, del que abominaba hasta la náusea. Por despreciarlo de manera tan radical, llegó incluso a minusvalorar a Velázquez, entendido por él durante bastante tiempo como ejemplo de realismo puro, aunque luego rectificara en parte, asunto éste que merecería un tratamiento específico. ¿Quiere ello decir que su rechazo del realismo hace que su teatro no sea crítico? En manera alguna. Lo que antecede tiene por objeto poner de relieve hoy, cuando la propuesta de un nuevo realismo parece enseñorearse del panorama literario de fin de este siglo, que se puede ser hondamente crítico y hasta demoleedor sin tener que pasar por el aro de ninguna concepción realista, aunque la mucha mayor cultura y formación de quienes acaso sean conocidos algún día como generación de los ochenta probablemente haga este exordio bastante superfluo.

Por ello es también muy menguada empresa la de querer disfrazar con apellidos lo que tiene muy poco que ver con esa estética y tratar de encajarlo en los moldes de una corriente supuestamente prestigiosa. Hablar al respecto de ‘realismo crítico’ o ‘mágico’ o ‘expresionista’ o ‘dialéctico’ revela en la mayor parte de los casos la existencia de una mala conciencia que se empeña en rescatar aquello que se ve como diferente. Aceptemos sin más que un autor puede acogerse o no al realismo y asumamos que esa es sólo una de las direcciones posibles, nunca el único modo de plantear críticamente las relaciones con la realidad.

Pues bien, una misma actitud de disgusto frente a la sociedad con la que se encuentran pauta las respuestas de los jóvenes noventayochistas. Sin embargo, los cauces por los que vierten su discrepancia van a ser muy diferentes. Desde el socialismo juvenil del primer Unamuno al anarquismo de Azorín –de Martínez Ruiz, más bien– o al nihilismo de Baroja, los caminos distan de ser coincidentes. ¿Y Valle? Aquí venimos a dar inevitablemente en la famosa cuestión del Modernismo.

Tras un tiempo en que estuvo de moda enfrentar Modernismo y 98, cada vez parece más clara la imposibilidad de distinguir ambas tendencias, que no son sino los distintos nombres que se dan a aspectos complementarios de una renovación común. Para alcanzar esta conclusión, ha sido indispensable superar la idea de que el Modernismo era tan solo un movimiento poético de carácter formalista y evanescente, una rama del arte por el arte traída de Francia por algunos discípulos o seguidores de Rubén Darío. Esa concepción sustentaba la imagen de un primer Valle cultivador de una literatura preciosista, solo ocupada en ejercicios de estilo para recrear un mundo princesil.

Acaso fue Pedro Salinas (1941) quien originó esa interpretación que enfrentaba a 98 y Modernismo, en trabajos como los recogidos ya en la primera edición de *Literatura española Siglo XX*. Por ello, nada de extraño tiene que fuera él mismo quien pocos años después bautizara a Valle como “hijo pródigo del 98” (Salinas: 1947). Pero esa visión es inexacta y tergiversa la realidad. Valle no “acabó por donde sus hermanos de grupo tenían empezado”, pues ello haría de él poco más que un epígono tardío, cuando no un rezagado que sólo a destiempo descubre lo que otros llevaban décadas haciendo antes que él.

Por el contrario, si su talla de escritor ha ido creciendo en los últimos años hasta convertirlo para algunos en el más importante que ha dado la literatura española en los últimos tres siglos, no lo ha sido porque descubriera a deshora lo que el mismo Salinas denominaba, con sus puntos de zumba, “el famoso dolor de España”. Aunque sea exacto que su acercamiento a la realidad concreta es ahora mucho mayor que al redactar “La Generala” o *Cuento de Abril*, sin duda, el nudo del problema no está en los temas abordados, cosa que Salinas sabía perfectamente.

Sin embargo, cegado por su insistencia en identificar Modernismo con preocupación estética y 98 con preocupación ética, sólo podía entender la etapa esperpéntica como una revelación de “la vida miserable de España”; y llega a hacerle deudor de las ideas de don Miguel de Unamuno y, lo que es más grave, a definir su última manera como “una máquina de moralidad”. Valle, sentencia, “profesó de moralista, el gran moralista del modernismo” (Salinas: 1947, pág. 246), afirmación que supone la más seria incompreensión de lo que nuestro autor quiso nunca ser.

Pues si algo rechaza de la literatura del XIX, aparte de la estética realista, es esa función misionera que novela, poesía y teatro se habían arrogado tantas veces, y no sólo en el fugaz episodio de la “novela de tesis”. Valle repudia las letras convertidas en sermón, tribuna o púlpito y no escribe una línea en ese sentido. Por ello tiene mucha razón Montesinos (1966, pág. 160) cuando observa que el autor de las *Sonatas* fue, como él dice, “anárquico en moral como en todo”, frase con la que quería significar que no fue la suya una visión dominada por una perspectiva moral. Pero de ahí obtenía la conocida conclusión de que tanto modernismo como esperpentismo eran dos modos de rehuir el enfrentamiento con la realidad, “las dos evasiones”: el último don Ramón,

para escribir lo más original de su obra, “tiene otra vez que volver las espaldas a la realidad, a toda realidad humana” (Montesinos: 1966, pág. 159).

¿Es posible seguir sosteniendo esa tesis a más de treinta años de distancia? A sugerir una respuesta negativa se dirige este artículo, no poco osado al permitirse refutar las ideas de algunos de los estudiosos que uno tiene por más sagaces, aparte de respetables, de cuantos se han dedicado a la faena entre nosotros, y que por ello podría decir con Cervantes: “si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”.

No hubo en toda la trayectoria de Valle-Inclán como escritor variación en algunos presupuestos básicos. De principio a fin, el cultivo de la forma literaria fue una exigencia total, completa y absoluta. Buscó siempre la belleza, aunque cambiaran los modos de esa búsqueda y, por tanto, también los resultados. Esto sí lo vislumbró muy bien Salinas (1947, pág. 234), para quien en su última época la obra de don Ramón es, “tanto o más que en los años princesiles, creación de esteticista, sueño de poeta, alquimia de palabras”.

De la misma manera, mantendrá también a lo largo de toda la vida sus convicciones estéticas, hondamente arraigadas en el neoplatonismo, que le llevan a buscar una realidad más honda por debajo de las apariencias. Ese es el motivo por el que la mayor parte de las reflexiones cifradas a veces de manera un tanto misteriosa y hermética en las páginas de *La Lámpara Maravillosa* no sirven tan sólo para aclarar su obra anterior a 1913, sino que iluminan también con su luz oscura lo escrito en su última época.

Ese rechazo de un realismo de corto aliento es lo que explica su repugnancia constante por el costumbrismo, al que su obra nunca se acercó, si olvidamos alguna página muy, muy primeriza, como que se escribió antes de 1895. No hay en Valle la menor querencia por el tipismo, el color local o el casticismo, lo que es necesario entender para no malinterpretar las notas de ambiente que, por ejemplo, pueblan sus obras de ambiente gallego. Nada se entenderá de ellas si se las quiere ver bajo el prisma costumbrista, al que tanto apego demostró la estética decimonónica. Por el contrario, esos toques lingüísticos o ambientales son signos que remiten a una verdad más honda.

De la misma manera que la utilización de elementos extraídos de la realidad no hace de él un autor realista, la repugnancia ante la literatura moralizadora no significa que en él domine el amoralismo más absoluto. Más allá de la voluntad de escandalizar al buen burgués con alardes decadentistas, que hoy apenas provocan una sonrisa desdeñosa en jovencitas quinceañeras, lo que Valle rechaza es una literatura que sea ilustración directa o indirecta de una ideología externa y previa. La obra no toma partido y Valle tampoco, pero eso no significa que todo dé igual o que nada importe nada.

¿Cuál fue el modo de reaccionar que Valle-Inclán tuvo frente al mundo en torno con el que se encontró? Prescindamos hoy de reconsiderar lo que parece ya bien asen-

tado, pese a las reticencias de Montesinos, es decir, que las obras escritas desde 1919 sí arrojan una perspectiva clara y lúcida sobre la realidad. La visión del mísero pueblo gallego de *Divinas palabras* tiene muy poco de complaciente, pero mejor se observa esa mirada en los ambientes urbanos de *Luces de Bohemia*. Lo que se presenta es próximo, cercano; se trata del mundo moderno, con teléfonos, automóviles y luz eléctrica. Y no hace falta glosar la relación con la actualidad más urgente, casi periodística, que poseen las obras reunidas luego en *Martes de Carnaval*, título que refleja bien la visión que se tiene de los ilustres representantes de la milicia española de aquellos tiempos.

En lugar de insistir en lo ya sabido, parece de más interés centrarse en la etapa anterior con el objeto de sugerir que en ella Valle-Inclán no se mueve en un mundo ideal desprovisto de lazos con la realidad. Por el contrario, considerada con algún detenimiento, la producción teatral del autor antes de 1913 descubre la existencia de un mismo rechazo del mundo degradado y precario que rodeaba a todos los jóvenes noventayochistas. Sólo que la dirección utópica con la que Valle simpatiza es la del apego, sentimental, sí, pero también racional e ideológico, al mundo anterior a la revolución burguesa.

A diferencia de la postura de otros de sus coetáneos, Valle mostró una honda, persistente y razonada adscripción al pensamiento tradicionalista. Con ello nos encontramos con el famoso tema del carlismo del autor, tantas veces mal interpretado, pero que hoy, tras lo vislumbrado por Maravall (1966) o Gómez Marín (1967), cuenta ya con la decisiva visión de conjunto de Margarita Santos Zas (1993)².

Lejos de ser una postura estética y externa, una pose para quedar como un *esprit fort* en los ambientes culturales de principios de siglo, Valle revela un hondo apego hacia el mundo que la revolución había enterrado, si bien el sepelio no se hubiese realizado en un solo día. Por el contrario, el sistema señorial del Antiguo Régimen dejaba traslucir aún muy claramente su huella en el mundo gallego de la niñez del escritor, y ello explica algunas de sus palabras de hombre maduro: “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”³.

Dentro de esta adhesión a la ideología tradicionalista, la adscripción carlista no es

2 En este trabajo se superan algunas limitaciones de los dos primeros, como la teoría del *reflejo* de la realidad en la literatura: “hay pocos escritores como Valle-Inclán en quienes se dé [...] un reflejo más amplio y más vinculante de la sociedad sobre una obra literaria” (Maravall, pág. 225); “la obra de Valle es fundamentalmente un intento de comprender y reflejar la sociedad española” (Gómez Marín, pág. 9). Sin embargo, no puede dejar de notarse la agudeza de Maravall al superar la concepción del modernismo como un mero formalismo y ver en él “una postura ante la sociedad” (pág. 226), lo que entonces aún era muy infrecuente.

3 C. Rivas Cherif, “La Comedia Bárbara de Valle-Inclán”, en *España*, nº 409, 16-febrero-1924, pág. 8.

más que una consecuencia, que podrá hacerse muy relevante en algunos momentos, con la asistencia a mítines, banquetes u homenajes a la Causa, pero que nunca ocultó tampoco la reserva de Valle-Inclán hacia ciertas concepciones concretas o frente a determinadas tendencias tomadas en la política diaria por el partido carlista. El tradicionalismo en él va, pues, más allá de la defensa de los derechos de ningún pretendiente.

La común reacción generacional contra la sociedad estancada de la Restauración canovista explica que todos aquellos jóvenes del 98 manifestaran un mismo rechazo contra el ejemplo de democracia capitalista que tenían a la vista. Ya quedó dicho que las reacciones fueron diversas, pero una misma base las unifica: se trata de demoler las bases intelectuales de ese edificio artificial que la burguesía ha levantado para su provecho. Olvidemos que algunos no dejaron de encontrar acomodo dentro del sistema bastante pronto, como le ocurrió a Azorín, o que otros, como Unamuno, decidieran buscar la solución en las profundidades del individuo. En principio, un mismo furor antidemocrático –contra aquella democracia–, antiparlamentario y antiliberal mueve a todos ellos. Ahí hay que ubicar el tradicionalismo de Valle-Inclán.

Se decía que su interés por el tradicionalismo solo había surgido en él hacia los cuarenta años, tras algunos coqueteos juveniles con el liberalismo. Pero yo mismo (Iglesias Feijoo: 1994) he puesto de relieve no hace mucho cómo hay que remontarse casi a su pre-historia, a la época de estudiante en Santiago, para verle moverse ya en los círculos de lo que entonces se llamaba el regionalismo. Y fue nada menos que su patriarca en Galicia, Alfredo Brañas, y precisamente en la que puede ser tomada como Biblia de aquella tendencia, su libro titulado *El regionalismo* (Barcelona 1889), el que da el espaldarazo al alevín de escritor, mencionándolo por su nombre, lo mismo que a su hermano: “Nuevos soldados, todavía bisoños, se revelan hoy día como defensores de este movimiento”. Y, entre otros, ahí están “Ramón y Carlos del Valle”⁴. Aparte de que ese mismo hermano era redactor del periódico “El País Gallego”, en el que también colaborará Ramón, según ha destacado su nieto Joaquín⁵.

Los arranques literarios de Valle parecen muy alejados de cualquier preocupación por la realidad en torno. Sin embargo, en su primer libro, *Femeninas*, de 1895, no deben pasarse por alto las inequívocas referencias despectivas hacia los que llama “yankees”, encarnación del mundo capitalista y que además, no se olvide, estaban alentando la insurrección de Cuba, cuyo triunfo pronto iba a dar nombre a la generación,

4 Véase la pág. 352 de la obra de Alfredo Brañas.

5 Joaquín del Valle-Inclán, en el apéndice bibliográfico de publicaciones del escritor hasta 1897, en su edición de Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 227, cita el artículo “Viacrucis”, en la “Hoja literaria de El País Gallego”, de Santiago, que dice está firmado en Villanueva de Arosa, 20 de noviembre de 1887; véase también la pág. 12 del prólogo. El texto no ha sido aún republicado desde su primera aparición, que debió de ser en 1888, según Joaquín del Valle-Inclán.

como Fernando Lázaro Carreter (1997) ha recordado hace poco. En “La Niña Chole”, el narrador declara que no salía en principio de su camarote: “En todo me ayudaba aquello de ser yankée el pasaje”⁶. “Por todas partes asomaban rostros pecosos y bermejotes, cabellos azafranados, y ojos perjuros. ¡Yankées en el comedor; yankées en el puente; yankées en la cámara! ¡Cualquiera tendría para desesperarse!” (pág. 110). Vuelve a insistir en que apenas salía del camarote, por “no ver aquella taifa de usureros yankées” (pág. 111).

La aventura en el Yucatán surge cuando decide desembarcar por “huir del enojo que me causaba la compañía de los yankées” (pág. 114) y, de vuelta al navío, sigue apareciendo personajes como “un señorón yankée con cuello de toro, y grandes barbas rojas, barbas de banquero” (pág. 142), que poco después se ha convertido en “el judío yankée, de la barba roja y perjura” (pág. 157). Y aún se anota “el vigoroso aplaudir de las manos coloradotas y burguesas de los yankées” (pág. 155). Ciertamente que, a través de un estilo aún un tanto dudoso, lo que se expone debe atribuirse a Andrés Hidalgo, autor supuesto de estas páginas que dicen ser parte de un libro titulado “Impresiones de Tierra Caliente”. Pero parece haber pocas dudas de que el autor implícito acompaña y suscribe, si no es que dicta, tales juicios.

Esta furia antiyanki, cuyo significado señala Fernando Lázaro, hace que, de forma hoy muy políticamente incorrecta, se sumen en uno los calificativos de yanquis, burgueses, judíos, pelirrojos y banqueros, y que todos funcionen en la práctica como sinónimos. No está, pues, alejado de la realidad concreta el primer Valle-Inclán, y la contempla con ojos que más adelante revelarán de forma más amplia el trasfondo de sus concepciones. De momento, basta recordar que en “Rosarito”, otra de las *nouvelles* de *Femeninas*, se recuerda ya el mundo del carlismo, cuando el capellán don Benicio evoca los cuatro años que “anduve yo por las montañas de Navarra con el fusil al hombro”, en busca del “triumfo de la santa causa” (pág. 191).

Poco aporta, a este respecto, la primera obra dramática del autor, *Cenizas* (1899); cabe destacar tan sólo la conexión con el reiterado tema de la influencia de la Iglesia en la vida ordinaria, muy característico de la novela y el teatro decimonónicos y que estaba a punto de producir el resonante escándalo de la *Electra* de Galdós en 1901. Así, no puede dejar de observarse lo significativo que resulta ver al jesuita Padre Rojas predicando en escena en favor de la “humildad, la resignación, el sufrimiento”, condenar “nuestra sociedad pagana” y “el espíritu de este siglo, sensual y egoísta” o aconsejar humildad a una criada⁷.

Mucha mayor importancia tiene ya *El Marqués de Bradomín* (1906), “coloquios

6 Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas*, Pontevedra, 1895, pág. 108. Las referencias llevarán la indicación de la página en el texto según esta edición.

7 Ramón del Valle-Inclán, *Cenizas*, Madrid, 1899, págs. 22 y 26.

románticos” de escasísima acción. Estamos ya ubicados en el mundo señorial de los pazos gallegos. En ese universo se delinea una sociedad regida por los valores tradicionales del Antiguo Régimen. Aquí sólo parece haber señores y vasallos. Inútil sería esperar que las desigualdades, desgracias o arbitrariedades tengan un horizonte de justicia en el que puedan ser remediadas. Si no hay trabajo y se pasa hambre, la solución será acogerse a la caridad, verdadera piedra clave de todo el sistema.

La tropa de mendigos que serpentea por los caminos va en busca de socorro (“¡Todas las veces que vine a esta puerta, todas, me han socorrido!”⁸). La misión del señor es suplir con la limosna, de manera que sus puertas han de estar siempre abiertas a quien pida. Se oyen entonces las voces de los siervos: “¡Dicen que es casa de mucha caridad!” (pág. 13). “¡También es puerta aquella de mucha caridad!” (pág. 17). “¡Ay de la gente que no tiene caridad!” (pág. 26). “¡Buenas almas del Señor, haced al pobre ciego un bien de caridad!” (pág. 46).

La religión forma parte del sistema, a la par que ayuda a mantenerlo, al predicar la necesidad de que el señor de vasallos practique un ilusorio reparto de lo suyo con los necesitados. Ese es el significado de la “limosna”, a la que se alude varias veces: “Venimos a la limosna” (pág. 14); “el manco de Gondar, que viene por la limosna” (pág. 18), y que se despliega en un simbólico cuadro plástico, descrito así en la acotación: “Doña Malvina, desde lo alto de la escalinata, vigila el reparto de la limosna. Los mendigos, después de recibirla, salmodian un rezo” (pág. 58). “Sé buen cristiano, mi hijo; que en buena casa estás”, es el primer comentario que surge a continuación.

Esta escena casi ceremonial habla de un rito que parece identificarse con el ritmo del mundo, pues a nadie se le pasa por la mente que las cosas podrían no ser así. Las tragedias que surgen, como la orfandad, tienen una clara solución: o el “amparo” (pág. 23), o, aunque sólo se tengan nueve años, ponerse a servir, lo que se expresa de forma muy gráfica: “Como él sea despierto, amo que le mire bien no faltará” (pág. 48). Esa es la única división: amos y criados, como queda claro de nuevo al poco: “¿Por qué no buscas un amo?” (pág. 50). Y aún más al evocar el caso de don Juan Manuel Montenegro, que está “casi en la miseria”: “Pero es siempre un gran señor. Vive rodeado de criados que no puede pagar” (pág. 92). A estos lugares aislados no parece haber llegado noticia alguna de los principios revolucionarios que habían proclamado hacía muchas décadas libertad e igualdad.

Aquí está en germen todo el mundo de las Comedias Bárbaras, máxima representación del derrumbamiento de un mundo, el tradicional, cuyos resplandores de ocaso son simbolizados en las llamas que cierran *Romance de Lobos* y que parecen el correlato plástico de las palabras alucinadas que antes ha proferido don Juan Manuel:

8 Ramón del Valle-Inclán, *El Marqués de Bradomin*, Madrid, Pueyo, 1907, pág. 13; todas las citas se harán por la misma edición, con indicación de la página en el texto.

“El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia... Ese día llegará, y el sol, sol de incendio y de sangre, tendrá la faz de Dios. Las casas en llamas, serán hornos mejores para vuestra hambre que hornos de pan” (*Romance*, pág. 77).

Ahora cabe recordar de nuevo las conocidas afirmaciones de Valle-Inclán citadas anteriormente sobre su condición de testigo del fin de un mundo, escritas a raíz de completar por el principio la trilogía con la redacción de *Cara de Plata* en 1923, que continúan así: “Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor –con todos sus vicios– era los hidalgos, lo desaparecido”.

En las Comedias Bárbaras volvemos a encontrar la referencia a la caridad: “¿Hay puerta de más caridad que la suya?”⁹ (*Águila*, pág. 84); “aquellas puertas, que siempre fueron de mucha caridad” (*Romance*, pág. 76; también 81, 110, 244, 247). Ahora aflora la ruina del pazo, pero aún se evoca la situación anterior: “¡De toda la vida lo recuerdo! Al son de las doce, repartíase el pan y las berzas a los pobres que acudíamos a este portal. Era una caridad de fundación” (*Romance*, pág. 247). La “limosna” (*Romance*, pág. 76), el “socorro” (*Romance*, pág. 242) son dádivas que aseguran el mantenimiento de un sistema inmóvil, pues se presupone que las cosas siempre han sido y serán las mismas. El estatismo de esta sociedad está consagrado por la religión y asumido por las mismas víctimas, cuyo portavoz es en un momento El Pobre de San Lázaro y predica conformidad, mansedumbre y sumisión: “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 [...] ¡Es la ley de Nuestro Señor!” (*Romance*, pág. 79)”.

Ese mundo toca a su fin, y la tragedia surge cuando se pretenden conservar los hábitos antiguos aun después de que la situación que los sustentaba haya sido demolida por la historia. La conciencia del fin de un mundo y de una era es muy vívida: “¡Connmigo se va el último caballero de mi sangre, y contigo la lealtad de los viejos criados!” (*Águila*, pág. 71); “¡Cómo se acaban las noblezas!” (*Águila*, pág. 84); “¡Acabóse nuestra raza!” (*Águila*, pág. 138). Sin embargo, se sigue actuando como si nada hubiera pasado, como si la revolución liberal no hubiera clausurado mayorazgos, vínculos y señoríos.

En el mapa mental que la obra dibuja, parece insinuarse que ese mundo arcaico, primigenio y cristalizado no encerraba conflictos, pues cada uno asumía en él su papel. Surge así la imagen de una supuesta felicidad inocente en que reinaba la paz y la

9 Ramón del Valle-Inclán, *Águila de Blasón*, Barcelona, F. Granada y Cía., 1907; *Romance de Lobos*, Madrid, Gregorio Pueyo, 1908. No se incluyen referencias a *Cara de Plata*, pues su redacción tardía la excluye del periodo acotado en este trabajo.

concordia: “La fragancia del vino que hierve con el romero se difunde por la estancia como un bálsamo oloroso y rústico, un bálsamo de aldeanos y pastores que tuvieron la tradición de una edad remota, crédula y feliz” (*Águila*, pág. 85).

Esa felicidad viene dada por la sumisión del vasallo al señor, para el que trabaja, porque es para él como un rey al que siempre se guardará fidelidad. Así es visto el protagonista don Juan Manuel Montenegro por sus servidores: “Acuden todos los criados, y plañen en redor, arrodillados sobre la tarima, como los vasallos leales plañían en el buen tiempo pasado a los Señores Reyes” (*Águila*, pág. 44). Y una mendiga sentenciará: “¡Es como un rey, y a nadie escucha!” (*Romance*, pág. 201). En este mundo feudal no hay otras relaciones que las de parentesco entre iguales¹⁰ o las de vasallaje con los inferiores, que casi semejan no haber pasado de esclavos. Y estos no trabajan por la soldada, sino por el alimento. Como dice Maravall (1966, pág. 241) en referencia al mundo que se presenta: “Trabajar es servir”; y recuerda al respecto la idea de Carlos Marx sobre cómo en la Edad Media “las relaciones sociales de los individuos en su trabajo se dan como relaciones interpersonales”.

Así, para justificar la fidelidad aun a riesgo de la vida, la criada exclamará como razón insuperable: “¡Comí su pan cincuenta años!...” (*Águila*, pág. 41). En este sistema paternalista, en efecto, es la figura del padre la que proyecta el señor (“¡La Santísima Virgen María no ha permitido que los pobres nos quedásemos sin padre!”, *Águila*, pág. 63). Cuando muera la esposa del caballero, una voz se alza: “¡Era Doña María la madre de los pobres!” (*Romance*, pág. 81); “¡Era la madre de los pobres! ¡Nunca hubo puerta de más caridad! ¡Dios Nuestro Señor la llamó para sí y la tiene en el cielo al lado de la Virgen Santísima! ¡Era la madre de los pobres” (*Romance*, pág. 110). Y cuando cae herido de muerte don Juan Manuel, el planto de los mendigos es paralelo y sirve de cierre perfecto de la obra: “¡Era nuestro padre! ¡Era nuestro padre!...” (*Romance*, pág. 266).

En ese mundo, los siervos carecen de entidad propia, son tan sólo un pálido reflejo de la personalidad de su señor, y según sea éste, así serán aquéllos: “Mi rey, a los criados hácelos la noble condición de los amos” (*Águila*, pág. 71). Carecen incluso de voluntad: “Nos conviene lo que mi amo ordenare” (*Águila*, pág. 196). Montenegro, que “sonríe con la nobleza de un príncipe que recibe los dones de sus siervos” (*Águila*, pág. 66), no duda, por ello, en proclamar lo omnímodo de su poder: “tú y todos haréis lo que yo mande” (*Águila*, pág. 68).

En este contexto ideológico cobra todo su sentido la escena del enfrentamiento

10 En *El Marqués de Bradomín*, pág. 111, Don Juan Manuel llama “sobrino” a Bradomín; pero compárese lo que se dice en *Los Cruzados de la Causa*, Madrid, 1908, pág. 28: “Al Marqués de Bradomín, el orgulloso vinculetero le llamaba sobrino, bien que sólo los uniesen esos lejanos lazos de parentesco que casi se pierden en una tradición familiar”.

con el escribano; ya en *El Marqués de Bradomín* (pág. 91) aparecía fugazmente Don Juan Manuel a caballo: “Tengo que apalear a un escribano”. Ahora, la primera parte de la escena segunda de la jornada tercera de *Águila* (págs. 122-131) marca el choque del señor con el alguacil y el escribano. Esta oposición es crucial, pues simboliza el encuentro conflictivo entre dos mundos, el antiguo y el nuevo. El escribano Malvido representa al juzgado, esto es, un poder definido constitucionalmente como órgano para dirimir la justicia. En tal sentido, supone la clausura de uno de los bastiones del Antiguo Régimen, en el que el “señor de horca y cuchillo” era quien debía ejercerla y ejecutar la sentencia, incluso la capital, que eso significa la expresión entrecomillada.

Ante el asalto sufrido en el pazo, el juzgado se constituye en él por medio del escribano para tomar declaración. El modo de proceder de la justicia consiste en levantar autos, escribir pliegos, considerar circunstancias, atenerse a resultandos para emitir al final un fallo. Pero al señor que antes tenía jurisdicción sobre sus vasallos y aplicaba él por sí mismo la justicia según su recto entender, todos esos procedimientos le resultan una pérdida de tiempo: “Si yo supiese quiénes eran aquellos bandidos, no se lo contaría a usted para que se aplicase a llenar folios y más folios de papel sellado, Señor Malvido”.

Ante un caso como el presente, el castigo “se lo impondría por mi mano”, y el ejemplo que recuerda se remonta a siete generaciones. No importa que el empleado curial argumente que esos eran otros tiempos. La respuesta del caballero ilustra bien el deseo de ignorar el presente: “Para mí son lo mismo éstos que aquéllos”. “Esa otra justicia con escribanos, alguaciles y cárceles, no niego que sea una invención buena para las mujeres, para los niños y para los viejos que tienen temblonas las manos, pero Don Juan Manuel Montenegro todavía no necesita de ella”¹¹.

El diálogo que sigue incrementa la violencia que está a punto de estallar:

EL ESCRIBANO

¡Mi persona es sagrada, Señor Don Juan Manuel! Estoy en funciones y represento al juez.

EL CABALLERO

¡Aquí el juez soy yo!

EL ESCRIBANO

Represento al rey.

EL CABALLERO

¡El Rey soy yo!

11 Compárese con lo que se presenta en el capítulo XXIV de *Los Cruzados de la Causa*, donde el mismo personaje de Don Juan Manuel afirma: “Las leyes, desde que se escriben, ya son malas. Cada pueblo debía conservar sus usos y regirse por ellos. Yo cuento setenta años, y jamás acudí a ningún alguacil para que me hiciese justicia. En otro tiempo mis abuelos tenían una horca. El nieto no tiene horca, pero tiene manos” (pág. 177).

Y acabará arrojando por la ventana el símbolo del nuevo sistema judicial, “aquel tradicional tintero de asta, ejecutoria del señor escribano Malvido”. Frente a los timbres de la nobleza (las águilas del blasón que dan título a la obra), el nuevo régimen aparece degradado a los ojos del señor –y, no se olvide, del autor implícito que está detrás de las palabras de la acotación– en esa ejecutoria encarnada por un tintero. Pero si ese es su símbolo en lo que toca a la justicia, hay otro más importante, como que se trata del motor de todo el cambio revolucionario. Frente a la sangre que se hereda y que determina que cada uno pertenezca por nacimiento a un estamento del que no saldrá, en la nueva sociedad lo que vale es tan sólo el dinero.

La nobleza en decadencia, que carece de él para mantenerse, camina a pasos agigantados hacia la ruina. El proceso histórico culminado en el siglo XIX que llevó a la creación de una nueva aristocracia del capital, emparentada a menudo con la de sangre por lazos económico-familiares, aparece en una esquina de *Águila*, para evocar otro factor bien comprobado por los historiadores, la caída de las propiedades de los nobles en manos de la burguesía que posee el capital con el que comprar los bienes. Así, la figura del prestamista señor Ginero encarna el nuevo mundo¹², y la manera en que alude Cara de Plata al personaje recuerda lo que vimos en la temprana “Niña Chole” de *Femeninas*: “Por allí asoma un judío a quien debo dinero. ¡Adiós!” (Pág. 153).

Casi arrollado por el joven segundón, el prestamista lo increpa con tonos proféticos: “¡He perdido mi dinero, ya lo sé! Paga mejor un pobre que un señor... ¡Ríanse, búrlese!... Todos esos fueros de soberbia son humo, y lo serán más. Se abajan los adarves y se alzan los muladares. ¡Raza de furiosos, raza de déspotas, raza de locos, ya veréis el final que os espera, Montenegros!” (pág. 155).

Ese final es lo que ocupa *Romance de Lobos*. Degradados hasta el límite, los jóvenes representantes de la nobleza son ya tan sólo un atajo de ladrones y bandidos que no dudarán en dar muerte a su padre. Sin lugar en la historia, que ha despojado de sentido a su estamento, se debaten como fieras furiosas. La violencia es el fruto de la desesperación. Sólo Cara de Plata halló una salida en el camino que le abre Bradomín: alistarse con los carlistas: “Xavier Bradomín, me ha convencido de que los hombres como yo, sólo tenemos ese camino en la vida. El día en que no podamos alzar banderas por un rey, tendremos que alzarlas por nosotros y robar en los montes. Ese será el final de mis hermanos” (*Águila*, pág. 200).

Frente a estos se levantará su propio padre, quien al final, con la clarividencia de la muerte próxima, comprende que el mundo que quiso hacer perdurar ya no existe. En un raptó de lucidez, admite que los que él creía siervos son hombres. Pero siglos de servidumbre los hacen incapaces de rebelión alguna:

12 También aparece el señor Ginero en *Los Cruzados*, donde primero Bradomín augura que su palacio acabará en “las manos de algún usurero enriquecido” (pág. 38), y luego Cara de Plata sentencia de él: “¡Ese hombre será el heredero de nuestra casa!” (pág. 76).

Es una restitución que os hago, ya que sois tan miserables que no sabéis recobrar lo que debía ser vuestro. Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia [...] Nacisteis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino (págs. 77-78).

Con el presagio de la muerte entrevista en la primera escena, el caballero vislumbra alucinado la gran destrucción final, que en su conciencia de señor feudal piensa que sólo él podría llevar a cabo: “La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias” (pág. 78).

La ruina total no se presenta como el resultado del carácter derrochador o alocado del noble, sino por la eliminación de la vinculación a los mayorazgos, de manera que el reparto fragmenta las propiedades, con ellas disminuyen las rentas y foros y, en suma, se deshacen las casas nobiliarias y su posibilidad de perdurar en el tiempo. Así lo expresa con suma concisión un personaje: “¡Y lo mucho es poco, cuando se reparte! ¡Y si los reinos se deshacen, qué no serán las casas!... ¡Esta casa fue muy grande, mas agora, repartida no será nada!.. (pág. 252).

Mucho más claramente queda esto expuesto en una obra que, aunque no se incluye en el ciclo dramático de las Comedias Bárbaras, supone su prolongación, pues presenta a los mismos personajes en un momento anterior al desenlace de *Romance*. Se trata de *Los Cruzados de la Causa*, donde las anacrónicas referencias al autor de la Desamortización (el “impío Mendizábal”, pág. 21), ya muerto en el momento en que la obra se desarrolla, se producen con amplitud: “¡El destructor de toda la tradición española! Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir” (pág. 146).

En esta primera novela del ciclo de “La Guerra Carlista”, también titulado “La España Tradicional”, se hace un compendioso resumen de lo ocurrido desde la implantación del régimen liberal, con la salida a subasta de los bienes de manos muertas, adquiridos por quienes tenían capital: “yo cuando levante una partida [...] sería para justiciar en esta tierra, donde han hecho camada, raposos y garduñas. Yo llamo así a toda esa punta de curiales, alguaciles, indianos y compradores de bienes nacionales. ¡Esa ralea de criados que llegan a amos!” (pág. 157-158). Esos advenedizos, en suma, serán calificados al momento de una manera que suena ya a conocida, pues la hemos encontrado en Valle desde sus inicios: “Los indianos, los avaros, los judíos, toda esa ralea de tiranos asustadizos a quienes dio cruces y grandezas Isabel II” (pág. 159).

La conclusión es clara. Aquel mundo se ha hundido y solo ha dejado el recuerdo de una felicidad que ante la mirada del autor, por encima de la simpatía cordial con que lo presenta, se descubre ilusoria. En el pasado sin duda se dieron ejemplos de grandeza, valentía y generosidad, pero lo que en Valle predomina es el desprecio por el pre-

sente rastrero, mezquino y dominado por el interés. Su adhesión hacia el mundo tradicional es evidente, pero Valle no es don Juan Manuel Montenegro, y sabe que la historia ha socavado irremediablemente las bases en que aquel sistema se sustentaba. Nadie podrá impedirle manifestar su creencia en la mayor grandeza del ayer, pero el artista es lúcido para saber que el pueblo queda siempre debajo, oprimido, encerrado en un círculo sin salida. Como dice una vendedora que va a la feria: “Para ti, como para mí, todas las ferias son iguales. De pobres nunca pasamos” (*Águila*, pág. 93).

De ahí que ese universo cuyo carácter épico se quiere presentar dramáticamente sea visto ya desde el principio como algo clausurado, encerrado bajo el fanal de un tiempo ya concluso, lo que está sutilmente marcado por los términos, especialmente los escogidos adjetivos, con que en una de las primeras acotaciones es presentado el protagonista: “es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos, que se conservan como retratos *antiguos* en las villas silenciosas y *muertas*, las villas que evocan con sus nombres feudales un *herrumbroso* son de armaduras” (*Águila*, pág. 16).

Todo pasó, viene a decirse al comenzar; aquello pudo ser mejor, hoy carece ya de lugar. Y en la nostalgia que ese ocaso origina se instalan las Comedias Bárbaras, teñidas de un inevitable hálito elegíaco por el derrumbamiento de algo que fue grande y soberbio. Por ello el autor, en palabras que ya hemos visto, podía decir en los años veinte que ese mundo morirá con él. Lo que explícitamente se reconoce entonces lo sabía ya en el momento de ponerse a escribir las primeras líneas de la primera obra. Esa es la condena del artista de verdad, que por encima de los que sean sus pensamientos y creencias, vislumbra el significado de lo que está sucediendo ante él.

Todavía escribiría Valle nuevos cantos al mundo tradicional en *Voces de Gesta* y retornaría al entorno de los pazos en *El embrujado*, bien que con mucha mayor atención al medio agrícola. Pero la suerte estaba echada; la conciencia de que era imposible perdurar en ese tema como cauce literario o teatral quizás explique los años de silencio creativo que entonces se abrieron. La reanudación ya iba a presentar otros mundos.

Por todo lo visto, resulta insólito que se haya podido negar a veces la relación de la obra de Valle-Inclán en su primera etapa con el mundo en torno¹³. Otra cosa es que la visión que de la realidad ofrece no coincida con la que algunos esperarían, pero ese es ya otro problema. Su apego al tradicionalismo fue sin duda profundo y racional, y no solo sentimental, pero la convicción de que aquel pasado nunca volvería, latente en él desde el principio, se fue haciendo cada vez más evidente. Desengañado de las formas parlamentarias del constitucionalismo decimonónico, claramente hostil al capita-

13 Incluso una obra infantil como *La Cabeza del Dragón* tiene fuertes lazos con el mundo en torno, bastante críticos, como ha puesto de relieve Jean-Marie Lavaud (1992).

lismo burgués, muy poco simpatizante del movimiento asociacionista proletario y sin ninguna esperanza en un futuro revolucionario, Valle-Inclán parecerá mostrar en su última época una cada vez más intensa mirada crítica. La violencia se incrementa en su obra, la exasperación también, como si no se vislumbrara salida alguna, por utópica que fuera. Acaso la simpatía por el anarquismo, que ya Maravall veía muy coherente con las posturas primeras, contribuya a explicar esa última fase. Pero ella ha quedado hoy fuera de nuestra perspectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gómez Marín, José Antonio (1967): *La idea de sociedad en Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- Iglesias Feijoo, Luis (1992): “Introducción” a Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras*, Madrid, Espasa Calpe.
- Iglesias Feijoo, Luis (1994): “Imágenes del poder en el teatro español contemporáneo: Valle-Inclán y Buero Vallejo”, *Crítica Hispánica*, XVI, págs. 141-156.
- Lavaud, Jean-Marie (1992): *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU.
- Lázaro Carreter, Fernando (1997): “De Valle de la Peña a Valle-Inclán”, en L. Iglesias Feijoo et al., eds., *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997, págs. 19-20 (en prensa).
- Maravall, José Antonio (1966): “La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, nº 44-45, págs. 225-256.
- Montesinos, José F. (1966): “Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones”, *Revista de Occidente*, nº 44-45, 1966, págs. 146-165.
- Salinas, Pedro (1941): “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, en su *Literatura española siglo XX*, México, Séneca, págs. 15-41.
- Salinas, Pedro (1947): “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”, *Cuadernos Americanos*; aquí se cita por Ricardo Doménech, ed., *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 221-246.
- Santos Zas, Margarita (1993): *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.