ESTUDIO SOBRE «DIVINAS PALABRAS»

«No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente.»

GABRIEL GARCIA MARQUEZ (1)

El matemático encuadre del índice de *Divinas palabras* (cinco escenas en primera y tercera jornada, y diez en la segunda) nos engaña por su perfección, a la que nos tiene acostumbrado Valle-Inclán; quince escenas también en *Luces de Bohemia;* seis escenas, cada una de las tres jornadas de *Romance de lobos.* Digo nos engaña, porque la primera escena queda, al ser enumerada y encuadrar con la armonía matemática del total, como una más, cuando en verdad debería ser «Prólogo», o «Apostillón», como en *Farsa y licencia de la reina castiza.*

En esta escena «prólogo» no sólo introducción a la obra, sino un directo desafío a las más sagradas convicciones y emociones del auditorio o del lector. «Con la verdad quieres levantar una duda», le dice Pedro Gailo a Lucero, y éste, sin perder su jactancioso cinismo, le responde sarcásticamente: «Me has conocido el pecado» (p. 18). Pero no *duda* unamunesca de las que *alimentan la fe,* sino duda que quiebra las simientes. Esta es la intención de Valle-Inclán; se va a reír de nosotros en las siguientes escenas, sus carcajadas irán demoliendo la firmeza de nuestro más íntimo ser, pero antes nos desafía, convencido de su superioridad.

Esta primera escena es perfecta acústica y visualmente, y comprendiéndola bien ayuda muchísimo a entender toda la obra en sí. La escena está completamente dividida en dos imágenes opuestas, llenas y recargadas de significado, en una perfecta compenetración de figuras, decorados y diálogo. A un lado, la iglesia de San Clemente, «sobre la cruz de dos caminos», no el cruce, sino *la cruz,* que será mencionada frecuentemente a lo largo de la obra, sea en momentos ridículos solemnizados, o solemnes ridiculizados. En la escena segunda de la jornada tercera, por ejemplo, Mari-Gaila y la Tátula conciertan la cita para el segundo adulterio «bajo la pompa de la higuera donde abre los brazos el espantapájaros: Una sotana hecha jirones, vestida en la cruz de dos escobas» (p. 113); en los plantos, las mujeres tendrán los brazos en cruz, y al tirarse Pedro Gailo de la torre, también.

(1) Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad* (p. 327). Editorial Sudamericana, publicado por EDHASA, Barcelona, 1969.

En el pórtico románico, el sacristán, «un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas», apaga los cirios; el nombre del sacristán es Pedro del Reino, aunque le conocen por Pedro Gailo. Nombre, como muchos otros, muy significativo.

Risco nos dice «la intensa preocupación estilística de Valle-Inclán le llevaba a dar siempre gran importancia a los nombres de los personajes y de lugar, así como a los títulos de nobleza. Era preciso que todos tuviesen una musicalidad a la vez decorativa y expresiva, un marcado poder evocador, una posibilidad de resonancias variadas: de orden histórico, literario, artístico, geográfico, social, etc. En este aspecto es uno de los escritores que más se han esforzado en colmar de sentido a los de por sí tan vacíos y arbitrarios nombres propios» (2), ofreciendo a continuación una extensa lista, entre la que no aparece ninguno de los personajes de *Divinas palabras.*

Pedro es el nombre del *inclemente* sacristán de San Clemente. En *Sonata de primavera,* el Marqués de Bradomín recuerda: «Estábamos a las puertas del colegio Clementino. Ocurría esto en los felices tiempos del papa-rey, y el colegio Clementino conservaba todas sus prerráticas, sus fueros y sus rentas» (p. 20), y luego hablará en la página 46 de los «graves teólogos del colegio Clementino» (3). Pedro guarda las llaves del templo, su apellido, Reino, sus dos hermanas, *Marica* del Reino y *Juana* Reina. «Pedro Gailo, el sacristán, en sus papeles es Pedro del Reino», dice la Tátula (p. 30). Pedro del Reino: «Mi reino no es de este mundo» (San Juan, cap. XVIII, v. 36). En la escena segunda de la jornada segunda, Miguelín pregunta a Mari-Gaila: «¿Pues no abandonaste el palacio del rey?», y ésta contesta: «Abandoné mi casa, donde era reina». El apellido Reino, pues, ni fue escogido al azar ni se le puede dejar de considerar, son demasiadas las cosas que evoca. Más aún, viendo que la gente le llama Pedro Gailo. Su hermana Marica le dirá en la escena cuarta, jornada segunda: «¡Ay hermano mío, otro tiempo tan gallo, y ahora te dejas así picar la cresta!» (p. 68). Gailo podría asociarse con *gallego,* empeñados en la imagen de Galicia, pero viendo esta imagen del *gallo* y, sobre todo, a la luz del muy revelador conjuro de la escena octava, de la misma jornada: «¡A las cuatro, el canto del gallo!» (p. 90), unido a Pedro, y todo lo que en *Divinas palabras* evoca «llaves», «iglesia», «reino», viviendo como vive en el «palacio del rey» (p. 54), no puede uno menos que asociar Pedro Gailo con aquel otro Pedro, que negó a Cristo tres veces antes que cantase el gallo.

---

(2) Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán* (p. 256). Biblioteca Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

(3) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de primavera.* Memorias del Marqués de Bradomín, volumen V (pp. 22 y 46). Opera Omnia. Madrid, 1933.

La mujer del sacristán se llama Mari, y la hija, Simoñina. «Nacida de los dos», añade Valle-Inclán en el reparto (p. 9). Mari-Gaila es «blanca y rubia» (blanca y amarilla es la bandera pontificia); así tendrá tanto poder evocativo (no simbolismo), el que a continuación, Mari-Gaila, ante el cadáver de Juana Reina, madre de Laureano, el idiota, «el hijo de su pecado» (p. 52), grite: «¡Ay cuñada, por *cismas* te departiste de tus familias!... ¡Ay cuñada, te movían lenguas anabolenas!» (página 31). Y Simoñina, la «nacida de los dos», tiene el nombre del padre y del apóstol Pedro, antes de ser así bautizado por Jesucristo, Simón: «Y yo te digo que tú eres Pedro, y que sobre esta piedra edificaré mi Iglesia; y las puertas o poder del infierno no prevalecerán contra ella» (San Mateo, cap. XVI, v. 18). Valle-Inclán describe a Simoñina diciendo «abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan» («tierna», «blanca», «redonda como una luna», «carne», «cuerpo», «alimento», «pan», como la Eucaristía).

Pero volvamos al prólogo y concentremos nuestra atención en la otra parte del escenario; enfrente de la iglesia, donde los farandules «viniéronse a poner en el camino, mirando al altar» (p. 13). Opuesto al portal de la iglesia, «mirando al altar», ofendiendo a Pedro y desafiando con su presencia, hay «torcida gente. La peor ley», según el sacristán. Sin embargo, estos en sí, recortados en la distancia, nos los presenta Valle-Inclán diciendo «pareja de hombre y mujer con un niño pequeño, flor de su mancebía. Ella triste y esbelta..., toquillón azul», rompiendo el encanto evocador de la Sagrada Familia, con un simple «el hombre, gorra de visera, la guitarra en la funda...». El nombre del farandul, «Lucero» (Príncipe de las tinieblas), y el de ella, que podía ser «Dolores», será «Poca-Pena»: «a esta mujer la conocen con diversos nombres, y, según cambian las tierras, es Julia, Rosina, Matilde, Pepa la Morena...» (página 14). El nombre del hombre también cambia, aquí será Lucero, y luego será «Séptimo Miau», aquí «saca chispas del yesquero» (p. 15), y cuando aparece en la escena segunda con su otro nombre, también «bate el yesquero», que nos evoca «fuego», y más adelante un específico «fuego».

Complementando esta confrontación plástica, acústicamente, la rápida discusión entre la pareja, y de Pedro Gailo con Lucero, a forma de «letanía». Las primeras palabras hacen reaccionar al auditorio, o lector, contra Lucero; sin embargo, a éste poco le importa, continuará más y más; proyecta abandonar al hijo «de noche»; no le importa no ser el verdadero padre: «Pon que no lo sea»; cínico ante el dolor de la madre, «haremos otro»; pega en la boca a Poca Pena, y ante la sangre y llanto de la mujer «tose con sorna»; sin temor de Dios, «Dios no mira lo que hacemos: Tiene la cara vuelta»; orgulloso de ser llama-

do «descomulgado», «¡A mucha honra!»; contento de no ir a la iglesia, «¡Veinte años llevo sin entrar en la iglesia!»; se titula «amigo del diablo», «Somos compadres»; se ríe de la justicia divina, «No temo esa hora» (pp. 14-16).

Cortan la desencadenada discusión «unas viejas con mantilla» que, supersticiosas, salen de la iglesia portando agua bendita con la que «van regando sobre las sepulturas», entre ellas la hermana del sacristán, Juana la Reina, con su hijo Laureano, «un enano hidrocéfalo», y ella, que no pudo recibir a Dios, pregunta: «¿Cómo no disteis la comunión en la misa?», a lo que responde Pedro: «No había partículas en el copón» (p. 16). O sea que Dios no está en el sagrario; se llenan, pues, de significado las palabras de Lucero, «Dios no mira lo que hacemos: Tiene la cara vuelta».

Enfrente de Lucero, pregunta Pedro Gailo por su sobrino, diciendo: «El alumbra algún conocimiento, hermana mía» (p. 17).

El sarcasmo de Lucero le lleva a desafiar a Pedro, con la ayuda de Coimbra, la perra «poseída», anunciándole el adulterio de la esposa.

La familia se pone en camino, «se desconsuela el niño en brazos de la madre», ésta vuelve a sus súplicas y Lucero, que continúa en su jactancia, «carga a la espalda la jaula del Pájaro Sabio» (p. 19) y en la jaula leemos: «Dorada bajo el Sol, es Alcázar de la Ilusión» (p. 20). «¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!», escribió Valle-Inclán en su *Sonata de otoño* (4). El pájaro ha enfermado y «se niega a comer», a lo que Lucero contesta: «Coimbra, ¿dónde encontraremos otro? ¿Te parece pedírselo al compadre Satanás?» (p. 20). El nuevo pájaro, que nos traiga con su canto la esperanza, nos lo entregará Satanás. Y así concluye esta escena, donde una vez que conmueve todo y nos desafía, nos ofrece las puertas del infierno como solución sarcástica, y así nos introduce en la obra, donde estos dos personajes tan opuestos, Pedro Gailo y Séptimo Miau o Lucero, acabarán, como ya veremos, confundidos.

La postura elevada de Valle-Inclán con respecto a sus personajes, su perspectiva, la distancia con que mira la realidad, nos la deforma de tal manera, que esto trae como consecuencia, por un lado, el que no caiga en vulgar parodia, pero, por otro, el que con frecuencia no se le entienda. Y esto, en mi opinión, creo que es lo que a muchos les ha ocurrido con *Divinas palabras,* que dejándose llevar por el subtítulo «Tragicomedia de aldea», o por el final, o por los mendigos, han intentado salir de su perplejidad, o apuntando hacia Galicia, o concentrándose en el final, olvidando muchas otras situaciones religiosas, tocadas sacrílegamente por Valle-Inclán, o estudiando la miseria humana.

(4) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de Otoño,* vol. VII.

No oyendo éstos la gran carcajada de Valle-Inclán, quien se ríe del bien y del mal, porque para él, desde su posición elevada, todo le parece uno, mientras que aquí abajo nosotros insistimos en la diferencia, y Unamuno andaba partiéndose el alma, queriéndonosla reflejar en su obra *La tía Tula.*

Unamuno se ahonda en sí mismo, y quiere ver el sí y el no que nos gobierna, como nos confiesa en el prólogo de *La tía Tula* (5). Valle-Inclán, desde allá arriba ve el mal y el bien una misma cosa. El inclemente sacristán, que cuida y posee las llaves del templo de San Clemente, entrará en conflicto con el compadre del Diablo, orgulloso de su maldad cuando Pedro le tacha de «Descomulgado» (p. 15), y a Miguelín le dice, jactándose, que viene del presidio de Ceuta, «la flor de España» (p. 27). Séptimo Miau es el nombre del farandul; Miau nos trae a la cabeza «gato» y Séptimo, las siete vidas de un gato (porque en España son siete, no nueve, como en Inglaterra). Y Pedro Gailo, el sacristán, en la última escena de la obra, desde el alero, «se tira de cabeza». Cae con negro revuelo y queda aplastado, los brazos abiertos, la sotana desgarrada. Hace semblante de muerte, para alzarse de pronto y trasponer la puerta de la iglesia, mientras que una voz dice: «¡Tiene siete vidas!» (p. 134). Como Séptimo Miau. Gran sarcasmo el integrar estas dos imágenes en una misma. Creo que no podemos ignorar el que estos dos protagonistas, opuestos a lo largo de la obra, queden entrelazados por esta frase, y no podemos decir que sea casual.

Volviendo ahora a *La tía Tula,* veamos lo que escribe Unamuno, «desdoblándose en sus caracteres». Tula y Ramiro discuten uno de los momentos más dramáticos de la novela; comienza la matriarcal Tula (página 156):

> —... ¿Te acuerdas de lo de aquel bárbaro de Pascualón el guarda de tu cortijo de Majadalaprieta?
>
> —¿Qué? ¿Aquello que comentamos de la insensibilidad con que recibió la muerte de su hijo...?
>
> —Sí.
>
> —¿Y qué tiene que ver esto con aquello? Por Dios, Tula...
>
> —Que a mí aquello me llegó al fondo del alma, me hirió profundamente y quise averiguar la raíz del mal...
>
> —Tu manía de siempre...
>
> —Sí, ya me decía el pobre tío que yo era como Eva, empeñada en conocer la ciencia del bien y del mal.
>
> —¿Y averiguaste?
>
> —Que a aquel... hombre...
>
> —¿Ibas a decir...?
>
> —Que a aquel hombre, digo, le estorbaba el niño para más cómodamente disponer de su mujer...

(5) Miguel de Unamuno: *La tía Tula* (p. 15). Renacimiento, San Marcos, 42. Madrid, 1921.

Ahora, inmediatamente, fijémonos en la conversación de Lucero (Séptimo Miau) y Poca-Pena, con que abre Valle-Inclán *Divinas palabras* (páginas 14-15):

Lucero: —Tocante al crío, pasando de noche por alguna villa, convendría soltarlo.
Poca-Pena: —¡Casta de mal padre!
Lucero: —Pon que no lo sea.
Poca-Pena: —Tú mismo eres a titularte de cabra.
Lucero: —Pues titulándome padre del crío, considero que no debo legarle mi mala leche.
Poca-Pena: —¿Qué estás ideando? ¡No te pido correspondencia para mí, te pido que tengas entrañas de padre!
Lucero: —¡Porque las tengo!
Poca-Pena: —Si el hijo me desaparece, o se muere, por tus malas artes, te hundo esta navaja en el costado. ¡Lucero, no me dejes sin hijo!
Lucero: —Haremos otro.
Poca-Pena: —¡Ten caridad, Lucero!
Lucero: —Cambia la tocata.

Los dos episodios tocan el mismo incidente dramático; en Unamuno, nos duele, o mejor nos dolemos todos con Tula, y Unamuno. En *Divinas palabras,* nos hiere, mientras que Lucero se jacta y ríe de nosotros, y con él, Valle-Inclán.

Unamuno bautiza a «la gran tía maternal», a «la madre virgen», con el nombre de Tula (Gertrudis), y a su hermana, Rosa. Y Valle-Inclán, a la vieja celestina, encubridora de las relaciones de Séptimo Miau con Mari-Gaila, la bautiza Rosa la Tátula.

Para mí, la interrelación de las dos obras es evidente. Y es muy relevante lo que nos dice Risco (6): «... es curioso que nunca se haya prestado atención a lo que en la literatura esperpéntica hay de caricatura de muchas de las preocupaciones predilectas de los hombres del 98». Y cita dos veces en su libro la frase siguiente de la escena duodécima de *Luces de Bohemia,* en la conversación entre Don Latino y Max: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (7). Ofreciendo también varios ejemplos en los que Valle-Inclán ha invertido la revalorización del paisaje castellano, en la que estaban empeñados los hombres del 98. Añadiendo Risco: «También se opone a los propósitos excesivamente ideológicos a que los mismos sometían la literatura, etc. No obstante mantenía muchos puntos de contacto con

(6) Véase 2 (p. 108).
(7) Ramón del Valle-Inclán: *Luces de Bohemia* (p. 106). Colección Austral, núm. 1307. Espasa-Calpe, 1968.

ellos, es verdad, pero por la misma razón podía convertirse a veces en su más incisiva conciencia irónica.»

Sí, esto fue lo que hizo en *Divinas palabras,* reírse sin piedad de Unamuno, de nosotros, y de todo lo religioso y humano de lo más hondo de nuestro ser.

Se me argumentará que habiendo sido escritas ambas en 1920 y no habiendo sido impresa *La tía Tula* hasta 1921, mi teoría es imposible y todo mera casualidad; sin embargo, se tienen noticias de que esta novela bullía en la cabeza de Unamuno desde el año 1902, como así le comunicaba a su amigo el poeta catalán Juan Maragall en carta de 3 de noviembre de 1902 (8).

Los escritores del 98 remozan la literatura del Siglo de Oro, sus temas y valores recobran vitalidad y sentido.

---

(8) Miguel de Unamuno: *Obras completas,* IX (p. 31). Edición y notas de Manuel García Blanco. Afrodisio Aguado, S. A., Editores. Madrid, 1958.

También comunicaba su futura novela a otro poeta catalán, Eduardo Marquina, en 1905. Y en carta de 15 de enero de 1921, Unamuno le decía a José María de Cossío que le dijese a su hermano Francisco, que había «empezado a corregir las pruebas de mi novela *La tía Tula,* muy ampliada, corregida, enriquecida e intensificada desde que él la leyó». Así, pues, había dado a leer su novela con anterioridad, y de aquí se puede asumir llegase en parte a oídos de Valle-Inclán, por esto es por lo que considero muy importante lo que Unamuno escribe en un artículo dedicado a la Condesa de Pardo Bazán en 1921: «... le presentaba yo siempre el problema por el lado de la maternidad, a lo que ella me contestaba que se sentía un poco pagana. A cuyo propósito recuerdo cuando hace ya años le hablé del asunto, y argumento que he desarrollado luego en mi última novela *La tía Tula* y lo que de ello me dijo y la discusión de etnología feminista o de feminismo etnológico en que con tal motivo nos enzarzamos. Claro está que doña Emilia no cayó en la sandez de decirme —ni podía caer ella— que esa tía Tula de mi novela está al margen de la vida...» (tomo X, *Obras completas,* de Unamuno [p. 485]. «Recuerdos personales de doña Emilia», publicado en *Nuevo Mundo,* Madrid, 27 de mayo de 1921).

No, Emilia Pardo Bazán no cayó en tal sandez, pero sí quizá le pareciese «muy típico de Unamuno», y no dejándose llevar por la emoción del vasco, le respondía con un sonriente «yo me siento muy pagana». Y si la conversación que nos cuenta Unamuno ocurrió varios años antes de 1921, pudo así muy fácilmente llegar lo dramático de su novela entre bromas a Valle-Inclán, a través de doña Emilia. Sobre todo si tenemos en cuenta la relación entre la Pardo Bazán y Valle. Fernández Almagro, en la página 35 de *Vida y literatura de Valle-Inclán* (Taurus Ediciones, Madrid, 1966), nos dice que entre los primeros libros que lee Valle le impresionan dos novelas de Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza.* Gallegos ambos escritores, compartieron sus vidas mayormente entre Galicia y Madrid. La Pardo Bazán fue «la primera socia de número del Ateneo de Madrid, la primera presidenta de la sección de literatura de la docta casa, la primera profesora de estudios superiores en el mismo Ateneo...» (p. 1441, Enciclopedia Universal Ilustrada, XLI. Espasa-Calpe, 1920). En el Ateneo matritense tenía su tertulia también Valle-Inclán.

Y como colofón de estas afinidades, encuentro muy interesante el hecho de que el periodista y político Julio Burell, durante su época de ministro de Instrucción Pública, crease dos trabajos que no existían ex profeso para ambos escritores. Al volver Valle de su visita a los campos de batalla europeos, Burell crea la cátedra de Estética de las Bellas Artes en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid; y en mayo de 1916, la cátedra de Literaturas Neolatinas en la Facultad de Filosofía y Letras (curso de doctorado) de la Universidad de Madrid, destinada para Emilia Pardo Bazán (p. 161, Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán).* Valle sólo duró un año en el trabajo, pero al escribir Unamuno en mayo de 1921 sobre la Pardo Bazán y decir «cuando hace ya años», no hay duda que debió ser por esta época; así que los tan anunciados proyectos de Unamuno pudieron muy fácilmente llegar a Valle a través de su paisana o por amigos comunes, viviendo ambos como vivían casi en los mismos círculos.

Entre los temas del Siglo de Oro sobresalía el del honor. Aunque en la mayoría de los dramas se polarizará este honor más visiblemente desde el ángulo *adúltero* y sus implicaciones, en realidad vivía dentro del drama por derecho propio, porque, como dice Ortega y Gasset, «durante la Edad Media las relaciones entre los hombres descansaban en el principio de fidelidad, radicado a su vez en el del honor» (9).

Ciertamente que el tema del *honor* no había sido repudiado desde el Siglo de Oro en las letras españolas, pero sí habíasele intentado dejar en el tintero o en la distancia. Pedro Alarcón, o por escrúpulos morales, o para evitar otro tipo de obra, crea el malentendido del molinero en *El sombrero de tres picos,* así la forzosa limpieza del honor manchado puede ser abandonada y el público aceptarlo, porque «los españoles nunca se *escandalizaron* del tema del adulterio. Para un español lo escandaloso es que ese tema, que es grave, pueda tomarse en broma» (10). Sin embargo, ¿qué ocurre en *Divinas palabras?* No una, sino dos veces, comete adulterio Mari-Gaila; la segunda vez es apresada en el acto de cometerlo y, sin embargo, a pesar de que Pedro Gailo sabe bien su deber: «¡He de vengar mi honra!» (p. 76), todo quedará ahogado en la gran risa de Valle. Porque aunque Vicente Gaos dice en la misma página «en la literatura española hay adúlteras, pero siempre en obras serias», Valle-Inclán «hizo de todo muy seriamente una gran farsa» (11).

Y Valle llega más lejos, pues tras el adulterio cometido por Mari-Gaila, al marido se le ocurre corresponderle con la misma moneda, cometiéndolo con la hija: «¡Era buena burla acostarnos los dos!», «Pues que me da corona, vamos nosotros dos a ponerle otra igual en la frente». Y no queda todo en hablar, que Simoñina, «la hija, abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan», le dirá «y no me pellizque las piernas» (pp. 80-81).

Divinas palabras, pues, es la gran carcajada de Valle-Inclán, de el Trasgo Cabrío, de Lucero o Séptimo Miau, a los problemas y las angustias del 98; a la persona Unamuno, o a sus escritos, pues en ellos Unamuno se desdobla. Y más aún, es la gran carcajada de Valle-Inclán, a nosotros todos, seamos público o lectores, porque en términos generales, compartimos muchos de los principios de Unamuno.

---

(9) José Ortega y Gasset: *Notas* (p. 147). «Ideas de los castillos: honor y contrato». Edición Julián Marías. Biblioteca Anaya, núm. 53. Salamanca, 1967.

(10) Vicente Gaos: *Temas y problemas de literatura española* (p. 193). «Técnica y estilo de 'El sombrero de tres picos'». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1959.

(11) Pedro Salinas: *Literatura española siglo XX* (p. 118). «Valle-Inclán, visto por sus coetáneos». (Recortes de prensa tras su muerte, 5 de enero de 1936.) Alianza Editorial. Madrid, 1970.

En la escena segunda muere Juana la Reina, en la séptima escena de la segunda jornada muere Laureano, «los pies descalzos» de Juana «son de cera» (p. 22), las «manos infantiles» de Laureano «de cera» (p. 87), y antes de la muerte de ambos aparecerán animales propicios para el sacrificio: «novillos y un cordero».

Mientras Juana la Reina recibe de la Tátula «consejos de vieja prudente y doctora», un chalán de perfil «romano» da voces para que se aparten del paso de los «novillos», «los juvencos del monte, berrendos en negro, desfilan en una nube de polvo» (p. 21); en seguida Juana morirá en el camino, en medio del delirio, oprimiéndose los flancos, porque «Un gato —le dice— come en el propio lugar del pecado» (p. 22).

Durante la borrachera general en la que moría Laureano «un matrimonio de dos viejos, y una niña blanca con hábito morado reparten la cena. Rosquillas, vino y un pañuelo con guindas. La niña, estática, parece una figura de cera entre aquellos dos viejos de retablo, con las arrugas bien dibujadas y los rostros de un ocre caliente y melado, como los pastores de una Adoración» (p. 85). «Con su hábito morado y sus manos de cera, parece una virgen mártir...» Mientras que los otros siguen emborrachando a Laureano, que va muriendo «con la boca cada vez más torcida, araña la colcha..., y sus manos, sacudidas de súbitos temblores, parecen afilarse», vemos que «la niña y los viejos guardan una actitud cristiana, recogidos tras la llama del hogar» (p. 87), y al fin morirá Laureano, mientras que Mari-Gaila se entrega a Séptimo Miau. Pero esta «virgen mártir» apareció ya antes, en la escena segunda de la jornada segunda, cuando los «mendigos, negros y holgones» reían «tumbados a la sombra de los árboles» y Mari-Gaila preguntaba interesada por Séptimo Miau, amistad que llevará a la muerte de Laureano, por descuido. «Por la carretera, una niña con hábito nazareno, conduce un cordero encintado, sonriendo extática entre la pareja de sus padres, dos aldeanos viejos» (p. 55).

Así, pues, «novillos» y «cordero» se anticipan a la muerte, y animales muy diferentes aparecerán para «gozarse» tras la muerte, o para indignificarla; sobre la cabeza muerta del idiota «Las moscas del ganado acudían a picar en ella» (p. 88) y luego acudirán los puercos a «la querencia del carretón» y Laureano será «¡Devorado de los bacurinos!», «Cara y manos le comieron los cerdos» (p. 101).

«Los aldeanos del velorio —capas y mantillas— beben aguardiente al abrigo de la iglesia» (p. 38), van a enterrar a Juana la Reina, al final de la primera jornada. «El idiota... da su grito en la humedad del cementerio», y responde «el Sapo»: «¡Cro! ¡Cro!» (p. 45). Za-

mora Vicente comenta la aparición del sapo representando al demonio en *Sonata de primavera* (p. 133): «Recuerdo que de niño he leído muchas veces en un libro de devociones, donde rezaba mi abuela, que el diablo solía tomar ese aspecto (el de un sapo que canta) para turbar la oración de un santo monje. Era natural que a mí me ocurriese lo mismo» (12). Igualmente, tras la muerte de Laureano hace su aparición el Trasgo Cabrío, entre risas, con su «retorcida cuerna», «grupa lanuda», «patas» y «barba greñuda». En *Sonata de primavera* habla también Valle-Inclán de un «cornudo monarca del abismo». Por tanto, estos dos animales que se burlan de la muerte, quedan asociados con el demonio. Demonio también es Séptimo Miau, y con ellos todos ríe Valle-Inclán, demiúrgico creador de estos seres.

La introducción que hace Valle-Inclán de Miguelín y Séptimo Miau, creo merece también consideración, «malos cristianos», no acuden en ayuda de Juana la Reina que muere, a pesar de los gritos de la Tátula; sólo al oír ser llamados «cativos», contento Séptimo Miau, decide bajar: «Puesto que por nuestro nombre nos llama, vamos para allá caminando» (p. 24).

En *Sonata de estío,* el Marqués de Bradomín dice orgulloso: «Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel, encendiendo todas las virtudes» (13). San Miguel y el Diablo han pasado por el alma del Marqués; Miguelín y Séptimo Miau, compadres, pasean por los caminos. El afeminado Miguelín que «lleva arete en la oreja» y «por sus dengues le suele acontecer en ferias y mercados que lo corran y afrenten» (p. 23), sensual siempre «se toca» o «se busca con la lengua un lunar rizoso que tiene a un canto de la boca» (p. 24); con Miguelín, desafiante, Séptimo Miau, compadre del diablo, «bate el yesquero», que nos evoca «fuego», «infierno».

Miguelín llama compadre a Séptimo Miau: «¿Bajamos, compadre Miau?» (p. 24). Y así llama también Séptimo Miau a Miguelín: «Compadre, ¿quiere usted que el pleito...?» (p. 26). Y en la escena cuarta, de la jornada tercera, una moza le dice a Miguelín: «¡Eres muy Demonio, Padronés!» (p. 127).

En la escena quinta discuten las dos cuñadas por la posesión de Laureano, porque, como dice la Tátula, «el carretón... trae provecho» (p. 32), y son interesantes los nombres de las dos mujeres, Mari y Marica. Gaila es apodo de los Reino, así que podrían inter-

---

(12) Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle-Inclán* (p. 45). «Religiosidad, satanismo». Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1966.

(13) Ramón del Valle-Inclán: *Sonata de Estío,* vol. VI (p. 154).

cambiarse los nombres si se quisiese, pues la mujer del sacristán podría ser «de Reino», y la hermana ser conocida por el apodo del hermano. El Pedáneo sentencia a lo Salomón, y así se hace. Surgirán peleas por los beneficios entre las cuñadas, pues la Mari-Gaila se marcha con Laureano, guardándolo más de lo acordado.

La escena octava, de la jornada segunda (pp. 90-91), también merece mucha atención, porque el conjuro con que Mari-Gaila trata de ahuyentar al Trasgo Cabrío está lleno de evocaciones y significado, sobre todo por la inefectividad de la oración para espantar al demonio, que continúa con sus risas.

Por razones de rima, «el canto del gallo», pasa al cuatro, en lugar de ir donde le corresponde, que habría de ser entre «la estrella de los Reis» y «ceras de muerte».

La oración de Mari-Gaila será acogida entre burlas del Cabrío, y su risa final la convertirá en blasfema; «¡Jujurujú! ¡Bésame en el rabo!», «¡Cuando remates echaremos un baile!» Sin embargo, ella, convencida del poder de la oración, continúa: «¡A la una, la luz de la luna!» («noche», «oscuridad»); «¡A las dos, la luz del sol!» («luz», «la creación»); «¡A las tres, la tablillas de Mosén!» («Exodo», «los Diez Mandamientos»); «¡A las cinco, lo que está escrito!» («la Biblia»); «¡A las seis, la estrella de los Reis!» («nacimiento de Cristo»); «¡A las cuatro, el canto del gallo!» («traición de Pedro», «la Pasión»); «¡A las siete, ceras de muerte!» («crucificación»). Tras la muerte, tres alternativas tienen las personas, según la Iglesia (dejando a un lado «el Limbo»): «Purgatorio», «Infierno» y «Cielo»; pues bien, aquí en este conjuro se hallan las tres: «¡A las ocho, llamas del Purgatorio!»; «¡A las nueve, tres ojos y tres trébedes!», que es «Infierno», porque aunque el verso es muy oscuro, queda clarísimo en la conversación entre Pedro Gailo y Séptimo Miau, en la escena tercera de la jornada tercera (pp. 123-124):

Pedro Gailo: —El demonio se rebeló por querer ver demasiado.
Séptimo Miau: —El demonio se rebeló por querer saber.
Pedro Gailo: —Ver y saber son frutos de la misma rama. El demonio quiso tener un ojo en cada sin fin, ver el pasado y el no logrado.
Séptimo Miau: —Pues no salió con la suya.
Pedro Gailo: —La suya era ser tanto como Dios, y cegó ante la hora que nunca pasa; ¡con las tres miradas ya era Dios!

«Tres miradas», «tres trébedes», «tres ojos», poderes del demonio según Séptimo Miau. Así, pues, «¡A las nueve, tres ojos y tres

trébedes!» («Infierno»); «¡A las diez, la espada del Arcángel San Miguel!» («Cielo», custodiado por la espada de San Miguel).

Y ante las tres alternativas, tras la muerte, «¡A las once, se abren las puertas de bronce!» y «¡A las doce, el trueno del Señor, revienta en las tripas del Diablo Mayor!» «Mari-Gaila espera el trueno, y sólo oye la risa del Cabrío», que se jacta y ríe de la oración de Mari-Gaila, de su pecado, de la muerte y de todo.

Con el mismo sarcasmo y con el mismo vocerío se carcajea Valle-Inclán, porque, como apunta Risco, «Valle eligió el papel de demonio bufonesco, semejante al *trasgo cabrío* que hace aparecer en *Divinas palabras,* de *risa tremolante, barba greñuda* y que da brincos de muchas leguas» (14). Fernández Almagro comenta que el vocerío de Valle-Inclán destacaba entre los de su círculo (15). Su *barba greñuda* es de todos conocida. Sus viajes a Méjico, Francia y Roma completan más leguas que la «larga cabalgada por arcos de Luna» de Mari-Gaila. Y su sarcasmo debía sonar fuerte, porque de él escribía Azorín: «Valle trae un fondo sarcástico que viene desde el Arcipreste de Hita» (16).

«Del mismo modo tomó el cáliz, después que hubo cenado, diciendo: Este cáliz es la nueva alianza sellada con mi sangre, que se derramará por vosotros» (San Lucas, cap. XXII, v. 20). La jornada tercera se abre con las coplas de los rapaces, sobre el adulterio de Mari-Gaila. Pedro aguanta cobarde; ella, sin embargo, se siente segura; él quiere descargar su conciencia en la comunión, ella le obliga a beber de su copa. «Y tomando el cáliz, dio gracias, le bendijo, y dióselo, diciendo: Bebed todos de él» (San Mateo, capítulo XXVI, v. 27). Blasfema situación muy evocadora, porque el pecado pasa así a ser el epicentro de la vida: «Porque ésta es mi sangre, que será el sello del Nuevo Testamento, la cual será derramada por muchos para remisión de los pecados» (San Mateo, capítulo XXVI, v. 28).

«Volvióse de nuevo por segunda vez, y oró diciendo: Padre mío, si no puede pasar este cáliz sin que yo lo beba, hágase tu voluntad» (San Mateo, cap. XXVI, v. 42).

Mari-Gaila: —¡Bebe!
Pedro Gailo: —Quería recibir a Dios.
Mari-Gaila: —Bebe en mi copa.
Pedro Gailo: —Quería descargar mi conciencia.
... ...

(14) Véase 2 (p. 109).
(15) Melchor Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán* (p. 106). Taurus Ediciones. Madrid, 1921.
(16) Véase 11 (p. 34).

Mari-Gaila: —Bebe, que yo te lo ofrezco.
Pedro Gailo: —Mi alma no te pertenece.
Mari-Gaila: —Bebe sin escrúpulo (p. 109).

En la penúltima escena, mientras Mari-Gaila y Séptimo Miau fornican, Miguelín, el compadre de Séptimo, les busca y «abre los brazos convocando gentes». «Los hombres» se acercan, interrumpiendo el trabajo. «Serenín de Bretal, que como un patriarca hace la siega del trigo con los hijos y los nietos», imagina de qué se trata (p. 126). Aparece una negra visión, de hombre y animal, «destaca sobre el sol un pastor negro, volteando la honda, y a su lado, el galgo, también negro». Este pastor no es sino un hombre sediento de castigo e implacable. Su nombre Quintín, su severidad y su negrura, nos evocan «la batalla de San Quintín». Quintín habla de «caza real» (p. 127). «Caifás» le llama Mari-Gaila (p. 130).

A esta escena un buen director puede sacarle mucho partido, ya que Valle nos la crea perfectamente. «El campo, en la tarde llena de sopor, tiene un silencio palpitante y sonoro.» La aparición «por cima de una barda» tiene mucho de aparición angélica, y su silueta, recortada en la tarde cargada, en lo alto, a un lado del escenario «y sin hablar» diabólico convocando a la gente (p. 126). Al otro lado, «en lo alto de unas peñas cubiertas de retama amarilla, destaca sobre el sol» la negra figura de Quintín, el «pastor negro» (p. 127). Miguelín una vez les guía hasta donde está Mari-Gaila; mientras desaparece Séptimo Miau, desaparece también. Haciéndoles desaparecer instantáneamente a los dos, el auditorio alcanzaría aún más a apreciar a estos dos personajes en su justo valor. No deja de ser significativo el hecho de que Miguelín, una vez convocado a los hombres y mostrando dónde están Mari-Gaila y Séptimo Miau, desaparezca, porque ya los hombres se encargarán de ensañarse con Mari-Gaila, que cayó.

Traen desnuda a Mari-Gaila, bajo un «loco repique» de campanas; avergonzado y cobarde, a Pedro sólo se le ocurre decir, tras una ridícula postración, «¡Trágame, tierra!» (p. 133), y luego sube al campanario para suicidarse. Así lo hace, y ya vimos cómo resucita, equiparado a Séptimo Miau, porque él ya ahora también «¡Tiene siete vidas!» (p. 134).

Solemne, «el sacristán ya salía por el pórtico, con una vela encendida y un libro de misal (p. 135). Pero la emoción religiosa o la solemnidad litúrgica no existen, porque la situación es ridícula: Pedro lleva «el bonete TORCIDO». Ella no está tan acobardada o avergonzada como esperamos, porque sin más «salta al camino», pu-

diendo quedar entre la hierba del carro. «La mujer desnuda —se tapa— el sexo», y como si se tratase de un teatro de marionetas, Pedro quema las manos de su mujer, que cubren el lugar del pecado, y se pone a golpearla en el mismo lugar; «el sacristán le apaga la luz sobre las manos cruzadas y bate en ellas con el libro» (p. 135). Con su ridícula acción el sacristán queda burlado, pero aún Valle-Inclán quiere burlarse del pueblo y, sobre todo, del público, como ha estado haciendo durante la obra. Pedro Gailo se vuelve: «¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!» Naturalmente, el pueblo, como el auditorio o los lectores, no están preparados a aceptar la falta de castigo de la mujer adúltera y «vuelan las piedras y llamean en el aire los brazos».

Pero esta reacción popular asquea a Valle-Inclán, de aquí que diga: «Pasa el soplo encendido de un verbo popular y JUDAICO.» Por eso se burla de ellos haciendo volver a Pedro Gailo, quien «con saludo de iglesia, y BIZCANDO los ojos sobre el misal abierto, reza en latín la blanca sentencia. Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat» (p. 135). Automáticamente, ¡milagro del latín!. «Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros. Las VIEJAS almas INFANTILES respiran un aroma de vida eterna.» Huye el pueblo despavorido y asustado de la cólera divina, mientras que Mari-Gaila, «armoniosa y desnuda», se adentra en el templo, apareciéndosele «la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias..., como una cabeza de ángel». La laureada cabeza de Laureano sale del «limbo», para presidir suprema el momento en que «la mujer adúltera» se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las DIVINAS PALABRAS.—*JOSE G. ESCRIBANO (Heriot Watt University Dp. of Languages. Mountbatten Building. 31-35 Grassmarket. EDINBURGH, EH1 2ht. England).*

UN POETA COREANO: YONG-TAE MIN

Yong-Tae Min nació en Corea del Sur, en 1943, cuando aún no existía un Norte ni un Sur. El 25 de junio de 1950, después de haber sido inventado el paralelo 38 que separaba las dos zonas, el Norte atacó a sus hermanos. Acto seguido los americanos entraban en la