

VALLE-INCLÁN: MISTIFICACIÓN DE TEXTOS BÍBLICOS EN 'DIVINAS PALABRAS'

PATROCINIO RÍOS SÁNCHEZ
(Middlebury College, Madrid)

I. INTRODUCCIÓN

La ambigüedad es uno de los rasgos más característicos del escritor modernista-simbolista. Ana Balakian señala junto a ese rasgo la afiliación con la música y el espíritu decadente:

Ya hemos dicho [...] que entre la heterogénea miscelánea de elementos asociados al modernismo hay tres dominantes y constantes: la ambigüedad de la comunicación indirecta, la afiliación a la música y el espíritu «decadente»¹.

William R. Risley glosa el significado que encierra el rasgo de la ambigüedad y escribe que el simbolismo

llegando más allá que el romanticismo en lo equívoco del símbolo, parece representar la transición no sólo de la representación esencialmente directa o mimética (la llamada «imitación», fenómeno muy complejo), a la comunicación indirecta (sugerir y evocar), sino también de la alegoría y la significación directa (en la cual el artista tiene presente un significado específico para un objeto, un detalle, una situación, y quiere que el lector lo comprenda) a la significación ambigua, múltiple e ilimitada que provoca las emociones y la imaginación del lector².

Es precisamente la significación ambigua y múltiple (no sé si ilimitada) una nota muy característica de *Divinas palabras* (1919 y 1920). Seguramente fue esa ambigüedad, especialmente intensa en la escena final, la que le hizo escribir a Buero Vallejo en 1966 estas palabras: «Acaso no se

¹ Anna BALAKIAN, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 129.

² «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán», en John P. GABRIELE (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1992, p. 57.

hayan estudiado todavía con la detención necesaria sus extrañísimas escenas finales»³.

Me parece que las palabras de este dramaturgo siguen teniendo hoy la misma vigencia que hace un tercio de siglo y me han impulsado a proponer una interpretación de la obra que creo que no se ha hecho, o yo la desconozco. Me propongo leerla a otra luz, penetrar por otro lado en este «hablar por cifra» (II:2) que es *Divinas palabras*. Antonio Machado compuso un poemita que dice así: «Da doble luz a tu verso,/ para leído de frente/ y al sesgo.» (CLXI, lxxi.)

La lectura «al sesgo» no quisiera que fuese sesgada, sino «a otra luz» con la suficiente intensidad como para que al menos permita ver también las *Divinas palabras* como mistificación y subversión de textos bíblicos.

Como se sabe, a consecuencia de la muerte de Juana la Reina, madre de Laureano el hidrocéfalo, sus hermanos Marica del Reino y el matrimonio de Pedro Gailo o Pedro del Reino y Mari-Gaila se disputan la custodia-explotación del minusválido huérfano (jornada I). La disputa se resuelve por el sistema de turno y viene la explotación. Mari-Gaila abandona con ese pretexto la vida conyugal y familiar para exhibir el fenómeno del sobrino por ferias y romerías. Es entonces cuando comete adulterio con el farandul Séptimo Míau. Durante la cópula muere el Idiota por intoxicación etílica provocada por el lañador Miguelín el Padronés. Gaila entonces tiene que regresar a casa. Simultáneamente al adulterio, Pedro Gailo pretende cometer un incesto con su hija Simoniña (Jornada II). Para evitar las responsabilidades derivadas de la muerte, los Gailos trasladan con nocturnidad el carretón de Laureano a las inmediaciones de la casa de Marica del Reino. Por la mañana se descubre que ha sido devorado parcialmente por los cerdos. Con el cadáver insepulto aún tiene lugar un nuevo encuentro carnal entre Séptimo y Mari-Gaila en las brañas. Sorprendidos por Miguelín el Padronés y los campesinos, Mari-Gaila es llevada por éstos ante la presencia justiciera del marido ultrajado quien en lugar de castigar a la esposa la perdona. La pareja termina acogiéndose a la iglesia con un poniente solar (jornada III).

Generalmente se ha visto en la historia resumida un conflicto de fuerzas vitales y fuerzas religiosas o morales que se resuelve favorablemente para las últimas, conforme al esquema orden-desorden-orden. Pienso, por el contrario, y este es el propósito del trabajo, que ese resultado no responde en verdad a la realidad de lo que ocurre en el drama, o que éste puede entenderse al revés. Me parece que el orden restablecido es sólo simulado, y de hecho en el enfrentamiento de fuerzas morales y vitales triunfan éstas y no aquéllas, conforme al esquema orden-desorden.

³ «De rodillas, en pie, en el aire», en *Revista de Occidente*, IV, 2.ª ép., núms. 44-45, noviembre-diciembre, 1966, p. 137.

Precisando un poco más mi tesis diré que Valle se ha propuesto en *Divinas palabras* plantear un conflicto entre dos fuerzas, sintetizadas y abstraídas en las de la Luz (Pedro Gailo) y las de las Tinieblas (Séptimo Míau), haciendo vencedoras a las últimas. Debajo de la anécdota se descubre la conculcación del principio fundacional del cristianismo mediante la mistificación e inversión de otros textos bíblicos. Veamos los tres principales aunque no los únicos:

1. La primacía de Pedro. El texto fundacional de la primacía de Pedro sobre la Iglesia cristiana se encuentra en el evangelio de Mateo 16:18-19: «Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella. A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos» [...] ⁴. Pedro queda constituido en mayordomo de la Iglesia mediante el atributo de las llaves, y por sus puertas no entrarán las potencias del Mal. Pero como veremos, el Hades prevalecerá sobre la Iglesia de Pedro (Gailo).

2. La mujer adúltera. En el evangelio de Juan, 8:2-8, los escribas y fariseos llevan a Jesús una mujer sorprendida en adulterio y a la que Jesús perdona con estas palabras disuasorias de la deseada lapidación farisaica: «Aquel de vosotros que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra».

3. La caída del Lucero matutino (Lucifer). En el libro de Isaías 14:12-15, el profeta habla de la caída de un tirano valiéndose de la semejanza con la caída del príncipe de los demonios:

¡Cómo has caído de los cielos, Lucero, hijo de la Aurora! ¿Has sido abatido a tierra, dominador de naciones! Tú que habías dicho en tu corazón: 'Al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzaré mi trono, y me sentaré en el Monte de la Reunión, en el extremo norte. Subiré a las alturas del nublado, me asemejaré al Altísimo'. ¡Ya!: al seol has sido precipitado, a lo más hondo del pozo.

Divinas palabras sigue el proceso inverso al trazado por Isaías (texto 3) porque Valle hace triunfar a las Tinieblas sobre la Luz. Lucero-Séptimo Míau recorre un proceso ascendente: desde la escena I:1 en que le vemos «salido de un presidio», levanta su trono a las alturas subido sobre el peñasco y sobre la veleta de la torre en la escena II:8 y termina trasladando ese poder al campanario de la iglesia de Pedro Gailo, asemejándose a él, representante de Dios mismo, en la escena final o III:5. Perdona a la adúltera (texto 2) bajo la forma de sacristán y hace prevalecer las puertas del Hades sobre las de la Iglesia (texto 1).

Este recorrido subvierte, después de contrastarlo, el orden moral existente

⁴ Cito los textos bíblicos por la *Biblia de Jerusalén*, nueva ed. totalmente revisada y aumentada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.

(Luz: represión, moralismo, código), creado por un cristianismo hipócrita, con un sistema de valores naturales y paganos (Tinieblas: instinto, mitología, libertad), que fue suplantado por los principios de la Luz. La diferenciación moral entre las conductas de uno y otro orden resulta muy difícil de apreciar y por tanto contribuye a establecer una equiparación entre ambos. Así, en primer lugar, tenemos que la familia cristiana de los Gailos se interesa en explotar, bajo la apariencia de caridad, la discapacidad del hidrocéfalo Laureano con la misma actitud con que explota sus recursos el farandul Lucero-Séptimo. Y en segundo término resulta igualmente hipócrita la represión y el moralismo codificado: Mari-Gaila, que goza de los impulsos sexuales fuera del matrimonio, está amenazada de muerte por el código creado por el cristianismo. La amenaza se da en un doble plano: por el marido (Luz), quien afila el cuchillo justiciero del adulterio de su mujer al mismo tiempo que es víctima de un impulso bestial que le mueve al incesto con su hija Simoniña; y por los campesinos del entorno eclesial, que son víctimas de las normas morales impuestas sobre su naturaleza fáunica. Por eso sienten dentro de sí el deseo de reprimir con la lapidación de la adúltera el mismo acto que pretenden realizar con ella: sobre su Naturaleza (instinto, mito) opera la Iglesia condicionante (código, moral).

Toda la pieza se descubre como una relación dialéctica que nace de la imposición del plano codificado de la Luz sobre el natural de los instintos lunares y oscuros, que se rebelan contra aquél y encuentra simplificación metafórica en la repulsiva acción de que los cerdos devoren en una noche de luna la cara de Laureano (II: 9, p. 136). No es menos desagradable la moral cristiana proyectada por la explotación de Laureano que la acción voraz de los cerdos. El mundo de la Luz, moralista, codificador, gobernador, es inmoral y está desgobernado, y contra él se vuelve el mundo lunar de las Tinieblas. El viejo Serenín de Bretal al descubrir el hecho sentencia: «Está el mundo desgobernado. Ya las bestias se vuelven sin miramiento para comerse a los cristianos» (II:10, p. 138)⁵. Sirve este «ejemplo» (p. 138) además para adelantarnos cuál va a ser la fuerza vencedora en el conflicto. El desarrollo de la acción dramática va a dar cumplimiento a este enunciado sirviéndose de una serie de personajes que conviene presentar.

II. PERSONAJES

Todos ellos se pueden agrupar en torno a dos mundos, el ambulante y el estable, presididos por sendas figuras representativas: Lucero-Séptimo y Pedro Gailo.

⁵ Todos los textos se citan por la edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa-Calpe, 17.^a ed., 1996.

Los más relevantes del mundo estable son Pedro Gailo, Mari-Gaila y la hija Simoniña. Constituyen un núcleo familiar asentado en la aldea de San Clemente, aneja a Viana del Prior (I:1, p. 59). Al mundo estable pertenecen también los habitantes del caserío de Lugar de Condes: Marica del Reino, Serenín de Bretal y alguno más. También se incluyen en la esfera estable los campesinos, fuerzas fáunicas, aunque sometidas a la influencia moral del mundo fijo. En la dialéctica Luz-Tinieblas, los campesinos encuentran su correlato antitético en Mari-Gaila, esposa del sacristán y sin embargo sometida a la voluntad del representante del mundo ambulante Séptimo Miao.

El mundo ambulante se centraliza durante la acción en Viana del Prior principalmente. Destaca, además de Mari-Gaila, Lucero-Séptimo Miao-Compadre Miao. Otros son su manceba Poca Pena, que sólo interviene en la escena I:1, igual que Juana la Reina, madre de Laureano, el lañador Miguelín el Padronés, Rosa la Tatula y otros más irrelevantes.

A esta breve presentación debe añadirse la nota de que casi todos o todos son personajes arquetípicos, y en los principales se superponen distintos modelos. Detengámonos en ellos.

1. *Mari-Gaila y Laureano*

Comencemos por el tándem Mari-Gaila y Laureano. Mari-Gaila, como decía, da réplica en esa dialéctica bipolar a las fuerzas fáunicas al girar bajo la férula de Séptimo. Al salir del mundo estable con el Carretón, va a continuar la línea de su cuñada Juana, que se alejó «por cismas» (I:3, p. 74) del seno familiar y eclesial. Será otra oveja descarriada (II:6, p. 118).

Aparte su hija, Gaila es una de las tres mujeres que rodean al sacristán, junto con Marica y Juana. Puede ser considerada en cierto modo como una María Magdalena de San Clemente del Prior. Como la mujer evangélica estuvo poseída por «siete demonios» (Lc 8:2), Gaila será presa del *diabólico Séptimo*. Se sobrepone además a su persona la anónima mujer pecadora que hallamos en el evangelio de Lucas y que para muchos es la misma María de Magdala. Me refiero a aquella que regó con lágrimas los pies de Jesús y los enjugó con sus cabellos cuando estuvo en casa de Simón el fariseo. Por esta manifestación de amor Jesús dirá que le «quedan perdonados sus muchos pecados, porque ha mostrado mucho amor» (Lc. 7:36-50).

También concita Mari-Gaila a la mujer adúltera en virtud de las palabras de perdón pronunciadas por Jesús en el evangelio de Juan, 8:7, citado ya, y, como veremos luego, mistificadas o trastocadas.

La faceta religiosa de Gaila se completa con otra mitológica. *Colorín*, el pajarito adivino del farandul Séptimo, le hace este pronóstico en la feria de Viana: «Venus y Ceres. En esta conjunción se descorren los velos

de tu Destino. Ceres te ofrece frutos. Venus, licencias. Tu destino es el de la mujer hermosa. Tu trono, el de la Primavera» (II:3, p. 103)⁶. Los frutos y las licencias devienen naturalmente de la ruptura del código que reprime su instinto natural y cuya expansión encuentra excusa y realización en la custodia y exhibición del Carretón. Bajo el significativo nombre cristiano de Mari-Gaila se esconde la personalidad de una diosa antigua, de una Venus que se descubrirá finalmente como tal al desnudarse obligada por la faunalia de los campesinos. Asistimos entonces al 'Nacimiento de Venus'. Y desnuda entrará en la iglesia de San Clemente, del brazo de Séptimo, quien, como veremos, suplanta, en nuestra interpretación, la personalidad de Pedro Gailo⁷.

Laureano es colaborador involuntario de Gaila y tiene también un nombre y una representación alusivos y ambiguos: ángel y figuración mítica del fruto de Ceres. En tal sentido, una anónima mujer dirá expresamente que «representa un horno de pan», y otra apostilla: «¡De pan trigo!» (I:3, p. 75).

A la diosa Ceres se la representaba en ocasiones mediante un carro tirado por serpientes y coronada de espigas. José Luis Morales, en su *Diccionario de iconología y simbología*, reproduce estas palabras de Francisco Javier Fabre: «Por la diosa Ceres se representa el estío, porque en esta estación se hace la cosecha de granos, que designa la corona y el manojito de espigas» [...]⁸. Y precisamente es durante la estación *cerealística* («Agosto», II:2, p. 95) cuando tiene lugar la acción dramática y la explotación del engendro.

Laureano realiza la representación mítica mientras esté vivo. Pero cuando muera, este «engendro de la cabeza gorda» dejará de ser caricatura de la diosa Ceres (paganismo encubierto) para convertirse en un ángel coronado o *laureado* de camelias (cristianismo falso): a Gaila, ya en los momentos finales del drama, «la enorme cabeza del Idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel» (III:5, p. 166). Gaila en estos momentos actúa como espejo que proyecta sobre el lector o espectador la hipocresía de los códigos cristianos, de los que se burla por estar

⁶ Se pronostica aquí el triunfo de esta Venus rural y se alude indirectamente a *La Primavera* de Botticelli, de quien se hablará luego.

⁷ El Nacimiento de Venus lo recrea Valle en esta acotación: «Mari-Gaila se arranca el justillo, y con la carne temblorosa, sale de entre las sueltas enaguas. De un hombre le corre un hilo de sangre. Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros» (III:4, p. 162).

⁸ José Luis MORALES Y MARÍN, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, reimp., 1986, p. 119. La imagen mítica se redondea cuando Séptimo habla con Simoniña y le dice, para encubrir un poco el encarte que ya había realizado con Gaila: «Yo hubiera tomado el carro en arriendo, pagando un buen porqué, le hubiera puesto dos perros enseñados a tirar... ¡Y no digo!...» (III:3, p. 153).

situada, como veremos, en el otro lado de los mismos, es decir, unida por ligazón a Séptimo⁹.

Los Gailos convierten al Idiota, laureado de inocencia, en carro de Ceres, y Mari-Gaila en excusa de licencias. Y los Gailos también disfrazan a Ceres de ángel cristiano y Mari-Gaila señala la hipocresía con esa visión angelizadora. Laureano ha pasado de flor inocente a fruto explotado y luego de fruto muerto a flor de la hipocresía. Y siempre un objeto de estafa equivalente al pájaro adivino del farandul.

2. *Miguelín el Padronés*

Es compadre de Séptimo e implicado en una vida oscura de robos como él (I:2, p. 71). Rivalizan por el bolso de la madre del Idiota. El chantaje que le hace Séptimo quizá explique la reacción vengativa de Miguelín en dos ocasiones negativas para Míau y favorables para Pedro Gailo. La primera determina la muerte de Laureano por intoxicación alcohólica (II:7), mientras Míau copula con Gaila en la casilla abandonada. Este hecho rompe la conjunción de Venus y Ceres. Con la segunda los descubre unidos por el mismo lazo en las brañas, y convoca a los campesinos (III:4). En ambos casos provoca la vuelta a casa de Gaila para enfrentarse con el tribunal del honor. Creo que de aquí deriva su nombre, Miguel, es decir, el hombre que contiene con Satanás (Dn. 12:1 y Ap. 12:7), con Séptimo Míau, aunque pertenece a su mismo linaje. Es «¡Otro Demonio!» (III:4, p. 159) en discordia con Séptimo.

Y por esta condición sus actos, aparentemente contrarios a Séptimo, al fin servirán para rendir tributo a la fuerza del Mal: Laureano será ofrecido en sacrificio a la Luna, y Mari-Gaila terminará rendida a Séptimo de forma progresiva y especialmente desde la cópula simultánea a la muerte de Laureano (II:5, p. 115: «¡ Eres mi negro!») hasta la ambigua escena final.

3. *Pedro Gailo*

Muchos críticos han aludido a las connotaciones de su onomástica, tan cargada de resonancias cristianas. Valle lo erige en caricatura de san Pedro y de Jesús y el símbolo de su doctrina.

Los rasgos que convierten a Gailo en parodia de Jesús son los gestos icónicos con que a veces le caracteriza Valle. Uno muy ilustrativo lo en-

⁹ No creo que sea esa visión angelizada de Laureano una manera de manifestar Mari-Gaila, «y el autor con ella, lo que tiene de sagrada toda criatura humana», según piensa Buero Vallejo. Lamento disentir, pero a mí me parece todo burla y no «sólo en parte». («De rodillas, en pie, en el aire», *Revista de Occidente*, cit, p. 139.)

contramos en la acotación inicial de III:2 (p. 148): «Una sotana hecha jirones, vestida en la cruz de dos escobas». Esta imagen se complementa con el gesto que adopta en la acotación primera de III:5 (p. 163): «Pedro Gailo da una espantada y queda con los brazos abiertos, pisándose la sotana»¹⁰.

Otros detalles no son menos importantes. Así, Pedro Gailo, como Jesús, perdona a la mujer adúltera; y también como el Galileo tiene mujeres que le son próximas con nombres semejantes: Juana la Reina, Marica del Reino y Mari-Gaila. Los nombres de estas mujeres, María o Marica y Juana, se encuentran entre los de aquellas que rodeaban a Jesús (Lc. 8:2).

Y en fin, hay que pensar en que Jesús, con su ministerio, acerca el Reino de los cielos. La palabra *reino* nos lleva al apellido de Pedro, de onomástica cargada de resonancias religiosas: Pedro Gailo o Pedro del Reino. Si el apellido Reino se asocia con Jesús, uniéndolo al nombre nos recuerda a san Pedro. José G. Escribano ha visto muchos de los elementos religiosos que despiertan su nombre, su cargo y sus rasgos representativos. Y concluye a la vista de todo, nombre y apellido, las llaves que ostenta, los gestos y el sobrenombre de Gailo, tan próximo a *gallo*, que «no puede uno por menos que asociar Pedro Gailo con aquel otro Pedro, que negó a Cristo tres veces antes que cantara el gallo»¹¹.

Efectivamente, Gailo es asociable con gallo. Escribano cita una alusión intencionada en este sentido que hace Marica del Reino en II:4 (p. 109), para referirse a la hombría pasada de su hermano: [...] «otro tiempo tan gallo y ahora te dejás picar la cresta». A esta referencia podríamos añadir la amenaza de «picarte la cresta» que la misma persona dirige a su sobrina Simoniña Gailo (III:1, p. 145)¹².

Podemos preguntarnos por qué Valle no identificó totalmente las formas *gallo* y *Gailo*. Si hubiera elegido la identidad total de formas, la manera directa de unir las, el apellido sería demasiado denotativo y con menor radio de significación. La sugerencia es más rica, y suficiente. Además es característica de Valle referir una realidad por asociación fonética de palabras¹³.

¹⁰ Es cierto que los brazos aspadados son gestos de otros personajes esperpénticos de Valle; pero en un contexto cristiano como el que crea en *Divinas palabras* es imposible disociarlos del símbolo cristiano y de su fundador.

¹¹ «Estudio sobre *Divinas palabras*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XCI, núm. 273, marzo, 1973, p. 557.

¹² 'Gallear' con el significado de hombría y jactancia lo encontramos en otros textos de Valle. *Baza de espadas* nos brinda ejemplos de distintos personajes como el cronista Asmodeo, que «torcía la cabeza con esguince de galleta»; o Prim, que recibe el apodo de «Gallo Real»; o Adolfo Bonifaz, que «gallea [...] con cínica petulancia». (*El ruedo ibérico*, III: *Baza de espadas* y *Fin de un revolucionario*, ed. de J. M. García de la Torre, Madrid, Espasa-Calpe, 4.ª ed., 1992, pp. 37, 40 y 42.)

¹³ Casos semejantes son Putifar y puta, Tadea y Dios, en *Los cuernos de Don Friolera* (*Martes de carnaval*, ed. de Jesús RUBIO JIMÉNEZ, Madrid, Espasa-Calpe, 14.ª ed.,

Pero el sobrenombre Gailo no debe asociarse sólo al gallo de la pasión, como hace Escribano. Resulta más importante destacar que en la iconología cristiana el gallo es el ave de la luz y preside con frecuencia los campanarios. Sobre esta silueta de las torres escribe José Luis Morales:

También para los cristianos es símbolo de la vigilancia. Y ya los primeros creyentes adoptaron la costumbre de poner su silueta en el tejado de sus templos para representar la vigilancia del pastor¹⁴.

Creo que este valor simbólico se observa en *Divinas palabras*. En una de las acotaciones de II: 8 leemos: «EL CABRÍO revienta en una risada, y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta» (p. 130). Este gallo de la veleta resulta inseparable del pastor Gailo, vigilante de San Clemente en grado de ridículo sacristán.

La colocación del Cabrío sobre el gallo de la veleta revestirá una importancia capital en esta batalla de la Luz con las Tinieblas. Veamos al representante de estas fuerzas Negras en un apartado especial.

III. LUCERO-SÉPTIMO MIAU. ONOMÁSTICA

Este personaje aparece en el *dramatis personae* con los nombres de Lucero, Séptimo Miau y Compadre Miau, nombres varios que insinúan varias transformaciones, propias de su carácter brujo. En una de las primeras acotaciones Valle anota: «El nombre del farandul es otro enigma, pero la mujer le dice Lucero» (I:1, p. 60).

1992, pp. 134-135 y n. 1.). Intencionado es el nombre de Pascual Astete, Don Friolera, llamado así porque está sufriendo una *pascua* por las *astas* o cuernos que la Putifar de Loreta le pone, según calumnia de Tadea Calderón. Al uso que Valle hace de palabras potencialmente significativas se refiere Joaquín CASALDUERO en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 3ª ed. aumentada, 1972, p. 298. Por este camino de la asociación fonética podemos llegar a relacionar el patronímico Gailo con el gentilicio *galo* en cuanto que los galos son los celtas, nombre que tomaron al asentarse en la parte norte y noroeste de nuestra Península. (Jesús RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*, Lugo, Ediciones Celta, 6ª ed., 1974, p. 48.)

¹⁴ *Diccionario de iconología y simbología*, citado, p. 157. La palabra Gailo con este valor simbólico está próxima fonéticamente a *galo*. Aunque de dudosa etimología, *galo* puede proceder del nombre latino *gallus*, macho de la gallina. Este significado simbólico tampoco está reñido con el étimo del topónimo *Galicia*, relacionado con el latín *gallus*, 'galo', nombre que los romanos daban a los celtas (Xesús FERRO RUIBAL (coord.), *Diccionario dos nomes galegos*, Vigo, Ir Indo Edicións, 1992). Esta etimología volvería a subrayar el doble plano de lo cristiano (Pedro) y lo pagano (Gailo). El hecho es claro también en Mari-Gaila, que Valle constantemente escribe con guión intermedio. El detalle del guión significa la vinculación no asimilada de ambos planos.

Lucero

Gustavo Umpierre, al hablar de las fuentes de *Divinas palabras*, pone en relación el nombre de Lucero con otro personaje homónimo de Calderón, y en ambos autores Lucero se identifica con Lucifer¹⁵. No es difícil, pues, develar el significado del primer nombre del farandul. Tampoco lo será el de Séptimo. Antes de apuntar algunas razones conviene tener en cuenta estas palabras de Umpierre sobre la función y naturaleza de Lucero-Lucifer en Calderón:

Lucero en las obras correspondientes a la primera fase, actúa como heraldo de la Divinidad o «portador de la luz», mientras que en las de la segunda fase, actúa como ángel rebelde, envidioso de los atributos divinos (p. 21, n.1).

Parece obvio que Lucero en *Divinas palabras* actúa como «ángel rebelde»; pero creo yo que no ha perdido por completo su carácter de «heraldo de la Divinidad», si bien se trata de un heraldo falso, de un mistificador divino. Adelantemos que las *divinas palabras* del Evangelio con que se perdona a la aúltera y que no creo que sean las únicas que dan título a la obra las pronuncia aparentemente Pedro Gailo, pero bajo el sacristán se ha metamorfoseado Séptimo.

Séptimo

La doble naturaleza de Lucero-Lucifer explica la utilización del nombre Séptimo. El número 7 implica una dualidad significativa en el terreno espiritual. Tal número es una de las cifras más importantes de la aritmología bíblica. En el *Vocabulario bíblico*, dirigido por J.-J. von Allmen, bajo la voz *números* se lee a propósito del 7:

Esta cifra indica ante todo la totalidad, la plenitud, tanto del mal como del bien: María Magdalena, por ej., poseída por siete demonios, nos indica que estaba enteramente poseída por el demonio¹⁶[...].

Continúa poniendo ejemplos e insiste en que el 7 indica «un máximo, una cifra límite, más que una cifra real» de la cual se sirve el Maligno para engañar sabiendo que es símbolo de la totalidad divina:

¹⁵ Gustavo UMPIERRE, *'Divinas palabras': alusión y alegoría*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1971, pp. 14-16 y 21-22.

¹⁶ Jean-Jacques VON ALLMEN (director), *Vocabulario bíblico*, Madrid, Ediciones Marova, 1973.

El Maligno igualmente, para engañar mejor a los santos, recurre a la cifra 7 [...], pues esta cifra —en su segunda acepción simbólica— expresa con cierta frecuencia (sobre todo en el Apocalipsis) la plenitud y la totalidad *divinas*: es la cifra de la obra creadora (cf. Gn. 2, 2) y salvadora (cf. Ex. 12, 15.19, que muestra la importancia de esta cifra para las solemnidades pascales) de Dios. Piénsese en el sábado, 7º día de la semana y por tanto, día de culto, o en la preponderancia de esta cifra en las leyes rituales de purificación [...] (p. 137).

Se va descubriendo que Valle ha elegido un nombre muy significativo y de gran funcionalidad. Séptimo, como «ángel rebelde», va a poseer a Mari-Gaila, una Magdalena de San Clemente; y a Mari-Gaila salvará, para seguir poseyéndola, al final, actuando como falso «heraldo de la Divinidad», es decir, utilizando el recurso engañoso de representar a la «plenitud y la totalidad divinas» que, paródicamente, ostenta Pedro Gailo.

En dos ocasiones más hallamos referencias al número 7. Una de ellas mediante el naipe que encuentra Gaila al entrar en la garita acompañada de Séptimo para su primer encuentro carnal. Por la compañía de esta noche, Séptimo le promete recompensa de siete trabajos; y si se trata de siete noches, la felicidad será eterna. Séptimo se equipara así a Dios (II:5, p. 114). Gaila nos dirá el mensaje desgraciado que encierra el siete de espadas en II:7 (p. 126): «¡Espadas son desgracias!».

Las desgracias se producirán inmediatamente al morir simultáneamente Laureano, pero Séptimo, por haber *dormido* con él esta noche, la ayudará en esas dificultades y sufrimientos que le sobrevendrán en dos ocasiones: cuando muerto Laureano vuelve a casa de noche (II:8) y cuando al final los campesinos la afrenten (III:4 y 5).

Todavía hay otra importante referencia al 7, aunque aparentemente lo encontramos desvinculado de Séptimo, puesto que se aplica a Pedro Gailo. Después de arrojarlo desde el tejado de la iglesia, el sacristán resulta con pocas lesiones, por lo que uno de los presentes exclama: «¡Tiene siete vidas!» (III: 5). Como los gatos (*miau*). La expresión sintetiza la diversidad onomástica del luciferino Séptimo Miau. Por ello, la vinculación de Pedro Gailo con Séptimo a través de las «siete vidas» del gato resulta a mi juicio poco dudosa. Y la expresión se convierte entonces en uno de los signos sutilmente delatores de la metamorfosis culminante de Séptimo en Pedro Gailo.

Miau

Sobejano intenta buscar explicación al apellido de Séptimo diciendo que *miau* denota a «un gato o ladrón», y unido al nombre se corresponde con «las siete vidas del gato», es decir, las «muchas vidas y modos de esquivar los peligros» que caracterizan al titiritero (p. 24). A mí me parece que

el apodo Miau no se justifica tanto por el currículum delictivo de quien lo ostenta como por el hecho de ser el gato uno de los animales asociado a las tinieblas en que se metamorfosean los brujos. «En cualquier caso —concluye Sobejano—, Miau moviliza la acción de *Divinas palabras*» (p. 24). Podría decirse que además de movilizarla la vertebra, precisamente por el poder de transfiguración propio de su condición de compadrazgo diabólico o brujo¹⁷. Ese aspecto exige un apartado.

IV. LA BRUJERÍA

Según Emma Susana Speratti-Piñero, los brujos pretenden controlar la naturaleza y producir efectos positivos o negativos, para lo que recurren a hechicerías, ensalmos o al mismo diablo. (El declarado compadrazgo supone concierto de ayuda mutua.) Speratti-Piñero relaciona después siete efectos maléficos propios de la magia negra y «casi todos» presentes en la literatura de Valle:

1) inspirar amor [...]; 2) inspirar odio; 3) provocar impotencia [...]; 4) provocar enfermedad, como Máximo Bretal; 5) quitar la vida, como la saludadora de Céltigos; 6) privar de la razón, como Rosa Galans en *El embrujado*; 7) dañar la propiedad de los animales [...]¹⁸.

Todos esos efectos dice Speratti que reciben el nombre de *mal de ojo* o *fascinación* y se realizan mediante «un invisible pero potente efluvio de los ojos de los brujos» (p. 125). Creo que en la obra que estudiamos el efecto se logra por el guiño del ojo del brujo Lucero-Séptimo. Él mismo reconoce que la capacidad penetradora de su visión es demoníaca y por eso cubre su ojo izquierdo con el parche de tafetán verde (III:3, p. 156) con que aparece a veces.

El caso es que guiñando el ojo encontramos a Lucero en la escena I:1 y va a provocar dos efectos de los arriba apuntados: quitar la vida a Juana la Reina y romper el vínculo matrimonial de los Gailo al inspirar el ena-

¹⁷ Se podrían aducir otros rasgos caracterizadores de su condición bruja: escupir (III: 3, p. 156), cosa que también pide a su perro (III: 3, p. 155); la capacidad de penetración con la vista, de ahí que lleve un ojo tapado (p. 156); el «sacar chispas del yesquero» (I:1, p. 60); el hecho de venir «del fin del mundo» (II:2, p. 101); hacer renegación de fe (I:1, p. 61; II:5, p. 114); etc.

¹⁸ «Los brujos de Valle-Inclán», en Ricardo DOMÉNECH (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1988, p. 125. (Este trabajo está integrado en *El ocultismo en Valle-Inclán*, London, Tamesis Book Limited, 1974, pp. 84-115. Siempre que me refiera a esta última obra lo haré de forma expresa.) Julio Caro Baroja recoge sintéticamente quince crímenes establecidos por el francés Jean Rodin en el siglo XVI. (*Las brujas y su mundo*, citada, p. 153. También véanse las pp. 225-228.)

moramiento de Mari-Gaila. Séptimo ataca al flanco más débil de los cristianos, la mujer¹⁹. La muerte de Juana y la ruptura matrimonial las provoca Lucero en esa escena I:1 y las consecuencias se siguen en el resto de la jornada I (muerte y reparto del Carretón) y en la jornada II (marcha de Mari-Gaila, adulterio y vuelta). La jornada III repetirá el esquema, pero ahora Séptimo limita sus poderes a la recaída de Gaila en el adulterio. Las dificultades de Gaila derivadas de esas infidelidades las resolverá Séptimo mediante metamorfosis diversas que se operan en él.

1. Escena I:1. Maleficios. Primera metamorfosis sugerida

La obra arranca con una doble pretensión de Lucero: arrebatarse el carretón de Laureano a su madre Juana la Reina y la esposa al sacristán Pedro Gailo. El propósito parece una contravención del último mandamiento del Decálogo, que en cierto modo desdobra y completa el anterior, y, según la doctrina cristiana, «resume, con el noveno, todos los preceptos de la Ley»²⁰. Éxodo 20:17 prescribe: «No codiciarás la casa de tu prójimo, ni codiciarás la mujer de tu prójimo, ni su siervo, ni su sierva, ni su buey, ni su asno, ni nada que sea de tu prójimo». Este mandamiento de la Luz preceptúa contra Lucero que no hay que codiciar la riqueza ni la mujer ajenas. Pero por otra parte la realización de los propósitos del farandul dejará ver que en ese mundo de la Luz se producen delitos equiparables a los preceptuados. Con el carretón descubrirá, a escala aldeana, la codicia de los cristianos; y con el consiguiente adulterio de Mari-Gaila y su ausencia del domicilio, la pasión incestuosa del marido ultrajado (II:6, pp. 119-120). La codicia del Carretón desencadena la muerte de Juana la Reina, el adulterio de Mari-Gaila y simultáneamente la muerte de Laureano. Avaricia, lujuria y muerte desencadenadas en la primera escena por Lucero.

Lucero vive amancebado con Poca Pena, de la que tiene un hijo al que está dispuesto a abandonar. Esto motiva que Poca Pena considere ese inhumano proceder propio de un «¡escapado de un presidio!» (p. 60). Esta caracterización concuerda con su carácter satánico, y el «presidio» significará el infierno del «condenado», según calificativo del compadre Miguelín (II:2, p. 96). Lucero y Poca Pena se acompañan de un perro sabio, *Coimbra*, un desdoblamiento satánico del amo²¹, y un pájaro adivino, *Colorín*, que

¹⁹ Julio Caro Baroja dice que cuando el diablo interviene en la vida cristiana ataca normalmente a las mujeres, «porque la mujer está predestinada al mal más que el hombre, según los textos bíblicos, lo mismo que según los autores paganos y los Padres de la Iglesia» (*Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 3.ª ed., 1969, p. 99).

²⁰ *Catecismo de la Iglesia Católica*, Madrid, Asociación de Editores del Catecismo, 1992, 2534.

²¹ La vinculación de Lucero con el perro y de éste con Satanás se pone de manifiesto en estos parlamentos: «LUCERO.—Este animal tiene pacto con el compadre Sata-

viene a suponer un recurso estafador semejante al de Gaila con Laureano. Con esta *industria* explotadora se sitúa *frente* a la iglesia de San Clemente sin que abiertamente sepamos su intención. Luego descubriremos que su propósito persigue mejorar el sistema de explotación propio de su oficio: sustituir a Poca Pena y el niño por Mari-Gaila y Laureano en su carretón (III:2, p. 151). Séptimo, pues, encartará a Gaila, y ambos con su respectivo sistema «para ganar la plata» (III:2, p. 153). Se servirá para ello de su declarado *compadrazgo* y amistad con el Diablo, hecho que justifica también la denominación de Compadre Miao:

PEDRO GAILO.— ¿Te titulas amigo del Diablo?
 LUCERO.— Somos compadres.
 PEDRO GAILO.— Ahora ríes enseñando los dientes, ya te llegará el rechinarlos.
 LUCERO.— No temo esa hora.
 POCA PENA.— Hasta las bestias del monte temen.
 PEDRO GAILO.— Para toda conducta hay premio o castigo, enseña la doctrina de Nuestra Santa Madre la Iglesia (p. 61).

Estos pronósticos de condena hechos con resonancias evangélicas no se cumplirán nunca. Ni Séptimo ni la adúltera recibirán castigo. Tampoco se verá cumplido el efecto del exorcismo, que Gailo augura para esa entente diabólica de Lucero-*Coimbra* (I:1, p. 63), cuando Gaila conjure al Cabrío que la extorsiona en la escena II: 8.

El caso por el momento es que Lucero, en virtud de ese concierto con el Diablo y por medio del guiño, provocará los dos efectos ya anunciados y que el perro predice acertadamente.

En seguida veremos la muerte repentina de Juana la Reina. Llama la atención el detalle de que La Reina refiera el dolor que precede a su muerte mediante el oscuro y lunar animal del gato: «¡Un gato que me come en el propio lugar del pecado!» (I:1, p. 66), dolor mortal semejante al que encontramos en la novela corta *Mi hermana Antonia*²². Esta manera de referir de La Reina resulta indisoluble del apellido del Compadre Miao, nombre este con el que aparece Lucero en la escena de la materialización de la muerte. Y él mismo antes que nadie sabrá que ha muerto porque *Coimbra* lo barruntó: el aire «hace rato mandóselo a *Coimbra*» (I:1, p. 62

nás. PEDRO GAILO.—Hasta que tope quien le diga los exorcismos y reviente en un trueño. LUCERO.—Reventaremos los dos» (p. 62). Nótese que el animal tiene «la cabeza manchada de negro y azafrán» (p. 63). Este detalle disimétrico semeja a Séptimo con el parche en el ojo (II, 3, p. 103). Hablando de *El embrujado* dice Speratti-Piñero que el perro es «uno de los animales que, según Apuleyo, servía de disfraz a las brujas de Tesalia para realizar sus fechorías» (*op. cit.* p. 149).

²² Otra víctima que muere de forma semejante es la madre en *Mi hermana Antonia*, cap. XVII, a consecuencia también de un efecto diabólico producido por el seminarista Máximo Bretal, que ha pactado con las fuerzas del mal.

y I:2, p. 68). Lo ocurrido es que el Compadre Míau ha provocado su muerte por medio de una transformación en gato invisible. Así encontramos razón de su apelativo y muestra de una primera metamorfosis²³.

El perro con su poder profético también adelantará, como decíamos, la infidelidad de Gaila mediante el alzamiento de la mano derecha cuando el dueño le pregunte si Pedro Gailo «está llamado a ser de la Cofradía de los Coronados» (I:1, p. 63). La frase resulta ambigua: Gailo tendrá cuernos por la infidelidad de su mujer (cornudo) y también por ser objeto de metamorfosis del Coronado, por diabólico, Séptimo Míau o el Cabrío (coronado).

El enamoramiento de Gaila empieza a materializarse, tras la ruptura conyugal, primero mediante una fase de sueño con el farandul. Hablando con Miguelín y con el Vendedor de agua, ya en las ferias de Viana, hace esta declaración:

MARI-GAILA.— Será de reír la primera vez que nos encontremos. No le conozco, y llevo tres noches que sueño con él y con su perro.

MIGUELÍN.— Falta que el hombre de tu sueño tenga la cara del Compadre.

MARI-GAILA.— Padronés, si tal acontece, también te digo que tiene pacto (II:2, p. 101).

En la escena II:3 (p. 103) sueño y realidad coincidirán y vendrá el «encarte» (II:7, p. 122) o inclusión de Mari-Gaila en el negocio explotador de Séptimo. Pero justo en el momento de la vinculación empresarial se producirá la ruptura. El encarte se reducirá a mero lazo carnal: como dijimos, mientras se produce la primera cópula, en la garita y con un contrapunto de campanas, muere Laureano y esto provoca la vuelta a casa de Gaila²⁴. Así se cierran las jornadas I y II con un fracaso parcial de los propósitos de Séptimo. La III será la repetición de las dos primeras, pero con final triunfante.

2. Escenas II:8 y III:5. Metamorfosis en Cabrío y en sacristán

Speratti-Piñero además de presentar los maleficios que podían causar los brujos señala algunas de las prerrogativas de que disfrutaban también en virtud de su sumisión al Diablo. Algunas son escapar por espacios mínimos y hacerse invisibles. Hablando de la citada novelita *Mi hermana Antonia*, escribe que

²³ Speratti-Piñero recuerda que al Diablo suelen atribuírsele formas animales como «sapo, gato generalmente negro, macho cabrío» (*El ocultismo en Valle-Inclán*, ed. cit., p. 58).

²⁴ Es entonces también cuando el demonio llama a Pedro Gailo a «pecar» con Simoniña. Se establece un paralelismo entre las pretensiones de Séptimo («Entramos pecamos y nos caminamos», II:5, p. 115), y las de Gailo (II:6, p. 119).

Esta última [hacerse invisible] se relaciona inmediatamente con la de metamorfosearse, pues lo veremos primero bajo el aspecto de un fraile franciscano cuando intenta convencer a la madre de Antonia y luego bajo el de gato negro, visible unas veces e invisible otras, durante la realización de su venganza (pp. 147-148).

Aunque la citada estudiosa no las mencione, las dos están presentes en *Divinas palabras*: escapar de forma materialmente imposible y transformarse en gato, en el Cabrío y en el sacristán Gailo. Hemos señalado la metamorfosis sutilmente apuntada de Míau en gato. Veremos la transformación en Cabrío y en sacristán en las escenas II:8 y III:5, tan semejantes en su estructura.

La primera de ellas es muy rica artísticamente, pero no es menos relevante para nuestro trabajo. Confluyen aquí, por un lado, la segunda metamorfosis de Séptimo y algunas de las prerrogativas que hacen de Gaila una embrujada; por otro presenta un paralelismo con la escena final, reforzando la tesis de la tercera metamorfosis en sacristán.

La identidad entre el Cabrío y Séptimo es manifiesta cuando dice a Gaila, que no le ha reconocido: «¡Esta noche bien me retorcaste los cuernos!» Obviamente se refiere al encuentro en la garita (II:5). Partiendo de esta identidad y en consecuencia de la metamorfosis, señalemos los elementos constitutivos de esta escena en torno a cuatro puntos de anclaje.

1.º Mari-Gaila en una situación difícil. Vuelve a casa obligada por la muerte del Idiota ocurrida durante el ayuntamiento con Séptimo.

2.º El espacio y la danza de brujas. En el espacio se producen unos cambios cargados de significación. Primero un camino blanco por donde discurre Gaila con el carretón. Luego se muda el paisaje y «atraviesa una calzada por un estero rielante». En una tercera trasmutación hallamos «una iglesia sobre una encrucijada» (p. 129), que enlaza con la ubicación de la iglesia de San Clemente, asentada «sobre la cruz de dos caminos» (I:1, p. 59). La iglesia sirve de reunión ritual de brujas que danzan. Las circunstancias naturales de este escenario se completan con la elocuente circunstancia temporal de una «noche de luceros».

Estos elementos, la noche, la encrucijada, el agua rielante y la reunión de brujas, junto a otros, eran requisitos prescritos por el brujo saludador en el ejercicio de la magia blanca. Y en esta función encontraremos a Séptimo, como saludador de Gaila. Speratti-Piñero, después de señalar que el saludador era el «séptimo hijo varón en una línea exclusivamente masculina» (p. 134), escribe sobre la reunión de brujas en esta circunstancia:

Tal reunión se relaciona con antiguos cultos paganos. La patrocinadora de la brujería y de quienes la practicaban fue una triple diosa vinculada con la luna y sus fases —Selene-Hécate-Diana o Luna-Proserpina-Diana—, que era además deidad de las encrucijadas donde a media noche se celebraba un banquete

te en su honor [...]; la luz de la luna, reflejada en una fuente, tenía la virtud de ahuyentar la enfermedad y el sufrimiento hacia la cima de las montañas (p. 136).

3.º Séptimo preside la danza de brujas en honor a la Luna. Lo que se está celebrando es un *sabbat*. Esta fiesta constituye «el aspecto nocturno del símbolo del séptimo día: cuando Dios descansa, se agitan los demonios»²⁵. Séptimo preside tal celebración disfrazado de Cabrío y dispuesto a ahuyentar «el sufrimiento» de Gaila, quien no lo reconoce bajo esa figura. Primero aparece «sentado sobre un peñasco» (p. 128). Gaila lo conjura con un rezo en verso; sin embargo, termina en fracaso ante los relinchos del Cabrío, pues «El trueno del del Señor [*no*] revienta en las tripas del Diablo Mayor» (p. 129). Se pone de manifiesto el incumplimiento de las palabras de Gailo cuando en la escena I:1 (p. 62) auguraba que un exorcismo reventaría a Satanás en un trueno.

Satanás, es decir, el Cabrío, se coloca luego «sobre la veleta del campanario» (p. 129). Desde esa elevación, reveladora del ascenso que va tomando aquel farandul «escapado de un presidio» y anuncio de la culminación final, el Cabrío-Séptimo se lanzará para elevar a Gaila por los aires. Lo hace «cabalgando sobre el gallo de la veleta» (p. 130). Qué tentación de leer, apoyados en la paronomasia, que el Cabrío-Séptimo va «cabalgando sobre el *gailo* de la veleta». Además de los semiparónimos Gailo-gallo, otros elementos refuerzan la identificación. El *peñasco* y el *gallo* de la veleta se relacionan con el significado del nombre de Pedro Gailo: la *pie-dra* sobre la que se levanta la Iglesia (Mt. 16:18), cuya vigilancia, simbolizada por la figura del *gallo* que preside las torres, le encomendó Jesús (Jn. 21:18).

4.º Elevada Gaila por el aire, es trasladada a su casa y se resuelve su dificultad. Durante el viaje se produce otra nueva cópula en la que no resulta difícil descubrir una parodia del proceso ascensional místico. Pero aquí la unión con Dios se sustituye por la unión con el Diablo. A su vez la acción de que Gaila vuela acoplada con el Cabrío constituye una forma de asimilarla a las brujas y de consagrarla a su diosa la Luna. Obsérvese la correspondencia con los tres pasos o vías místicas:

a) Vía purgativa o desasimiento de la tierra: «Mari-Gaila se siente llevada en una ráfaga, casi no toca tierra», dice la acotación (p. 130).

b) La vía iluminativa la sugiere el hecho de ir cabalgando «por arcos de Luna», como dice el Cabrío (p. 130) honrando a la diosa de las tinieblas.

²⁵ *Diccionario de los símbolos* dirigido por Jean Chevalier, Barcelona, Herder, 1988, p. 904.

c) Vía unitiva o éxtasis, correspondiente al desvanecimiento de Gaila al final de la escena: «MARI-GAILA.—¿Ay, que desvanezco! ¡Temo caer! EL CABRÍO.—Cíñeme las piernas. MARI-GAILA.—¡Qué peludo eres!» (p. 131).

Se ha resuelto la difícil situación inicial de Gaila. La ayuda del Cabrío ha encontrado respuesta por medio de una entrega y sumisión total de Gaila. Se solidifica así la entrega inicial de la casilla abandonada.

La escena da culminación al primer proceso seductor de Lucero-Séptimo, que ha tenido tres fases. Primero la disputa de la mujer como Lucero (I:1). Luego el gozo de la misma como Séptimo Miao (II:5). Y finalmente el remate: metamorfoseado en Cabrío socorre a Mari-Gaila al tiempo que se produce un nuevo ayuntamiento carnal (II:8). Gaila es ya sierva del Diablo, del señor de la noche²⁶. Estas fases constituyen la primera parte de la obra.

La segunda (jornada III) repetirá el mismo esquema: disputa (III:3 en correspondencia con I:1); nueva cópula (III:4 en relación con II:5) y nueva metamorfosis, repetición del socorro y repetición de ayuntamiento en forma de Santo Sacramento del Matrimonio, que no por casualidad es el *séptimo* (III:5, en correlación con II:8).

Veamos la correspondencia de la escena III:5 con la II:8, ya expuesta. Tengamos en cuenta los cuatro puntos de amarre:

1.º Situación difícil de Mari-Gaila, como en la escena II:8. Una circunstancia adversa la lleva a casa en un carro de labor después de copular con Séptimo en las brañas. En cambio el farandul escapa del aprieto. Me permito añadir a esta idea el hecho de que la escapada de Séptimo tras este encuentro tiene algo de sobrenatural. Cuando son descubiertos, el farandul huye de la persecución de manera naturalmente inexplicable. Creo que su fuga se hace en virtud de las prerrogativas de los seguidores de Satán, que les permiten hacerse invisibles, «pasar por espacios mínimos» o «escurrirse por agujeros impecerceptibles», según vemos en el trabajo tan citado de Speratti-Piñero (p. 147). En este caso su huida es prodigiosa pues resulta inalcanzable hasta para un galgo: «No hay galgo *para esa pieza*», dirá Quintín Pintado (III:4, p. 159) y que yo subrayo por mi cuenta.

2.º El espacio y la danza de campesinos. El escenario es diferente en cierto modo por la trasmutación que ha operado la Iglesia sobre los antiguos cultos paganos dedicados a la Luna con el fin de suprimirlos. A propósito de estos cambios escribe Speratti-Piñero:

La Iglesia, que condenó las persistentes supersticiones originadas en el culto a la luna [...] intentó desarraigar también el de los árboles y las fuentes [...]. El resultado fue vano y se terminó por disfrazar el viejo culto asociándolo

²⁶ Sobre la demoniolatría y el *sabatt* es muy provechosa la consulta de los capítulos 5 y 6 del libro de Julio CARO BAROJA, *Las brujas y su mundo*.

con imágenes cristianas o levantando en las proximidades santuarios o edificios consagrados [...] (p. 137).

La iglesia de San Clemente parece estar levantada, pues, sobre el espacio de un culto lunar con el fin de erradicarlo. Pero Séptimo vendrá a reivindicarlo de nuevo para sí al colocarse sobre su campanario.

Por otra parte, en esta escena hay también una correspondencia entre los faunos-campesinos, que «danzan» (p. 164) en las inmediaciones de la iglesia en torno a Gaila desnuda, y las brujas de la escena II:8, que también «danzan» (p. 129) alrededor de la iglesia²⁷. Las danzas correlativas en ambos espacios mezclan lo pagano y lo cristiano: brujas en torno a la iglesia nocturna que preside el Cabrío y campesinos-faunos en torno a la iglesia que vigila y preside Pedro Gailo.

Los faunos presentan una dualidad de conducta derivada de la superposición del culto cristiano sobre el lunar. La faunalia campesina de las inmediaciones de San Clemente conserva el espíritu pagano, el impulso lascivo de su naturaleza y sobre él se ha asentado la tendencia represora, el código moral cristiano. Esta dualidad explica que, al mismo tiempo que conducen a Gaila al emplazamiento de la iglesia para su lapidación (código cristiano), el capitán de esos faunos, el gigante Milón de la Arnoya, quiera poseerla sexualmente (instinto pagano). Son sátiros cristianos persiguiendo a la Ménade cristiana.

3.º Pedro Gailo va a presidir la danza de forma parecida a como lo hizo el Cabrío y las brujas. Leemos en la acotación: «*Sube al campanario [...] y sale a mirar por los arcos de las campanas*». Hele aquí vigilando. La misma acotación hace una observación de sugerente significación: «*El sacristán, negro y largo, sale al tejado, quebrando las tejas*» (p. 164). Esta manera de salir y andar por un tejado horizontalmente («*negro y largo*») se asemeja indudablemente a la de un gato.

No parece excesivamente fantasioso vincular la forma felina de aparecer Gailo con la metamorfosis primera de Séptimo en gato, aquel gato que comía a Juana la Reina en el propio lugar del pecado (I:2, p. 66). La superposición de personalidades convergente en la forma del gato a que apunta esta sugerencia se solidifica con estos otros detalles, tales como el motivo del lanzamiento, la manera de hacerlo y el resultado en que queda. Todo converge a la fusión de los personajes.

Pedro Gailo se lanza por la mujer adúltera como el Cabrío se lanzó para socorrer a Gaila. Entre los dos hombres y Gaila hay un pacto. Con Séptimo lo estableció Gaila en la garita de Viana. Después de este en-

²⁷ Un paso de danza ensaya también *Coimbra* en la escena I:1, p. 62; también en la p. 155. Y en la taberna de Ludovina, fuerzas oscuras han creado «danzas» trágicas (II:7, p. 125).

cuentro, podemos leer la siguiente acotación y las palabras de la pareja que revelan un pacto o ligazón amorosa:

El farandul muerde la boca de la mujer, que se recoge suspirando, fallecida y feliz. El claro de luna los destaca sobre la puerta de la garita abandonada.

SÉPTIMO.— ¡Bebí tu sangre!
 MARI-GAILA.— A ti me entrego.
 SÉPTIMO MIAU.— ¿Sabes quien soy?
 MARI-GAILA.— ¡Eres mi negro! (II:5, p. 115).

Luis Iglesias Feijoo anota sobre este particular que «beber la sangre de otra persona funciona para hacer un pacto con ella»²⁸. Este pacto será el que rompa definitivamente el vínculo matrimonial existente con Pedro Gailo, y por esa ligazón Mari-Gaila no podrá renunciar a las pretensiones de Séptimo. Es una enamorada, una embrujada. En virtud de tal fuerza, cuando Tatula le proponga encontrarse de nuevo con Séptimo, Gaila responderá sumisa y doblegada por el influjo fascinador: «¡Y qué puede reponder la mujer enamorada!» (III:2, p. 151). Este pacto o ligazón explica respectivamente el motivo del lanzamiento de sendos socorristas (en realidad el mismo) en las distintas escenas comparadas.

Pedro se lanza —decíamos— por la mujer adúltera como el Cabrío en la noche de la vuelta a casa. Le impulsa el vínculo matrimonial con Gaila: «¡El Santo Sacramento me ordena volver por la mujer adúltera ante la propia iglesia donde casamos!» (p. 164). Casualmente, el Santo Sacramento del matrimonio es, como dije, el séptimo, según los ordena la Iglesia católica.

Para robustecer la convergencia del *gato* Séptimo Miau en Pedro Gailo, aquel que como Cabrío cabalgó «sobre el gallo de la veleta», téngase en cuenta la manera, tan gatuna, en que el sacristán apareció en el tejado y desde el que ahora se arroja: «de cabeza»; y sobre todo el resultado del lanzamiento. Gailo queda menos maltrecho de lo esperado porque, también, como los gatos «¡Tiene siete vidas!» (p. 164).

Me parece que la subida al campanario, el andar horizontalmente sobre el tejado, el lanzamiento y su motivación así como la supervivencia posterior no tienen una intención suicida, como piensa Escribano²⁹, sino que

²⁸ *Divinas palabras*, ed. crítica de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1991., p. 264, n. 147. El hecho de morder y beber realizado por Séptimo es asociable al vampirismo.

²⁹ José G. Escribano ha llegado a escribir que «Pedro Gailo y Séptimo Miau o Lucero, acabarán, como ya veremos, confundidos». Pero yo creo que apura poco el valor expresivo de la 'con-fusión'. Escribano se limita a decir que Pedro Gailo «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!'» (*op. cit.* pp. 559 y 568. También p. 560.).

apuntan a la tercera metamorfosis del diabólico y proteico farandul Miao, ahora en Pedro Gailo, figura religiosa. Este tipo de metamorfosis no es raro en Valle. Figura religiosa de fraile adoptó la metamorfosis diabólica en *Mi hermana Antonia* y también es satánico el peregrino que embaraza a la zagala Ádega en *Flor de santidad*. Si se pierde esta perspectiva, no encontramos explicación clara y convincente para el «salto suicida» del que también habla Greenfield³⁰.

La oración conjuratoria realizada en castellano por Gaila en la escena II:8 encuentra correspondencia en las palabras del evangelio de Juan 8:7, pronunciadas realmente, si se acepta nuestra tesis, por Séptimo revestido de sacristán. De esta entidad dual, el espíritu de Séptimo disfrazado con forma de Gailo, salen dos formas distintas de verbalizar el conjuro. Las palabras castellanas son palabras comprensibles, son palabras de *luz*, que no surten efecto ante el conjunto de los revueltos campesinos fáunicos («la faunalia», p. 164) porque en realidad corresponderían a lo que Gailo significa. En cambio ese mismo coro de sátiros rurales sí resulta sensible ante el *oscuro* texto latino.

Esta obediencia se explica por la afinidad de naturaleza entre Séptimo y la faunalia justiciera. A los faunos o «genios campestres» los representa la iconología como «mitad hombre, mitad cabra, con cuernos y pezuñas de cabra»³¹. Esos mismos atributos mitológicos les presta Valle de forma bastante evidente.

En efecto. Al frente de la faunalia, que ha perseguido y dado caza a Gaila, va «Milón de la Arnoya, un gigante rojo»(III:4, p. 160) que relincha, como el resto del coro, con la misma voz del Cabrío en la escena II:8: «¡Jujurujú!»³². Y es sabido, y Juan-Eduardo Cirlot lo recuerda, que «la tradición cristiana ha identificado con frecuencia el gigante con Satán»³³.

³⁰ Así, Sumner M. Greenfield escribe: «El motivo preciso del salto suicida —el intento de borrar su deshonra destruyéndose a sí mismo, o simplemente las acciones inconsecuentes de un fantoche fuera de sí— no es completamente claro» [...]. (*Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, cit., p. 161.) El director José Tamayo suprimió el salto en la representación que con motivo de la conmemoración del 98 se llevó a cabo en el Teatro Bellas Artes de Madrid durante la temporada 1998/99. ¿Por dificultades técnicas? No parece, pues la difícil representación de la II:8 la resolvió admirablemente. Para nuestro estudio, esa supresión supone una grave mutilación.

³¹ José Luis MORALES, *Diccionario de iconología...*, cit., p. 148.

³² Este grito o «relincho» sexual de los mozos me recuerda al *ijujú* que Clarín atribuye a otros mozos de una aldea asturiana en su relato *Manín de Pepa José*. El narrador aclara que constituye «expresión de histerismo de centauros» de origen celta (*Relatos breves*, Madrid, Castalia, Didáctica), 1986, p. 250. También en *El Quin*, Idem, p. 224).

³³ *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 11.ª ed., p. 217. Este personaje satánico da título al cuento «Milón de la Arnoya» de *Jardín umbrío*, y mantiene cautiva «con sabiduría de Satanás» a una moza irredimible llamada Gaitana.

A su vez Mari-Gaila acusará al coro de sátiros perseguidores (quienes, como hizo el Cabrío, le piden insistentemente que baile) de «¡Almas negras! ¡Salidas de los infiernos!» (III: 4, p. 161) y de «¡Negros del infierno!» (III:4, p. 162). Y «¡Negro!» fue el título atribuido al Cabrío en II:8 (p. 129), en sintonía con el final del primer encuentro en la garita (escena II:5), donde se declaró enfáticamente sumisa de Séptimo: «¡Eres mi negro!» (p. 115).

Las correspondencias establecen un parentesco de naturaleza satánica entre el Cabrío y los campesinos. Uno y otros son al fin «¡Cabras! ¡Cabras! ¡Cabras!» como los increpa Gaila a los últimos (III:4, p. 160). Esta afinidad de naturaleza haría milagrosamente eficaz el conjuro en latín pronunciado por Séptimo disfrazado de Gailo, quien a su vez recuerda la memorable escena de Jesús y la adúltera. Es la fuerza culta y oscura del latín la que, efectivamente, disuade a los campesinos. Y lo es en tanto que lengua *oscura*, que procede de la fuerza oculta, «negra», del satánico Miau, y se dirige a otras fuerzas «negras» que al fin son parte de su cohorte. Y no surte efecto el castellano por ser una lengua comprensible, de *luz*³⁴ y propia de su representante Gailo. Del mismo modo resultaron ineficaces las palabras castellanas del conjuro de Gaila en la escena II:8.

Séptimo Miau se ha disfrazado de sacristán, representante de la Luz y parodia de Jesús. Con las palabras del fundador del cristianismo, Séptimo libera a la adúltera de la esclavitud cristiana y de la lapidación con que los faunos, ministros suyos en el fondo, pretendían ajusticiarla por influjo del código moral cristiano. El hecho, por lo demás, no es nada extraño en el Diabolo o en sus «ministros de justicia»³⁵ los campesinos. El apóstol Pablo

³⁴ G. Díaz-Plaja considera que el uso del latín litúrgico y misterioso es manifestación de superioridad eclesiástica sobre los rústicos e indoctos campesinos y tiene un efecto mágico, para el que «no faltan las palabras críticas de Valle-Inclán» (*Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965, p. 48). En general todos los críticos encuentran ese valor «mágico» en el idioma eclesial. Así, por ejemplo, Emilio GONZÁLEZ LÓPEZ (*El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*, New York, Las Americas Publishing Company, 1967, p. 177), SPERATTI-PIÑERO («Los brujos de Valle-Inclán», cit. p. 139), o John CRISPIN (*op. cit.*, p. 196). Desde la tesis aquí defendida diré que las palabras latinas tienen, efectivamente, un valor «mágico», pero ¿por qué no de magia *negra*?

³⁵ Asumida la condición de compadrazgo satánico, las posibilidades de transformación de Séptimo quedan muy abiertas, en virtud de ese compadrazgo o concierto diabólico de ayuda mutua. Vicente Risco señala que Satanás puede transformarse en personas o animales, entrar en el cuerpo de una persona viviente, actuar desde su interior, servirse de sus órganos, escuchar por sus oídos o hablar por su boca (*Satanás. Historia del Diabolo*, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1985, pp. 59-60). Xosé Ramón Mariño Ferro escribe sobre las transformaciones del Diabolo y dice que «siendo enemigo de los cristianos aparenta ser sacerdote u obispo». (*Satán, sus siervas las brujas y la religión del mal*, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1984, p. 81.) Antes se ha referido al caso de que el Diabolo se ha disfrazado en alguna ocasión del carmelita San Juan de la Cruz (p. 80).

ya había advertido a los habitantes de Corinto de fenómenos semejantes en estos términos:

Y nada tiene de extraño: que el mismo Satanás se disfraza de ángel de luz. Por tanto, no es mucho que sus ministros se disfracen también de ministros de justicia. Pero su fin será conforme a sus obras (2.ª Cor. 11:14-15).

Pablo termina pronosticando un final triunfante para la Luz, pero en Valle este disfraz que han adoptado las fuerzas de las Tinieblas ponen fin a la obra y Dios no vence al Diablo ni el orden queda restituido.

4.º Y en fin, en virtud de ese latín disuasorio, la dificultad de Gaila, como en la escena II:8, se resuelve favorablemente para ella. Y si entonces se dio un acoplamiento nocturno y lunar con el Cabrío, ahora podría estar dándose algo más, un desposorio entre Séptimo y Gaila a la hora crepuscular. Se unen así Tinieblas y paganismo frente a la Luz cristiana, que sale vencida.

Gaila ha pasado de esposa cristiana a Venus de aldea. Como la diosa en Botticelli llega a la costa de Porto Venere en una concha empujada por dioses alados, así Gaila, también desnuda, toma tierra en las inmediaciones de la iglesia de San Clemente al bajarse del carro en que la entronizaron (III: 4, p. 162) y ahora empujan los faunos campesinos. Como aquella diosa de la pintura, Gaila se tapa el sexo, si bien con «las manos en cruz». Mantiene así siempre Valle ese dualismo y ambigüedad tan propios de la obra. Después «el sacristán [o sea, Séptimo] le apaga la luz» sobre las manos, gesto bien elocuente del triunfo de las Tinieblas.

Gaila-Venus apenas encubre su desnudez pagana con un velo lacrimoso de Magdalena falsamente arrepentida³⁶. Por eso, «conducida de la mano del marido», entra en la iglesia de esta manera vitalista y sensual: «Mari-Gaila, armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima» (p. 166). Como señala Crispin, y es evidente, adopta una actitud de Magdalena muy poco convincente³⁷. Porque, ciertamente, resulta tan próxima a la figura botticelliana del *Nacimiento de Venus* como a la adúltera evangélica. Su actitud nos recuerda ahora a aquella otra cuando «fallecida y feliz» se entrega al farandul en la casilla (II: 5, p. 115).

Caro Baroja lo recoge al referirse a la fuerza que algunos biógrafos atribuían al santo para vencer a los demonios. (*Formas complejas de la vida religiosa. religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sarpe, 1985, pp. 83-84.)

³⁶ Esta sensualidad ambigua me recuerda a la que manifiesta *La Magdalena* (1618) de A. van DYCK (Museo de Bellas Artes de Burdeos). Se reproduce en Teófanos EGIDO, *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma. 1517-1648*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 41.

³⁷ John CRISPIN, «La batalla maniquea irónica en *Divinas palabras*», en Ricardo DOMÉNECH (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*, cit., p. 201.

Por su parte, el farandul Lucero como ser satánico ha hecho uso de sus prerrogativas y ha pasado por diferentes metamorfosis hasta llegar a usurpar la forma de sacristán y convertirse en «sacridiablo», dicho sea con la jocosa palabra cervantina (*La cueva de Salamanca*). En este último estado viene a coincidir con el Diablo en el poema de *La pipa de kif* (1919) «Fin de carnaval», donde también se disfraza de figura eclesial: «Se ha puesto el Pata de Cabra/ mitra de prior». Para la solemnización de esta ceremonia igualmente carnavalesca y satánica, Valle ha reducido la mitra de prior a «bonete torcido» (III:5, p. 165) del sacristán aldeano Pedro Gailo. Y con esas trazas Gailo ha pasado a formar parte de la «Cofradía de los Coronados» (I:1, p. 63). Se ha hecho bueno el pronóstico de *Coimbra*. La coronación es ambigua, anfibológica: cornudo por la infidelidad y coronado por la usurpación de que es objeto su persona mediante la metamorfosis de Séptimo, seguidor del rey Coronado³⁸.

V. EL TRIUNFO DE LAS TINIEBLAS. CONCLUSIÓN

Aquel Lucero «salido de un presidio» se ha elevado a las alturas hasta hacerse semejante a este ridículo representante de Dios y hasta al mismo Dios (texto 3 del principio: Is. 14:12-15), pues perdona a la adúltera con las mismas *palabras* de Jesús (texto 2: Jn. 8:2-8), porque, como la Magdalena del Evangelio, Gaila también le «ha mostrado mucho amor» (Lc. 7:47). De manera que las puertas del Hades prevalecen contra las de la Iglesia (texto 1: Mt. 16:18-19). Así que llegamos a una conclusión opuesta a la generalmente aceptada (opuesta pero no excluyente ni exclusiva), porque Dios no vence al Mal y el orden no queda restablecido³⁹. Los textos bíblicos, leídos «al sesgo», como propone Machado, quedan subvertidos y profanados en favor del mítico «triunfo venusto» (III:5, p. 165),

³⁸ Speratti-Piñero recoge diversos nombres aplicados por Valle al Diablo, entre ellos «el cornudo» y «rey coronado» (*El ocultismo en Valle-Inclán*, London, Tamesis Book Limited, 1974, p. 57, n. 7).

³⁹ Una de las más justamente estimadas es la de John Crispin, «La batalla maniquea irónica en *Divinas palabras*», donde leemos que «Dios vence al Diablo, y el orden queda restablecido» (*op. cit.*, p. 193). Después matiza que en realidad «no hay vencedor en esta batalla» (p. 200). Muy declaradamente partidario de ver en el perdón de Gailo un trasunto del auténtico perdón cristiano se manifiesta Florencio Segura en «*Divinas palabras*», *Razón y Fe*, vol. 195, núm. 950, marzo, 1977, pp. 299-306. También se reordena la situación inicial para Umbral, quien considera que con la vuelta de Gaila fracasa la libertad, pues Valle «devuelve amargamente su rehén a las catacumbas matrimoniales de una iglesia de pueblo.» Por eso, y con marcado anticlericalismo, apunta después que «*Divinas palabras* no supone el triunfo del latín sagrado sobre el mal, como se ha entendido siempre, sino el fracaso de la libertad en un universo aldeano de alma, regido por los muertos.» (*Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 235.)

formado por la alianza del brujo Séptimo y la embrujada Gaila. Venus ha renacido en San Clemente y se adentra en la iglesia, «circundada del áureo y religioso prestigio», es decir, envuelta por la luz agonizante del poniente solar («áureo») y por la atmósfera de fascinación y sortilegio («prestigio») creada por el *oscuro* latín.

Sobre las profanaciones debo señalar con Bermejo Marcos que en *Flor de santidad* (1904) Valle envilece un establo, el lugar simbólico donde nació el cristianismo⁴⁰. Por otro lado, Harold L. Boudreau ha visto acertadamente la transgresión religiosa que lleva a cabo Valle en las cinco piezas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1913-1927). Dice el profesor que «en cada una de ellas transforma en sacrilegio un sacramento»⁴¹. Nosotros podemos decir que en *Divinas palabras* profana toda la fundación de la institución eclesial: las Tinieblas vencen a la Luz. Parece que se cumple aquí también ese «ideal» de Valle que según Baroja consistía en «tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo»⁴². El «aire nuevo» supone una inversión, lo de abajo se pone arriba y viceversa.

VI. EN EL AIRE

Hemos de preguntarnos para terminar cuál es la perspectiva que adopta Valle para crear este mundo artístico profanado y subvertido. Hay que considerar sobre el particular dos declaraciones directamente relacionadas con el asunto. Una ideológico-religiosa y otra estética.

Sobre la religión decía en el artículo «Modernismo» de 1902: «[...] no fumo, no bebo vino, odio el café y los toros, la religión y el militarismo, el acordeón y la pena de muerte»⁴³. Y en el lecho mortuario le vemos incluso burlón al acoger la presencia de la muerte y ante lo sobrenatural cristiano. Vale la pena citar unas palabras de Juan Ramón Jiménez sobre la actitud de Valle en los últimos momentos:

Por no decírselo a la muerte, él respetaba irónico lo natural, les dijo a los amigos que le rodeaban, para que la muerte lo oyese de lado y entrara pron-

⁴⁰ Manuel BERMEJO MARCOS, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Anaya, Salamanca, 1971, pp. 103-104.

⁴¹ Harold L. BOUDREAU, «La creación de *Sacrilegio*», en John P. GABRIELE (ed.), *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 362.

⁴² Pío BAROJA, *El escritor según él y según los críticos*, Madrid Caro Raggio, 1982, p. 133. Se refiere a las distintas maneras de partir en la escritura. Baroja arranca de la vida para escribir un libro y no de otro libro como dice que hace Valle, hacia el cual no siente simpatía estética ni intelectual ni física (pp. 55 y 57). También se refiere a esta cuestión Manuel Durán, «Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco», en Ricardo DOMÉNECH (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*, cit, p. 254.

⁴³ Guillermo DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, Madrid, Espasa-Calpe, 2.ª ed., 1966, p. 77.

to: 'Zeñorez, ¡cómo tarda ezto!' Y al que quería traerle confesor, y para que la vida lo oyera de frente, con falso enfado: '¡Mira, yo ziempre fui buen cruziano. No vayamoz a última hora a indizponernoz con Jezucrizto!'⁴⁴.

Esta postura burlona nos lleva a la declaración estética, que creo que es la predominante a la hora de interpretar el enfoque de *Divinas palabras*. En 1928 el autor hace una manifestación de carácter estético a Gregorio Martínez Sierra. Exponía entonces Valle tres modos de afrontar la creación artística: «de rodillas, en pie y levantado en el aire»⁴⁵. Esta última manera es la adoptada en los esperpentos⁴⁶.

Creo que la mejor lección teórico-práctica de este género nos la ofrece *Los cuernos de Don Friolera*. En el conocido prólogo de esta pieza, el compadre Fidel escenifica la *tragedia* de los cuernos de Don Friolera en el corral de una posada: una «burla de cornudos» entre la Bolichera y Don Friolera, a quien escarnece la honra Pedro Mal-Casado. Este bululú asegura que «sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera»⁴⁷. Sin embargo, bajo el divertimento lanza Valle una dura crítica social y estética. Considero que en *Divinas palabras*, sin ser esperpento puro, Valle adopta la misma postura distanciadora, superior, burlona y esperpéntica del compadre Fidel. Y los lectores o espectadores de esta pieza de su teatro mítico hemos de tomar las afrentosas «burlas de un réprobo», del réprobo Séptimo contra Pedro Gailo, como nos propone ese réprobo en la escena I:1

⁴⁴ «Ramón del Valle-Inclán. Castillo de quema. 1899-1925», en Ricardo DOMÉNECH (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*, cit., p. 56. Antonio Machado dice refiriéndose a sus palabras del último trance: «¡Oh, qué bien estuvo don Ramón en el trago supremo a que aludía Manrique!». Y antes ha anotado «un rasgo muy elegante» y a su entender «profundamente religioso»: «la orden fulminante que dio a los suyos para que lo enterraran civilmente». («Juan de Mairena y el 98. Valle-Inclán», en José ESTEBAN, *Valle-Inclán visto por...*, Madrid, Ediciones de El Espejo, 1973, p. 122.) «Profundamente creyente» fue para el doctor García Sabell. Véase el testimonio en José JIMÉNEZ LOZANO, *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*, Madrid, Taurus, 1978, p. 252, n. 16.

El mismo tono de zumba apuntado por Juan Ramón Jiménez manifiestan ante la muerte los «pistolos» Maside, Maluenda y Ricote cuando observan en el comienzo de la escena III cómo asalta las tumbas el repatriado Juanito Ventolera en *Las galas del difunto*. ¿Cuál fue la postura última y auténtica de Valle ante lo trascendente cristiano? La irreverencia, al menos estética, parece obvia. Este gesto estético fue signo del decadentismo de Fin de Siglo.

⁴⁵ Rodolfo CARDONA y Anthony N. ZAHAREAS, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 2ª ed. corregida y aumentada, 1988, p. 236.

⁴⁶ Los críticos consideran en general que esperpentismo no es lo mismo que esperpento. Ricardo Doménech defiende que los temas políticos y sociales son los rasgos característicos del esperpento. Dice además que el teatro mítico se ambienta en Galicia, salvo dos piezas («Mito y rito en los esperpentos», en Ricardo DOMÉNECH (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*, cit., pp. 286 y 288).

⁴⁷ *Martes de carnaval*, ed. de J. Rubio Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe, 14.ª ed., 1992, p. 131.

(p. 63): «como un juego». (El «juego» no tiene por qué encubrir la cara trágica, la cruda condición humana.) Todo sin perjuicio de otras significaciones antropológicas o políticas de la obra⁴⁸.

Divinas palabras, un juego tragicómico de aldea cargado de ambigüedad y de ricas sugerencias significativas. El juego se basa en la mistificación, burla engañosa y subversión satánica de textos bíblicos, es decir, de las Divinas Palabras.

⁴⁸ Una parábola político-social encuentra Bermejo MARCOS, *op. cit.*, pp. 187-228.