

Ramón del Valle-Inclán

Divinas Palabras

Tragicomedia de aldea

Introducción y edición de Rosario Mascato Rey



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Está edición se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación del Grupo Valle-Inclán de la Universidad de Santiago (MEC: FFI2015-70845-R); asimismo en el Programa del Plan Galego de IDT de la Xunta de Galicia (PC2014/039).

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Javier Ayuso

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción y la edición: Rosario Mascato Rey, 2018
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2018
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-305-7
Depósito legal: M. 26.454-2018
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, por Rosario Mascato Rey
- 41 Bibliografía
- 45 Nota de la edición

Divinas Palabras. Tragicomedia de aldea

- 51 Jornada Primera
 - 51 Escena Primera
 - 60 Escena II
 - 71 Escena III
 - 77 Escena IV
 - 82 Escena V
- 93 Jornada Segunda
 - 93 Escena Primera
 - 98 Escena II
 - 108 Escena III
 - 116 Escena IV
 - 122 Escena V
 - 129 Escena VI
 - 136 Escena VII
 - 146 Escena VIII
 - 151 Escena IX
 - 159 Escena X
- 165 Jornada Tercera
 - 165 Escena Primera

173	Escena II
181	Escena III
201	Escena Última

Introducción

Divinas Palabras: primera recepción, de la prensa a la edición en libro

La primera constancia del proceso de escritura de *Divinas Palabras* data de 1915, fecha en que, en entrevista con El Caballero Audaz (José María Carretero) en las páginas de *La Esfera*, Valle-Inclán confesaba la preparación de «una tragedia» que tenía previsto titular *Pan Divino* y que sería llevada a las tablas por la actriz catalana Margarita Xirgu (*apud* Dougherty, 1983: 73). Sin embargo, la publicación del texto se haría esperar hasta el 19 de junio de 1919, y su puesta en escena nada menos que hasta 1933, ya en plena II República. Dos hechos estos que son evidencia, por una parte, de lo demorado del proceso creativo en Valle-Inclán y, por otra, del complejo entramado de relaciones, intereses y desencuentros a propósito de la puesta en escena de sus obras teatrales, y más en particular, de la que nos ocupa.

Divinas Palabras vio la luz, por primera vez, en el folle-tín del diario *El Sol*, de Madrid, entre el 19 de junio y el 14 de julio de 1919, en veintiséis entregas diarias y consecutivas, y en una versión mutilada por el propio periódico, según señalaba Rivas Cherif en su reseña de la edición en libro de 1920. En efecto, tal y como se ha ocupado de cotejar el profesor Iglesias Feijoo en su edición crítica:

[...] el diario actuó con notable mojigatería, eliminando expresiones como «cabra» por «cornudo» (en I, 1, y III, 1 y 4) o «¡Releche!» (II, 7, aunque aparece en I, 5); alusiones despectivas para la religión en boca de Séptimo (I, 1) y, con especial cuidado, las referencias sexuales más o menos explícitas: la alusión de Mari-Gaila a «dormir juntos» (II, 2); la última acotación de II, 5; la propuesta incestuosa de Pedro Gailo (II, 6); el calificativo de «conejeras» que se da a unas medias (III, 2); y, sobre todo, las múltiples ocasiones de las dos últimas escenas de la obra, en que se produjo un «peinado» del texto [...] a fin de evitar que se leyera «tapándose el sexo»... (1991a: 62).

Añadido a esto se produjo la supresión de algunas intervenciones de personajes, lo que llegó a provocar diálogos absurdos y faltos de sentido, como bien ejemplifica Joaquín del Valle-Inclán a propósito de la escena última de la jornada tercera (2006: 31).

A suplir las carencias de la mutilada edición periodística, vendría la publicación en dos nuevos formatos: como volumen XVII de su *Opera Omnia*, acabada de imprimir por la Tipografía Yagües, el 31 de mayo de

1920, que se podía adquirir por un coste de cuatro pesetas (dieciséis reales de vellón); y el 16 de diciembre de 1933, un mes después de su puesta en escena, en la colección popular de «La Farsa», con un precio de cincuenta céntimos.

La conclusión obvia de la primera edición, la de la prensa, es que el texto valleincliniano resultaba grueso en sus planteamientos argumentales y lingüísticos, y dejaba de lado la idea de decoro a que estaba habituado el público del teatro y la prensa burgueses. Y no era para menos: *Divinas Palabras* era una historia de honor y honra, desprovista de los componentes de la tragicomedia clásica (véase a este respecto Iglesias Feijoo, 1991b, y Cabañas Vacas, 1995). Ni nobles, ni dama deshonrada, ni parlamentos elevados, ni yuxtaposición de drama y comicidad. En su lugar, escenarios de la Galicia rural, personajes de baja extracción social, y un argumento y proyección estética cargados de brutalidad, violencia y grotesco eran las cartas de presentación de una obra en que todos los discursos y miradas convergen sobre dos de los personajes: Mari-Gaila, mujer de Pedro Gailo, sacristán de San Clemente, y Laureaniño, sobrino hidrocefálico de ambos.

Cuenta *Divinas Palabras* la muerte de Juana la Reina, madre del *baldadiño*, que obliga a sus parientes, los Gailos y Marica del Reino, a compartir su cuidado, así como el usufructo del mismo en la obtención de limosna. El *idiota*, mimetizado con el carretón que lo transporta, es sometido a exhibición pública en ferias y romerías por parte de unos y otra. En manos de Mari-Gaila, la peregrinación penitente en busca de caridad se convierte en

atracción para mofas y befas, dada la concupiscencia y afición al alcohol del *engendro*, en un ambiente que acabará por propiciar el encuentro entre Mari-Gaila y el vividor Séptimo Miau, con quien dará rienda suelta a sus instintos sexuales. La consecuencia inmediata de su desatención será la grotesca muerte de Laureano en escenario tabernario y ante un coro de comparsas que jalean sus excesos inconscientes.

Muerto el motivo de su vida errante en romerías y caminos, Mari-Gaila se ve en la obligación de recorrer esa misma noche las muchas leguas que separan Viana del Prior de San Clemente, tirando del carretón, momento en que tiene lugar un onírico encuentro sexual con el Trasgo Cabrío, que la transporta anulando las fronteras del tiempo y el espacio de regreso a su casa. El abandono del cadáver a las puertas del hogar de Marica del Reino deviene en espectáculo dantesco a la mañana siguiente, al descubrir esta y sus vecinos cómo la cara del inocente ha sido devorada por los cerdos. La entrega de los restos mortales del *idiota* a los Gailos y la subsiguiente necesidad de estos de recabar dinero para el entierro derivarán en la exposición del cadáver en el atrio de la iglesia, convertido en atracción putrefacta. Por su parte, Mari-Gaila, a instancias de una celestinesca y vieja Tatula accede a un nuevo encuentro sexual con Séptimo Miau entre cañaverales, lugar en que serán sorprendidos por los aldeanos. Huido el farandul, la protagonista es perseguida, arrastrada, vituperada y trasladada sobre un carro para ser exhibida en cueros en el atrio de la iglesia, como castigo a la mujer adúltera. Ante la evidencia de la mancilla de su honra, anunciada ya por la perra Coimbra en la jornada primera y reiterada a

lo largo de toda la obra, un ridículo Pedro Gailo intenta suicidarse tirándose del campanario de la iglesia, sin lograr su propósito, hecho que interpreta como una señal divina que le impele a defender a Mari-Gaila para, tras pronunciar las *Divinas Palabras* en latín litúrgico, volver a acogerla en el seno de la iglesia de San Clemente.

El carretón de Laureano y el *carro de faunalia* –así denominado por Valle-Inclán para subrayar su naturaleza agresiva, rústica y primitiva– se convierten, así, en dos pequeños escenarios ambulantes sobre otro, primero con el *balbadiño* a cuestas, después con las vergüenzas de Mari-Gaila, ambos sometidos a escrutinio público. En el primer caso, de sus defectos físicos y cognitivos. En el segundo, de la carestía moral. Teatro dentro del teatro, en que Valle-Inclán deja en evidencia a un público carente de empatía (a excepción de la niña extática y sus padres que contemplan con tristeza la muerte de Laureano), ávido de morbo, de risa fácil y con escasa formación intelectual y moral, lo que redundará en una respuesta cifrada en los más bajos instintos, evidentes en las violentas reacciones, también de índole sexual, que provoca, entre parte de los hombres, el cuerpo desnudo de Mari-Gaila. Así, una Mari-Gaila devorada, primero por las malas lenguas –las malas palabras presentes a lo largo de todas las escenas *vs.* las palabras divinas de la escena final– y luego por los ojos lascivos de quienes la acosan de camino al atrio de San Clemente, se convierte en elemento sustitutivo de la figura de Laureano, cuyo cuerpo es devorado físicamente por los cerdos, pero cuya imagen de inocencia se cernirá sobre la adúltera cual ángel redentor.

La edición de 1920 obtuvo una acogida calurosa entre los pares de Ramón del Valle-Inclán. A pesar de que ape-

nas contamos con unas cuantas reseñas, recogidas por Luis Iglesias (1993), todas ellas traslucen la admiración hacia el texto y el autor y el reconocimiento de que la obra supone la presentación de un nuevo modo en la dramaturgia española. Alfonso Reyes calificará la obra, en las páginas de la revista *España*, de «preciosa y cruel» (*apud* Iglesias Feijoo, 1993: 646). Rivas Cherif, por su parte, pondrá en valor la lozanía creativa de su autor, quien superados ya los cincuenta años era sin embargo el más joven de los escritores españoles en el marco del campo literario del momento, por su apuesta incontestable por una renovación poética y estética, que cuestionaba –apuntaba más tarde Andrenio (Eduardo de Gómez Baquero)–, el ideal de verosimilitud en literatura y arte. Carlos de Malagarriga, desde Buenos Aires, abundaba en la intersección genérica de la obra, presentada –al decir de Valle-Inclán– como *novela dialogada*, y por tanto, como literatura para ser leída más que para ser representada. Por último, contamos con la apreciación de Juan Ramón Jiménez, quien en carta privada a Valle-Inclán, confesaba su predilección por esta, entre las muchas obras del autor gallego, «por su revuelta fuerza de invención, por su multiforme pasión interna, por sus colores, por su lenguaje y estilo, sintéticos de la jerga total española –de todas las Españas–...» (*apud* Iglesias Feijoo, 1993: 651). Y señalaba, además, los vínculos que él encontraba entre la producción valleinclaniana y la obra de autores centrales del teatro irlandés moderno, como Yeats, Synge o Lady Gregory, en virtud de su común sustrato celta, lo que le había impelido a enviar un ejemplar de la *Tragicomedia de aldea* a uno de los directores del Abbey Theatre

de Dublín, con el propósito de que tal vez pudiese esta venir a engrosar el repertorio de dicha institución.

En conclusión, *Divinas Palabras* suponía un hito en la producción literaria del momento. Pero todos ellos dejaban también constancia de la complejidad poética, estética y sociológica del texto, únicamente destinado a lectores ya avezados en la producción valleinclaniana, que la obra redimensionaba y conducía hacia un nuevo marco, un «nuevo propósito» creativo, cuyo resultado final habría de cifrarse en la emergencia y consolidación del género esperpéntico.

La materia de Galicia como sustrato de la *Tragicomedia de aldea*

Como bien señala Gonzalo Sobejano (2007: 13-14), *Divinas Palabras* supuso una vuelta de tuerca en el marco del denominado *ciclo mítico* o *galaico* del autor gallego (Risco, 1997). No estamos ante la Galicia señorial de la *Sonata de Otoño*, las *Comedias Bárbaras* o *El Embrujado*, sino ante la Galicia labriega, rural, de la que forma parte lo que Andrenio denominó como la «humana fauna errabunda de los caminos, esas capas sociales inferiores que no percibe sino como una aparición fugitiva e incomprendida el viajero que para en las ciudades populosas o en los lugares que figuran en los itinerarios del turismo» (*apud* Iglesias Feijoo, 1993: 650): una cohorte de pícaros y mendigos esencial para construir la crudeza argumental y el fondo coral de la obra. Se trata, aun así, de una Galicia atlántica, idealizada de acuerdo con los pre-

supuestos estéticos del intuicionismo finisecular: presentada a través del filtro de la memoria, como *summa* y síntesis de trazos yuxtapuestos de sonidos, iluminación y colores –como señalaba Juan Ramón Jiménez–. En este sentido, *Divinas Palabras*, además de establecer vínculos con las ya referidas obras del ciclo galaico, tiende puentes con otros textos, como sus poemarios *Aromas de Leyenda. Versos en loor de un ermitaño* (1907, reeditado en 1913 y 1920) o *El Pasajero. Claves líricas* (también publicado en 1920), que cifran en clave estética ese espacio que él mismo eligió como lugar de retiro espiritual durante el primer tercio del siglo pasado, las tierras del Salnés y Barbanza (Valle-Inclán Alsina, 2016), de las que Viana del Prior y sus aledaños son remedo literario: chatas parras, sostenidas en postes de piedra; la sombra de los robles; calabazas verdiguadas madurando al borde los tejados; al pie de los hórreos, las cadenas de los perros; una fuente embalsada en la umbría de unos álamos; mujerucas que cuentan cuentos de almas en pena; el aroma y sabor del aguardiente y la broa recién horneada; almiares, voces madrugueras, mugir de vacas y terneros; el humo de las jaras monteses; un soto de castaños; mozas de fiesta cantando; el fuego de una hoguera; los olores del laurel y las sardinas; la taza de vino entre las manos; olas de mar con perfiles de plata sobre las peñas; el alboroque de vaqueros, alegría de mozos, refranes de viejos, prosas y letanías de mendicantes; fuegos de artificio; clamoreo de campanas; rumor de maizales; el río cubierto de reflejos dorados; la siega del trigo, eras y linderos; el silencio palpitante y sonoro del campo; beatas con olor de incienso en las mantillas; el silencio del atrio de la

iglesia románica de piedra dorada... A lo largo de las tres jornadas de la obra, esta sucesión de imágenes sinestésicas trasladan la idea de un proyecto literario y estético que se contrapone en el marco del campo literario español del momento al mediterraneísmo de otros autores de mayor éxito editorial, como era el caso de Blasco Ibáñez. Y este carácter periférico pasa a definir la producción y recepción de la obra valleinclanana no sólo en España, sino también en el extranjero. Baste referir aquí las palabras con las que su amigo Jacques Chaumié lo reflejaba en 1914, con motivo de la reedición de *Aromas de Leyenda*, cuyas páginas, a su juicio, exhalan:

[...] composiciones cortas inspiradas en los antiguos cantos galaicos, todo el perfume de aquel país, perfume maternal de la tierra, cuyos recuerdos llegan hasta el poeta [...]. Hay que llegar hasta la España atlántica para encontrarse con los cantos cuya letra hace sentir más de lo que escribe, sugiere más de lo que pinta, suscita un ensueño que cada cual ha de seguir según la inclinación de su espíritu. Y esto lo explica, Valle-Inclán se complace en decir, la influencia de Verlaine, imperceptible casi en los escritores de las provincias mediterráneas, prodigiosa por el contrario en los de las tierras del Norte, en que «l'imprécis au précis se joint». Hay dos Españas: la del color y la del matiz. Valle-Inclán, que posee tantos colores y toques tan poderosos, tiene mejor que nadie el culto y el sentido del matiz.

Este sentido verlainiano del matiz tiene su reflejo en *Divinas Palabras*, en la configuración de esas comarcas costeras de Galicia. Valle-Inclán prefiere, así, los espa-

cios exteriores, que trasladan el eco del rural gallego: el atrio de la iglesia de San Clemente, los campos y caminos aledaños, o aldeas próximas, en las que tienen lugar las distintas ferias que recorre la caravana de desvalidos y romeros (Lugar de Condes, Viana del Prior y San Clemente, de nuevo), convertidos en cartografías de convivencia, de socialización, que propician escenas corales. Como espacios internos, aparecerán tan sólo la casa de los Gailos, la iglesia, la taberna y la garita, aunque siempre existe en ellos un hilo de comunicación con el exterior, bien a través de la luz, bien a través del sonido: por ejemplo, el canto rodante sobre el tejado, malicia de rapaces que se burlan de Pedro Gailo (escena I de la Jornada tercera).

Cualquier referencia a localizaciones urbanas, que aparecerán tan sólo en boca de Séptimo Miau –el único ajeno al microcosmos de Viana del Prior, junto con el Conde Polaco– resuena lejana y exótica para los personajes. Lo esencial es el cuadro pictórico sobre el que Valle-Inclán va a construir cada escena a través de las acotaciones, estableciendo notas de color que unen a grupos de personajes, bien a modo de retablo, bien como hilo conductor entre escenas: por una parte, la blancura final de Mari-Gaila enlaza con la blancura de la niña enferma, o con la piel de cera de Laureano o Juana la Reina una vez muertos. Pero también con las «blancas palabras», que se oponen a las voces maldicientes. El negro, por su parte, une a Séptimo Miau, el Macho Cabrío y Pedro Gailo con el pecado (Drumm, 2012: 827). En este sentido, cabe recordar el profundo conocimiento que Valle-Inclán tenía sobre artes plásticas, habiendo ejercido des-

de fecha temprana como crítico de arte, luego como Catedrático de Estética en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1916, y ya durante la II República como Conservador del Patrimonio Artístico y Director del Museo de Aranjuez, primero, y luego como Director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, hasta su fallecimiento en 1936 (véase Santos Zas *et al.*, 2010 y 2012). Esta comunión de la literatura con otras artes condiciona fuertemente, en opinión de diversos críticos (Garlitz, 2006; Drumm, 1997 y 2010), su aproximación a la escritura teatral desde una *estética del recuerdo* o *painterly vision*. En el caso de *Divinas Palabras*, esto es así desde la concepción escénica a modo de los viejos retablos medievales, hasta la referencia implícita a determinadas obras y pintores para el diseño de algunos episodios y personajes. Así, Mari-Gaila sobre el carro de heno rememora *El carro de Eros*, de Jerónimo Bosch (Blanquat, 1966) y la niña extática iluminada en medio del ambiente tabernario en que fallecerá Laureaniño remite a las representaciones prerrafaelistas de Santa Inés (Drumm, 2012: 825).

Pero, además, como venimos señalando, las acotaciones contribuyen a redimensionar esa Galicia en clave de recuerdo, en una visión estática, ajena al *chronos*, a la sucesión matemática de las horas. De hecho, la imprecisión temporal es una de las características de la obra: salvo por la iluminación de cada escena, que nos permite identificar el transcurso del día y la noche a lo largo de cada jornada, carecemos de datos a propósito del tiempo histórico en que transcurre la obra. Tan sólo las vagas referencias a la fama de la bailarina Carolina Otero, a Fran-

cia como una república y a la figura del Cáiser nos ubican de manera imprecisa en los años 10.

Impera, sin embargo, un tiempo de carácter sociológico, que es el producto de la estación y de la consecuente retahíla de romerías, que propician el encuentro de Mari-Gaila y Laureaniño con la ya referida cohorte de mendigos, pícaros y aldeanos que jalearán tanto la muerte del uno como el adulterio de la otra. Cada jornada dura a lo sumo un día, y entre una y otra media un tiempo indeterminado. Lo que interesa a Valle-Inclán son, como hemos señalado, los matices de luz, que ambientan cada escena en momentos concretos y construyen el marco lumínico sobre el que se diseñan las figuras de los personajes: «pasa entre los ramajes el claro de la luna», «la hora de las cruces», «el rayar del alba, estrellas que se apagan», «claros de sol entre repentinas lluvias», «tarde llena de solpor», «oros del poniente»...

Toda la información contenida en las acotaciones redundante, por tanto, en la ilusión del espacio: iluminación, colores o sonidos, crean ilusiones de lejanía o cercanía, amplifican el espacio, anuncian distancias, establecen vínculos entre el espacio escénico y el extraescénico (Míguez Vilas, 2002: 102).

Por otra parte, Valle-Inclán también rechaza la unidad de lugar, que queda en suspenso a raíz de la propia existencia del carretón. Así, este *continuum* escénico, le permite incluso ofrecer cuadros de simultaneidad y se convierte en el eje estructural sobre el que erige los restantes componentes de la obra: argumento, personajes y significado. En palabras del propio autor, en 1933 al diario *Luz*, de Madrid:

[...] se parte de un error fundamental, y es este: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios. [...]. Shakespeare empezó a escribir *Hamlet*, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. «A esta mujer hay que enterrarla», se dijo, sin duda. «¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea.» Allí llevó Shakespeare la acción de uno de sus cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio –continúa D. Ramón– Shakespeare se dijo: «Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos dos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: un cráneo.» Y de ahí surgió la admirable situación de Hamlet (*apud* Dougherty, 1983: 263).

El escenario debe crear la situación. Y por ello el escritor adapta su concepto de tragicomedia a esta premisa, sumando una segunda clave poética: la búsqueda de la impasibilidad, que se logrará a través de la fusión del discurso de la voz de las acotaciones y la de los personajes. Señala Míguez Vilas, en su estudio sobre las primeras, que en ellas nos encontramos precisamente con un emisor ficticio (un dramaturgo imaginario), que genera una

distancia con respecto a las intervenciones de los personajes, buscando un alto grado de objetividad, una «focalización externa e indiferente», que adopta el punto de vista del espectador o de alguno de los personajes en escena; a diferencia de lo que sucederá posteriormente en el esperpento, en que esa misma voz emite juicios deliberados sobre los mismos.

En *Divinas Palabras* se establecen, en consecuencia, dos niveles de interlocución con el lector/público, puesto que el discurso de las acotaciones pausa, por una parte, el ritmo frenético de la obra, y ofrece con su lenguaje idealizado un contrapunto impresionista que contrasta con lo que Sobejano (2007) ha denominado el «diálogo a gritos» de las escenas.

Valle-Inclán pone especial énfasis en la relación que se establece entre el espacio diseñado y la construcción de los personajes, cuya función en su narrativa y teatro últimos será la de proyectar una moderna concepción de los dramas y miserias de la vida humana. Lo explicaba de la siguiente manera años después, en 1930, en entrevista concedida a *La Novela de Hoy*:

Quiero que mis personajes se presenten solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma [...] Antes de ponerme a escribir, necesito ver corpóreamente, detalladamente, los personajes. Necesito ver su rostro, su figura, su atavío, su paso. Veo su vida completa anterior al momento en que aparecen en la novela. De esa vida completa que yo veo primero en el pensamiento, muchas veces es muy poco lo que utilizo luego, al llevar al personaje a las cuartillas, donde a lo mejor

sólo aparece una escena. Cuando ya lo he visto completamente, lo encajo en la novela. [...] La vida –sus hechos, sus tristezas, sus amores– es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes, los protagonistas, de esa vida. Antes, esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy [...] ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor. Pero los hombros que los sostienen han cambiado. [...] Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. [...] La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en *Luces de Bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio: de Máximo Estrella [...]» (*apud* Dougherty, 1983: 191).

Por lo que toca a los personajes de *Divinas Palabras*, ese intento de objetividad se proyecta, en primer lugar, en su caracterización lingüística, definida por el microcosmos en que se construyen; en segundo, a través de sus códigos no verbales.

A lo largo de tres densas jornadas, divididas en un total de veinte escenas con distribución simétrica, el lector asiste a un desfile de más de treinta personajes. Entre ellos, tienen carácter diferencial apenas una decena: Pedro Gailo, sacristán de San Clemente; Mari-Gaila, su esposa; Simoniña, hija de ambos; Juana la Reina y Marica del Reino, hermanas de Pedro Gailo; Laureano, el enano hidrocefálico; Séptimo Miau, el farandul, también denominado Lucero y Compadre Miau; la Tatula, vieja celestinesca; Miguelín, el Padronés; Bastián de Candás, alcalde pedáneo, y el Ciego de Gondar. Los restantes con nombres y apodos (Poca Pena, mujer de Lucero; Ludo-

vina, la tabernera; Benita la costurera; Serenín de Bretal; Quintín Pintado; y Milón de la Arnoya, jayán) funcionan como voces solistas en el marco del colectivo que ambienta y da razón de ser a cada una de las escenas. A ellos se suman toda una serie de personajes anónimos que redundan en este aspecto coral confiado a los espacios de tránsito y reunión de cada jornada: el atrio de la iglesia, el camino donde muere Juana la Reina, la fuente en que reciben la noticia Mari-Gaila y su hija, el velatorio de la difunta; caminos, veredas, robledos y la taberna donde socializan los asistentes a las ferias y romerías; el vecindario –rueiro– de Marica del Reino –por donde pacen los cerdos que devoran la faz del fallecido Laureano; los maizales y riberas del río; y, de nuevo, el atrio de la iglesia, en estructura circular. En consecuencia, asistimos a un desfile de figuración que se hace eco del discurso de los personajes principales, bien a título individual, bien con intervenciones colectivas, o como simples figurantes (hombres y mujeres aldeanos que asisten a la muerte y velorio de Juana la Reina –escenas IV y V de la jornada primera–; mendigos, negros y holgones que forman parte de la corte de desvalidos en romería en la jornada segunda; y los mozos y canes que persiguen a Mari-Gaila hasta el atrio de la iglesia de San Clemente al final de la obra). A todos ellos, añade aún Valle-Inclán tres animales: la perra Coimbra, el pájaro Colorín, y un sapo; a los que suma por descontado, la encarnación del demonio en la figura del Trasgo Cabrío, que hará su aparición en la escena VIII de la jornada segunda.

La totalidad de figuras se define, como decimos, en primer lugar, por su código verbal. Luis Iglesias, en su

edición de 1991, ha documentado, además de topónimos y antropónimos de clara vinculación con la Galicia del escritor, más de un centenar de galleguismos o calcos léxicos del gallego presentes en el texto: morno, llares, cañizo, larera, ruero, revirar, barullar, arrenegado, cortaduría, esvanecerse, petar, turrar,...; a esto se suman giros morfológicos y sintácticos que igualmente remiten a la lengua natal del escritor: el uso de perífrasis (estar a + infinitivo; tener de + infinitivo; dar + participio; ser a + infinitivo; hacer cuenta de...); los imperativos «dade», «cache» o «miray»; el uso del pronombre enclítico; locuciones adverbiales (a pique, por riba de..., a las calladas, por arcos de luna, rostro a...); y, finalmente, los cantares o el conjuro frente al Trasgo Cabrío. Valle-Inclán diseña así un microcosmos lingüístico que convierte a *Divinas Palabras* en un texto con cierto grado de hermetismo para un lector no gallego. Y es esta una apuesta consciente y específica del autor, patente ya desde muchos años antes en sus escritos. El conjunto de aportaciones de sustrato galaico, filtrado a través de una concepción poética que tiene vocación contracanónica genera una atmósfera novedosa con respecto a los repertorios en vigor en el marco del campo literario del momento, como hemos tenido ocasión de constatar en otro trabajo (Mascato, 2013). Y permite al autor, además, naturalizar algunos de los aspectos de la literatura popular gallega presentes en su obra, como es la asunción de lo real-maravilloso de las leyendas y relatos de la Galicia rural, siendo el más significativo la aparición de la figura del Trasgo Cabrío: escena onírica y de corte surrealista que le sirve para elidir el tiempo y la distancia que median entre Viana del Prior y