



El simbolismo de la luz y el color en *Divinas palabras*

Alicia Gallego Zarzosa

Universidad Complutense

Resumen: *Divinas palabras* puede considerarse un esperpento pleno de simbolismo en su intención y alcance, que usa del símbolo y de la alegoría profusamente, y que no está exento de cierta espiritualidad. El texto de *Divinas palabras* es extraordinariamente expresionista en el uso marcadamente intencional de la luz y del color. Para el estudio de la obra en los términos que voy a tocar aquí resulta extremadamente útil el trabajo de John Crispin , en que ya señaló que, aunque el antagonismo es irónico, ya que Valle-Inclán se burla del tanto del Bien como del Mal, la unidad

estructural de *Divinas palabras* se basa en una batalla maniquea entre el Bien y el Mal, con tres directrices morales principales: Mari Gaila, cuyos valores se cifran en la exaltación de la vitalidad humana; Séptimo Miau, cuya negatividad moral se debe al conocimiento demoníaco, y Pedro Gailo, como encarnación pusilánime de la moral cristiana escualida, dogmática y desprestigiada.

Palabras clave: Vlalle-Inclán, simbolismo, teatro español

Aunque siempre sea de dudosa eficacia crítica o didáctica hablar del Simbolismo como movimiento literario español, ni siquiera como corriente estética de relevancia en España, porque se trata de un movimiento que, si bien podía haber arraigado en nuestro país tras el hastío Romántico, fue inmediatamente eclipsado por la fuerza arrolladora del Modernismo americano, con Rubén Darío a la cabeza; sí debemos reconocer que alcanzó alguna responsabilidad a la hora de apurar esa misma estética romántica. Simultáneo a la aparición de la primera literatura realista en Francia figura el Simbolismo como movimiento estético de primer orden, sin embargo, en España, el Modernismo ocultó en cierta medida lo que podría haber sido una recuperación fructífera del Simbolismo francés. Si bien Simbolismo y Modernismo se asemejan mucho, no son iguales, aunque el Modernismo sea también un movimiento de superación del Romanticismo, ya que no reacciona contra sus planteamientos, sino que agota los cauces de su expresión, se sirve de sus imágenes, bebe de sus conceptos y símbolos (el tiempo que huye, la melancolía y la tristeza como estados del alma, el lamento resignado, la vivencia onírica, escapista y oriental, el gusto por lo popular y el paisaje extraño...). Es por esto que las raíces del Modernismo pueden explicarse a partir de la poética de Gustavo Adolfo Bécquer, mientras que los orígenes del Simbolismo están básicamente en la explotación francesa del Romanticismo inglés. Son muy esclarecedoras las palabras de César Oliva:

...como decía Juan Ramón Jiménez, «nosotros, en realidad, aceptamos el simbolismo bajo el nombre de modernismo», con lo que arregla cualquier tipo de imprecisión. Pero no hemos de conformarnos con el apaño. A decir verdad, Valle-Inclán (1862-1936) se deja mecer por una actualizada inspiración simbolista de Barbey d'Aurevilly (1808-1889), el auténtico precursor del movimiento, y sus contemporáneos D'Annunzio (1863 - 1938) o Maeterlinck (1862-1949), más que en la pretérita de Wagner (1813-1883) o Baudelaire (1821 - 1867). Valle, un hombre de su tiempo, lee a los poetas de su tiempo, con los que mantiene una curiosa relación. Predispuesto a la nueva estética, le bastó conocer directamente a Rubén Darío para definitivamente abrazar el Modernismo al que su musa esperaba. [1]

Puede decirse en que en buena medida Rubén Darío habría modificado el rumbo de Valle Inclán hacia el Simbolismo.

Hay quien sostiene que el paso de Valle-Inclán por los estilos que más claramente caracterizarían su devenir literario, Simbolismo, Modernismo, Expresionismo y Esperpento, no son pasos en una evolución estética, sino transformaciones naturales de una misma mentalidad artística en que

los tintes se van tornando expresionistas, dado el nervio y trazo con que se dibuja. Valle pasa de una literatura inicial, en la que el verbo tiene principal protagonismo, a otra en la que la intención empieza a revelarse como elemento último. [2]

No hay más que notar el parecido expresivo entre las distintas corrientes, dos a dos; parece en realidad que el Modernismo y el Esperpento no parecen ser para Valle-Inclán sino particularidades españolas de las tendencias europeas con las que tan frecuentemente se las relaciona. No obstante, debemos ser cuidadosos en cuanto a lo que se refiere a la adscripción de un autor o su obra a un movimiento literario. Por lo general, una laxitud que es desgraciadamente frecuente a la hora de hacer crítica literaria nos lleva a agrupar las obras más conforme a los criterios estéticos del momento preciso en que se escriben que a la estética propia de la obra, cometiendo flagrantes errores. *Divinas palabras* es una obra escrita en 1919, el mismo año que *Luces de bohemia*, considerada cumbre del Esperpento de Valle-Inclán. Aunque a veces *Divinas palabras* se enmarca dentro de las comedias “míticas” o “de ambiente gallego” [3], lo cierto es que se puede considerar también esperpento por muchos motivos. De todas maneras, como señala Gustavo Umpierre:

La alusión velada, la sustitución de la idea por su símbolo, una vaguedad intencionada, un horror al tono abiertamente didáctico, la fe en la regeneración social y política por medio del perfeccionamiento espiritual, una preocupación con las fuerzas ocultas e indefinidas que gobiernan y dan sentido a nuestras vidas, son algunos de los rasgos del arte Simbolista presentes en la primera e fase de Valle-Inclán, cuya huella profunda es discernible hasta el final de su obra. [4]

Es por esto que *Divinas palabras* puede considerarse un esperpento pleno de simbolismo en su intención y alcance, que usa del símbolo y de la alegoría profusamente, y que no está exento de cierta espiritualidad. El texto de *Divinas palabras* es extraordinariamente expresionista en el uso marcadamente intencional de la luz

y del color: todo en las acotaciones y en los diálogos remite al juego de luces y sombras que le ayuda a oponer las dos moralidades presentes en la obra: el bien y el mal se dibujan en vibrantes claroscuros de fondo, donde se superponen las figuras coloreadas vívidamente de los personajes rasgados de fuerza dramática.

En este ensayo me propongo comprobar que la luz y el color en *Divinas palabras* tienen un uso simbólico concreto, que Valle-Inclán colocó un entorno de luces y sombras cuyo significado figurado sostiene el alcance simbólico de la obra. A continuación analizaré brevemente el resto de los colores de la escena, sobre los que se mueven los personajes.

Los personajes: luz y tinieblas

Hay que tener en cuenta que cuando Valle-Inclán publicó *Divinas palabras* en 1919 (en la revista *La pluma*, en *Opera omnia* en 1920), ya había dado a la imprenta el texto fundamental sobre su concepción artística, *La lámpara maravillosa* (1917), un texto de inspiración fundamentalmente simbólica, e intención vitalista, donde explica que la expresión artística debe poner de manifiesto las contradicciones de los hombres, sublimadas por medio de esa expresión. Es legítimo pensar, por tanto, en una intención simbolista y en un nivel alegórico en *Divinas palabras*, al margen de la sombra del esperpento. En los personajes, primero, y en la ambientación y escenario, después, veremos cómo influye ese simbolismo espiritual en el color descriptivo del texto.

Para el estudio de la obra en los términos que voy a tocar aquí resulta extremadamente útil el trabajo de John Crispin [5], en que ya señaló que, aunque el antagonismo es irónico, ya que Valle-Inclán se burla del tanto del Bien como del Mal, la unidad estructural de *Divinas palabras* se basa en una batalla maniquea entre el Bien y el Mal, con tres directrices morales principales: Mari Gaila, cuyos valores se cifran en la exaltación de la vitalidad humana; Séptimo Míau, cuya negatividad moral se debe al conocimiento demoníaco, y Pedro Gailo, como encarnación pusilánime de la moral cristiana escuálida, dogmática y desprestigiada: el máximo defensor de la fe y guardián de la moral de su pueblo es en realidad una figura grotesca. Aunque esta realidad dicotómica de los personajes se desprende de la lectura del texto, lo interesante es notar la percepción simbólica de esa moral según el coloreado de las figuras.

Pedro del Reino: la oscuridad

Es el primer personaje que aparece en escena, y simboliza la decadencia de los valores religiosos cristianos frente al empuje descarado de la vida y el goce sensual. Se trata de un personaje fascinante por su dogmatismo, que le impide sin embargo actuar rectamente para prevenir el adulterio o castigarlo, como veremos. Pedro Gailo debe luchar en la obra contra tres de los pecados capitales más significativos, la avaricia, la lujuria y la ira: avaricia entre Mari Gaila y Juana Reina por las ganancias del carretón, lujuria, la que Séptimo Míau despierta en Mari Gaila e ira, la del pueblo que empuja a la adúltera a buscar refugio en la iglesia; en los tres casos su labor pastoral resulta fallida. El conflicto entre las cuñadas por el carretón es resuelto por El Pedáneo, no por él (con lo cual se ve desplazada su sabiduría ritual, ceremonial y libresca por la sabiduría práctica que da la experiencia, ya que “latines de misa no son latines de ley” (I, 5) [6], sin que Pedro del Reino pueda articular palabra: “Mari Gaila: Este bragazas se conforma al respectivo” (I, 5). Séptimo Míau es un personaje cuya malicia no puede controlar: sale perdiendo en el debate puramente dialéctico en el que ambos se enzarzan al principio de la obra, Mari Gaila no piensa en él al entregarse a Séptimo, sino en el pueblo en general, el propio Pedro Gailo cae en la trampa del alcohol y el sexo al emborracharse y pretender violar a su hija, único personaje puro, junto con Laureano, de la obra, que precisamente se llama Simona, como caricatura bondadosa de Pedro. Pedro Gailo no vence la ira del pueblo con sus apostólicas palabras, cuyo significado sólo él entiende, sino que todos se retiran de Mari Gaila sobrecogidos por el tono litúrgico y de conjura de las “divinas palabras”. En definitiva, tenemos en Pedro del Reino un personaje oscuro, porque su ciencia, su capacidad dialéctica, comprensiva, intelectual, está trunca, es sólo representativa y ritual, no ostenta una sabiduría verdadera, sino opresiva y reverencial. En los dos extremos morales de la obra, el Bien y el Mal, la ironía de Valle-Inclán se vuelca en que los términos de luz y oscuridad están invertidos. El cuestionamiento que hace Valle-Inclán de la idoneidad de quien representa el Bien se refleja en la caracterización de Pedro del Reino como un personaje oscuro, por contraposición a Séptimo Míau, también llamado Lucero, “recordemos que Calderón da el nombre de Lucero a Lucifer, repetidamente, en su teatro alegórico, siguiendo la antigua tradición patristica” [7] y recordemos también que “Lucifer” es “el que trae la luz”, el iluminador prometeico que “cegó por querer saber” (III, 3).

De este modo, podemos comprobar que los términos de luz y oscuridad pasan siempre a las caracterizaciones y descripciones de los personajes en escena. Es esa actitud abierta del autor lo que configura el símbolo. El color, en este caso en términos de luz / sombras, se convierte en un símbolo porque transmite un significado profundo que el público debe descifrar. La figura del sacristán transmite, con sólo aparecer en escena, ya los valores atribuidos normalmente a la figura religiosa. Para desnudar a su criatura y vestirla de los valores inversos, Valle-Inclán se ayuda escénicamente de la oposición luz y oscuridad en la

trama. Así, Pedro Gailo siempre está connotado en la sombra. Cuando aparece en escena por primera vez, su primera pintura emplea los colores amarillo y negro: “amarillo de cara y manos [...], sopla sobre las yemas renegridas” (I, 1), lo más significativo de esta primera aparición es que está acompañada por la oscuridad: “apaga los cirios bajo el pórtico románico” (I, 1); naturalmente, llama la atención que lo primero y lo último que hace el sacristán en la obra es matar la luz: “El sacristán entrega a la desnuda la vela apagada, y de la mano la conduce a través del atrio” (III, 5). Al principio y al final de la obra se encuentra Pedro del Reino con una vela apagada por él mismo, cirios que están relacionados con la muerte en las descripciones de los dos personajes que pierden la vida en escena, Juana la Reina, que además muere “en aquellas sombras” (I, 2): “Los pies descalzos y las canillas del color de la cera asoman por debajo de la saya como dos cirios” (I, 4) y Laureano: “Simoniña [...] esparce las moscas que le comen la cabeza de cera” (III, 3). El amarillo está también relacionado con la muerte, la color pálida (del latín *pallidus*, *amarillo*) es también la que luce el sacristán, “tiene algo que recuerda la llama amarilla de los cirios” (II, 4), como ya he señalado. Este apagar de velas (cuya relación tan directa con la muerte les confiere un sentido más reverencial aún) de Pedro del Reino, que parece acompañarle (“asoma en la puerta de la iglesia. Llega el olor de los cirios que humean apagados”, III, 3) se complementa con su apariencia oscura: “brazos negros, largos, flacos” (II, 4), “en una mano trae negro cuchillo de carnicero [...] hablando con su sombra” (II, 6), “La sombra del sacristán, larga y escueta, asoma por encima del cañizo” (II, 9), “El sacristán échase fuera, negro y zancudo”, “Tapando la luz de la puerta, negro en la angosta sotana” (III, 1). Cuando su hija se libra de él, como para conjurar su presencia lleva “el candel en la mano” (II, 6).

Parecen suficientes estos ejemplos para constatar que el sacristán es un ser oscuro y oscurecido, que nada tiene que ver con la luz de Cristo, luz del mundo, antes humilla y desprestigia el ideal cristiano ante el público de *Divinas palabras*, pues que sólo sabe cantar una “polca muy antigua”, en palabras de Séptimo Miao. Es por esta delgadez de la moral de Pedro del Reino por lo que Séptimo Miao toma la iniciativa de atraerse a Mari Gaila.

Séptimo Miao: la luz

Personaje demoníaco de la obra, caracterizado con los atributos de la luz, y del conocimiento. La intelectualidad está, en *Divinas palabras* como en la tradición occidental, unida al carácter luciferino. No en vano, como he dicho, Lucifer es “el que trae la luz”, el más bello de los ángeles que se rebeló contra Dios, cuestionando su poder, y que cumple en la tradición judeocristiana el mito prometeico del intermediario que roba para los hombres la sabiduría divina, a cambio de la cual serán castigados.

Desde la primera escena de *Divinas palabras* vemos enfrentados a los dos abanderados de sus respectivos, y opuestos, puntos de vista mortales: Pedro del Reino y Séptimo Miao intercambian una batería de réplicas en las que brilla, de un lado, la terca oposición aprendida, llena de prejuicios, de uno; y del otro, el ingenio, la crítica, la agilidad de pensamiento y de palabra y el orgullo lacerante. Séptimo aparece como un personaje desdeñoso y cruel, que pega a su compañera, no se duele de su hijo, se honra de estar descomulgado, de ser compadre del diablo y señala: “¡Veinte años llevo sin entrar en la Iglesia!” (I, 1). Séptimo se revela en su conversación como el único de la aldea que sostiene algún tipo de idea política, como que los franceses no tienen rey, qué es una república... En la escena tercera de la jornada III, tiene lugar este diálogo entre Simoniña, Pedro del Reino y Séptimo Miao:

Simoniña: ¡Ave María! Tanto ver es de brujos.

Pedro Gailo: El Demonio se rebeló por querer ver demasiado.

Séptimo Miao: El Demonio se rebeló por querer saber.

Queda por tanto definitivamente ligado el carácter, sacrílego para Gailo, de los conocimientos de Séptimo Miao.

Para el espectador de *Divinas palabras*, Séptimo Miao es un personaje iluminado en el sentido literal del término, porque así se lo hace ver Valle-Inclán desde el principio. En la primera conversación con Pedro del Reino, apenas éste ha salido de las sombras del pórtico de la iglesia, cuando se dirige a Séptimo, que está a plena luz del día y que, de momento, cuenta con la fidelidad de una compañera, lo cual no podrá decir el propio sacristán. La jaula del pajarito “mágico” (como el perro, unidos a Séptimo) que saca la suerte se descubre a su espalda “dorada bajo el sol” (I, 1). Cuando Séptimo Miao y Miguelín se reparten el dinero de Juana la Reina, la acotación indica:

El otro que estaba tumbado a la sombra de las parras, ya se incorporaba y salía a la luz. Es aquel farandul otras veces visto en compañía de una mujer apenada que le llamaba Lucero. (I, 2)

Cuando Séptimo Miao y Mari Gaila se conocen y concertan su cita (II, 3) es mediodía, y las acotaciones insisten en cómo es la luz: “Claros de sol entre repentinas llovias”, “Luz verdosa y acuaria”, mientras que en

la siguiente escena, la figura del sacristán entra envuelta significativamente en “sombras casi moradas”. Pese a la noche, el encuentro de Séptimo y Mari Gaila está alumbrado:

Cielo estrellado [...], olas de mar con perfiles de plata [...] alumbran las boyas lejanas [...] Los cohetes abren sus luces de colores [...] El claro de luna los destaca sobre la puerta de la garita.

Todo resplandor y fulgores es la escena simbólica en que Mari Gaila es transportada a cuevas del Diablo en forma de macho cabrío (II, 8): “Noche de luceros, Mari Gaila rueda el dornajo por un camino blanco”, ella canta: “¡A la una, la luz de la luna! ¡A las dos, la luz del sol!”, “Por la puerta sale un resplandor rojizo [...], el sendero, blanco de luna”. El cabrío le dice a Mari Gaila que marcharán “por arcos de Luna”. De nuevo cuando Mari Gaila y Séptimo Míau son sorprendidos entre los maizales, el campo se encuentra en “claros de sol” (III, 4).

He querido insistir en los ejemplos para que se perciba claramente que la caracterización de Valle-Inclán de los dos protagonistas de la obra en términos opuestos de luz y oscuridad no es arbitraria ni extraída de una acotación fortuita, sino que constituye un rasgo esencial de la creación de los personajes. La carga simbólica es tan insistente que por fuerza debe ser notada por un auditorio atento, aunque no se halle versado en la simbología escenográfica. La simpatía, en este caso, del autor por el personaje demoníaco le hace ser menos sarcástico con Séptimo Míau, puesto que en el fondo es el descaro de su actitud lo que se defiende en *Divinas palabras*. El propio Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* había explicitado su sentir al respecto:

Satanás, estéril y soberbio, anhela ser presente en el Todo. Satanás gira eternamente en el Horus del Pléroma, con el ansia y la congoja de hacer desaparecer el antes y el después. Consumirse con el vértigo del vuelo sin detenerse nunca, es la terrible sentencia que cumple el ángel Lucifer. [8]

Mari Gaila, Simoniña, Laureano: blancura inocente

El color blanco que simboliza la inocencia de los seres cuyo manejo se disputan las fuerzas opuestas no debe confundirse con la luz que acompaña la caracterización de Séptimo Míau: el color blanco está en la luna, sí, pero también en la piel de Simoniña, en el cuerpo de Mari Gaila, en las camelias de Laureano muerto... Mientras que la luz de Séptimo es la del sol, pero también la de los candiles, la de los fuegos artificiales que contempla junto a Mari Gaila, la de las estrellas; se trata de luz viva, refulgente, llameante, no frío reflejo o tranquilo albor.

Mari Gaila, la mujer del sacristán, en la obra simboliza el barbarismo pagano, ancestral, fecundo y esencialmente vital, que ha de ser dominado por una u otra fuerza. Fácilmente seducida por la labia y desparpajo de Séptimo Míau (y porque cree que es el “Conde Polaco”), es atraída hacia el lado de éste, unión simbolizada por el ascenso en el lomo del macho cabrío, finalmente accede a entrar de nuevo en la iglesia, perdonada por su marido y purificada por el poder seráfico de las “divinas palabras” y por el rostro de Laureano, donde cree ver un ángel.

Mari Gaila es un personaje que simboliza la fuerza y la energía pujantes del ser humano, adormecidas por la sujeción a los principios morales y religiosos, que sin embargo son caducos y secos, y ahogan el alma. El resorte que Mari Gaila necesita para abandonar ese estado es Séptimo Míau. No obstante, la salida al mundo de Mari Gaila, empujada por Séptimo Míau pero con la excusa del carretón, no tendrá mayores consecuencias porque la vergüenza al ser descubierta, en que la ponen esos principios morales caducos, pero demasiado antiguos como para perder tan pronto su eficacia, será más fuerte que el impulso vital (por una parte ya satisfecho, por otra desengañado, ya que Séptimo no era el Conde, por último culpabilizado, gracias a la muerte de Laureano), y la traerá de vuelta al seno de la iglesia.

La sujeción cristiana que finalmente triunfa por el miedo secular al conjuro de las “divinas palabras” es una muestra terrible de ironía: por muy ancestral que sea el impulso primario de la naturaleza, más lo es el miedo supersticioso, capaz de sujetar a los pueblos. La civilización es un engaño conseguido a través del miedo.

Por otra parte, no puede incluirse a Mari Gaila en la clasificación que estoy llevando a cabo entre luz y oscuridad, porque ella es la carnalidad que se disputan ambas fuerzas espirituales, no pertenece a ninguna, no está denotada en ese sentido. La primera vez aparece en escena con una descripción interesante, que quiero comentar:

Dos mujeres, madre e hija, con los cántaros en la cabeza, bajan por el sendero a la umbría de la fuente. La madre blanca y rubia, risueña de ojos, armónica en los ritmos del cuerpo y de la voz. La hija, abobada, lechosa, redonda con algo de luna, de vaca y de pan (I, 3).

La introducción de Mari Gaila es también la de Simoniña, como se ve, a ambas se las describe como blancas. La blancura de Mari Gaila no volverá a aparecer hasta el final, cuando esté desnuda sobre el carro de heno: “Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros” (III, 4). Ha recuperado esa inocencia desenvuelta, la frescura del que no carga con un pecado, y se la ve blanca como al principio. Ante este refulgir de su carne desnuda, sin el atavío de las ropas condicionantes de un estado social, puede ser perdonada y comenzar de nuevo.

Su hija, Simoniña, por el contrario, está identificada con la luna a lo largo de toda la obra, como Laureano. Del idiota dice al principio Pedro del Reino: “Él alumbró algún conocimiento, hermana mía” (I, 1). En efecto, su estulticia no es tanta que no pueda comprender ciertas cosas, y no pueda expresarse primariamente, pero sí le hace un ser inocente, completamente puro y virgen a los malvados sentimientos humanos, pronuncia juramentos por imitación, por ejemplo. Está asociado con la luna, y a la vez la luna está asociada con la muerte. Cuando Juana la Reina yace muerta, cubierta con una sábana, un rayo de luna ilumina la escena (I, 5), cuando el baldadío ha muerto, la acotación indica: “La vieja rueda el dornajo, y en el umbral de la puerta, blanco de luna, aparece la Mari Gaila” (I, 7). Serenín de Bretal dice de nuevo: “Conócese que durmió el carretón a la luna” (II, 10). La luna parece funcionar como doble símbolo de inocencia y muerte, también para Simoniña, que es “blanca, simplona, carillena” (I, 3), como la luna; cuando “grande, redonda y abobada, cae sobre el dornajo donde el enano hace siempre la misma mueca” (II, 8). Laureano experimenta una transición, de carretón a ángel, de objeto no humano a ser sobrehumano. Esa sublimación la consigue su patética muerte, la culpabilidad que con ella extiende y su influencia benéfica sobre el arrepentimiento de Mari Gaila en su vuelta a las sombras. Incluso ahí, le acompaña el color blanco: “Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza del Idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel” (III, 5).

La luna funciona como símbolo de la inocencia, unida a la estupidez en Simoniña y Laureano, y de la vuelta a los orígenes (también inocente) de Mari Gaila. Estos personajes se sitúan en el centro ideológico neutral de *Divinas palabras*, sometidos a los empujes de las fuerzas oscuras o resplandecientes. Por su causa sufren pasiones, acosos y muerte.

El color de la escena

Visto ya cómo en *Divinas palabras* los personajes principales se pueden agrupar en términos maniqueos de Bien / Mal, pero teniendo en cuenta que la tesis de Valle-Inclán invierte los términos de luz y oscuridad para iluminar al personaje demoníaco y oscurecer al guardián de la fe, podemos ahora examinar cómo son el resto de los colores de la escena de la obra. Si los protagonistas están caracterizados en términos de luz y oscuridad, Valle-Inclán ha reservado los colores para el entorno en que se mueven los personajes.

La acción de *Divinas palabras* comprende tres días: un alegre día de verano, otro día de ese verano, pasado algún tiempo, y el día contiguo a éste. El tiempo no está especificado por la hora, sino intuido por el caminar del sol. Se trata de una obra de exteriores, donde los escasos interiores que se encuentran son claustrofóbicos y oscuros: la iglesia vacía y fría, la tétrica casa de Pedro del Reino donde intenta violar a su hija, la taberna donde muere Laureano y la garita donde se esconden Séptimo Míau y Mari Gaila. Todos estos lugares cuentan con una ambientación más bien tenebrosa. De esta manera, la luz del día está encarecida de colorido en todas las escenas, y la noche se vuelve amenazadora (salvo en las muertes de Laureano y su madre, que suceden al claro de luna, como ya he dicho). Séptimo Míau y su coima van vestidos de vivos colores, acontece la muerte de Juana la Reina, reparto del carretón y caída de la noche sobre la muerta. La siguiente jornada se abre “al rayar el alba” (II, 1), Mari Gaila arrastra el dornajo por la carretera “cegador de luz” (II, 2), cuando encuentra a Séptimo Míau hay “claros de sol, luz verdosa”, y el pajarito, que se llama *Colorín*, va ataviado de vivos colores. En la escena siguiente, aparece el sacristán hablando con su hermana mientras sobreviene el crepúsculo, naturalmente, y la escena es invadida por “sombras moradas” (II, 4); la alegre noche que sigue se cumplen los temores de Marica del Reino, y Mari Gaila se entrega a Séptimo Míau, no obstante, la noche estrellada está llena de luces fulgurantes y fuego, como queda explicado más arriba. Todo es noche iluminada, salvo en la casa de Pedro del Reino, donde Mari Gaila llega con Laureano muerto, y se describe la “cocina, negra y vacía” (II, 9), al día siguiente, el carretón es descubierto al alba, “rosadas luces” tiñen la escena, el crepúsculo y el amanecer de la noche en que suceden los trágicos sucesos de la obra tienen el tinte enrojecido que no tenía el alba del primer día.

Para terminar, quiero hacer hincapié en que la jornada III es con diferencia la que más colorido acumula, sirva de ejemplo la primera acotación de la escena tercera:

San Clemente. La iglesia románica de piedras doradas. La quintana verde. Paz y aromas. El sol traza sus juveniles caminos de ensueño sobre la esmeralda del río [...] La enorme cabeza del idiota destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas [...]

Junto al colorido que desprende la escena, he destacado la importante mención al color dorado. Frente al amarillo que había caracterizado a Pedro del Reino, deslumbra el dorado refulgente que tiñe la escena de una cierta riqueza espiritual. A lo largo de las escenas finales hay más ejemplos de este uso del dorado (“El arco de la puerta deja entrever reflejos de oro en la penumbra”, “Levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros”, “Rodante y fragante montaña de heno, el carro, con sus bueyes dorados”, III, 4) que culminan en la estampa que recoge la última acotación: “Los oros del poniente flotan sobre la quintana [...] Conducida de la mano del marido, la mujer adúltera se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio (III, 5). Se trata de una santificación de la pecadora rodeada del color dorado que es uno de los de mayor presencia en la liturgia católica: el cáliz, los adornos de las iglesias, las coronas de los santos, el fondo de los retablos, ostenta casi siempre el suntuoso y prestigioso color dorado, de que se va revistiendo Mari Gaila y su entorno en las últimas escenas de la obra, preparando cromáticamente el final de *Divinas palabras*.

Para recoger las ideas que he ido exponiendo a lo largo de este breve ensayo, diré en primer lugar que parece claro que Valle-Inclán, pese a estar en *Divinas palabras* muy cercano al Esperpento, no ha podido dejar de lado el carácter simbólico de la luz y el color, tan presente en el Simbolismo y en el Modernismo. Si bien en la lectura de la obra tal vez no sea muy fácil percibirlo, dado que el impacto sensible de la luz se atenúa al leer, sí se descubre, bajo un examen atento (casi innecesario al contemplar la puesta en escena) que Valle-Inclán ha ido ordenando a sus personajes principales en torno a los supuestos simbólicos de luz y oscuridad que manejamos en la tradición occidental, pero a la vez los ha invertido para asignar rasgos benefactores a la tradicional iluminación luciferina, al tiempo que oscurecía los valores eclesiales de la obra, representados en el esperpéntico personaje de Pedro del Reino. La intención de esta maniobra es clara y muestra sin reservas el punto de vista del autor, por un lado, por otro indica cómo hay que entender el mensaje de la obra, qué tipo de crítica está haciendo Valle-Inclán. Lo que he pretendido señalar es que, para esto, es significativa la simbología de la iluminación, además de los diálogos y acción de la propia obra, en lo que normalmente se ha basado la crítica.

Finalmente, el examen de la luz y el color en *Divinas palabras* revela que existen dos niveles de coloreado en la obra, de técnica muy impresionista: sobre un fondo de vivos colores (salvo cuando el fondo ayuda a enfatizar los rasgos sombríos de Pedro del Reino) se mueven los personajes en blanco y negro. Así, el color de fondo cubre la localización popular, mientras el juego de luces y sombras destaca el verdadero drama moral de la obra. Se produce, de esta manera, un impacto contrastivo en el espectador, impacto que, naturalmente, pese a su contenido simbólico, es estéticamente cercano al Expresionismo que llevará a Valle-Inclán directamente al Esperpento en su producción posterior.

Notas

- [1] César Oliva, “El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán”, *Anales de Literatura española*, 15, 2002, p. 110.
- [2] César Oliva, “El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán”, *Anales de Literatura española*, 2002, p. 121
- [3] Como hace Francisco Ruiz Ramón en *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- [4] Gustavo Umpierre, *Divinas palabras: alusión y alegoría*, Madrid, Castalia, 1971, p. 10.
- [5] “The ironic manichaeic battle in *Divinas palabras*”, *Anales de Literatura española contemporánea*, 7, 2, 1982.
- [6] Cito siempre de la edición de *Divinas palabras: tragicomedia de aldea* de Gonzalo Sobejano, Madrid, Austral, 2007.
- [7] Gustavo Umpierre, *Divinas palabras...*, 1971, p. 14.
- [8] *La lámpara maravillosa*, cito por Gustavo Umpierre, *Divinas palabras...*, 1971, p. 15.

Bibliografía

Crispin, John: “The ironic manichaeic battle in *Divinas palabras*”, *Anales de Literatura española contemporánea*, 1982, 7, 2.

Díaz-Plaja, Guillermo (1967): "Las estéticas de Valle-Inclán: simbología y síntesis", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Norbert Poulusean (coord.), Instituto español de la Universidad de Nimega, Nimega.

García Lorenzo, Luciano (coord.): "Valle-Inclán en escena", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 2006, 712 (número monográfico)

Heras González, Juan P.: "La recuperación escénica de Valle-Inclán: Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo", *Dicenda: cuadernos de Filología Hispánica*, 2006, 24.

Oliva, César: "El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán", *Anales de Literatura española*, 2002, 15.

Ruiz Fernández, Ciriaco (1981): *El léxico en el teatro de Valle-Inclán: ensayo interpretativo*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca.

Ruiz Ramón, Francisco (1988): *Historia del teatro español*. Cátedra, Madrid.

Santoro, Patricia: "Valle-Inclán on the large screen: *Divinas palabras* and *Luces de bohemia*", *Anales de Literatura española contemporánea*, 2002, 27, 1.

Umpierre, Gustavo (1971): *Divinas palabras: alusión y alegoría*. Castalia, Madrid.

Valle-Inclán, Ramón M. (2007): *Divinas palabras: tragicomedia de aldea*, Gonzalo Sobejano (ed.). Austral, Madrid.

© Alicia Gallego Zarzosa 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo