

CANCIONES GALLEGAS EN OBRAS DE VALLE-INCLÁN, A LA LUZ DE LA "LÁMPARA MARAVILLOSA" *

Hace medio siglo publicó Rosa Seeleman su "Folkloric elements in Valle-Inclán"¹. Es el primer estudio detenido sobre el tema y sigue vigente en muchos de sus aspectos. Por eso he querido detenerme en lo que viene a ser su meollo: "The recording of

* Gran parte de este trabajo se llevó a cabo con ayuda de una beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para Asuntos Educativos y Culturales. Una vez más deseo agradecer ayuda tan valiosa para realizar investigaciones en España. El texto se leyó en la I Conferencia sobre Estudios Gallegos, celebrada en la Universidad de Maine (Orono), del 10 al 11 de octubre de 1985.

¹ ROSA SEELEMAN, "Folkloric elements in Valle-Inclán", *Hispanic Review*, 3 (1935), pp. 103-118. Se refiere a *Corte de amor*, *Los cruzados de la causa*, *Flor de santidad*, *Jardín novelesco*, *Sonata de otoño*, *Sonata de estío* y *Sonata de primavera*. Posteriores, y muy de tener en cuenta al estudiar Galicia y su folklore en Valle, son los siguientes, por orden cronológico: EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ, "Valle Inclán y Curros Enríquez", *Revista Hispánica Moderna*, 11 (1945), pp. 215-226; MARÍA ANTONIA SANZ CUADRADO, "Flor de Santidad y Aromas de leyenda: estudio comparativo", *Cuadernos de Literatura Contemporánea* [Madrid], 18 (1946), pp. 503-538; JOSÉ RUBIA BARCIA, "Valle-Inclán y la literatura gallega", *Revista Hispánica Moderna*, 21, nº 2 (1955), pp. 93-126, y núms. 3-4 (1955), pp. 294-315; FRANCISCO FERNÁNDEZ DEL RIEGO, *Galicia y Valle Inclán*, Madrid, 1959; RICARDO CARBALLO CALERO, "A temática galega en Valle-Inclán", *Grial* (enero-marzo, 1964), pp. 1-15; RITA POSSE PENA, "Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966), pp. 493-520; SEBASTIÁN MARTÍNEZ RISCO, "Raíz galega da obra de Valle-Inclán", *Grial*, 16 (1967), pp. 147-164; RITA POSSE PENA, "Lo que nos dice don Ramón del Valle-Inclán sobre 'hechizos'", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 22 (1967), pp. 66-74; RICARDO CARBALLO CALERO, "Escolios valleinclanescos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 25 (1970), pp. 89-100; DONALD McGRADY, "Elementos folklóricos en tres obras de Valle-Inclán", *Thesaurus* 25, núm. 1 (1970), pp. 49-58; ANTONIO RISCO, *El Demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 137-201; RICARDO CARBALLO CALERO, "Alguns testemuños galegos sobre o galeguismo de Valle-Inclán", *Libros e autores galegos: dos trovadores a Valle-Inclán*, La Coruña, Real Academia Gallega, 1979, en particular, p. 285, n. 1; ELIANE LAVAUD, *Valle-Inclán: Du Journal au Roman (1888-1915)*, Braga, 1980, cap. V. En otras notas doy las fuentes concretamente relacionadas con las canciones gallegas estudiadas aquí.

common and homely lore, such as one find in rhymes and proverbs, is far less common [...] Valle-Inclán is questing for the sensational element, and his peculiar choice of folkloric motifs contributes in unique fashion to his aim" (p. 118).

No cabe negar la presencia de supersticiones, hechizos, seres sobrenaturales, de origen folklórico, en varias obras de Valle². Constituyen, si se quiere, un "sensational element", algo así como los trazos recargados y colores subidos de una composición. De no pasar de ahí, hubiera quedado incumplida una de las normas asentadas por el propio Valle en ese *ars poetica* suya, *La lámpara maravillosa* (1916): "El matiz, modo el más sutil de amar la belleza, es intuición quietista que intenta el conocimiento de todas las cosas por aquella condición que no muda en ellas [...] Es el primer instante y el último instante de todas las esencias" (II, 594-595)³.

Las canciones gallegas incorporadas en obras de Valle-Inclán no son numerosas. Pero, según veremos, no se trata de cantidad, sino de cualidad y función. Dichos cantares contrapuntean y atenúan el folklore gallego sensacionalista estudiado por Rosa Seeleman. Se matizan con ellos los contextos y son una manifestación más de la íntima correspondencia entre teoría estética y práctica literaria en nuestro escritor.

Aunque el número de canciones no sea lo más importante, vayan por adelantado algunos datos. Según mi cómputo, son veintidós unidades estróficas en gallego repartidas en siete obras valleinclánianas. Súmense tres en castellano, evidentes calcos del gallego, en una obra. Hay además cuatro paráfrasis castellanas de coplas incuestionablemente gallegas en otras tantas obras; más una castellana con un verso gallego incorporado. En este *corpus* ha de distinguirse entre canciones documentables en las colecciones de folklore gallego, y las que no lo son, a pesar de sus evidentes características regionales. Los cantos que he logrado documentar, según indico al estudiarlos, son doce en total y, por lo general, varían respecto a las versiones recopiladas.

² El antropólogo Julio Caro Baroja oyó de labios del propio autor gallego comentarios sobre costumbres de su región. Cf. *La estación de amor (Fiestas populares de Mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 2ª ed., 1983, p. 279.

³ Salvo que indique otra edición, y para facilitar la consulta, cito por el texto de RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Plenitud, 1954. He corregido las erratas evidentes, cotejando la edición de *Opera omnia* que apareció en vida del autor. Las referencias a páginas, escenas y poemas van entre paréntesis, a continuación de las citas.

Cierto que en folklore las variantes son frecuentes, pero téngase también en cuenta otra máxima de *La lámpara maravillosa*, esta vez invocando a Verlaine: "Elige tus palabras siempre equivocándote un poco [...] Pero esta equivocación ha de ser tan sutil como lo fue el poeta al decir su consejo: Cabalmente el encanto estriba en el misterio con que se produce" (II, 572-573).

Y tanto las canciones cuyo origen folklórico se puede comprobar, como aquellas para las que no hay tales datos, se incorporan a los textos valleinclanianos sin más información. La función ilustradora, docente y, en consecuencia, utilitaria que los costumbristas netos asignan al elemento popular y regional en sus obras, cede en las de Valle a una preocupación esencialmente estética. Así lo declara en *La lámpara*, en la misma sección dedicada al matiz: "Conocemos con un conocimiento que busca la razón de utilidad. [...] Para [descifrar el sentido esotérico del mundo] hay que amar todas las vidas como ellas se aman, y conocerlas fuera de los sentidos, como ellas se conocen, en un supremo alejamiento de cuanto a nuestros fines dice utilidad" (II, 594).

Veamos los casos particulares, por orden cronológico. Aparece el primero en el relato "Eulalia" (*Corte de amor*, 1903). Una mujer casada, abandonada por un amante más joven, se suicida. Este breve cuento hubiera podido desarrollarse, más adocenadamente, en un medio urbano y decadente. Aquí es rural, conformado con alusiones a faenas agrícolas. Las fallas del melodrama quedan superadas merced al lacónico patetismo final. La copla en gallego, con su ritmo anafórico, aporta el efecto contrastante y sugeridor, afirmación de laboriosidad, alegría, plenitud vital:

¡Ei ven o tempo de mazar o liño!
 ¡Ei ven o tempo do liño mazar!
 ¡Ei ven o tempo, rapazas do Miño!
 ¡Ei ven o tempo de se espreguizar! (II, 281)⁴.

De por lo menos cinco versiones folklóricas constatables⁵, Valle,

⁴ Traducción: ¡Que viene el tiempo de espadar el lino, / que viene el tiempo del lino espadar, / que viene el tiempo, rapazas del Miño, / que viene el tiempo de desaparecer!

⁵ Variantes:

Este é o tempo d'estróupele, estróupele,
 este é o tempo d'estroupelear

con certera intuición artística, prefirió y elaboró la que mejor se integra en su relato y lo realza.

este é o tempo de mazá-l-o liño
este é o tempo de o mazar [sic].

(JOSÉ PÉREZ BALLESTEROS, *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de la Coruña*, 3, Madrid, 1886, p. 203).

José Ramón y Fernández Oxea ofrece otra versión junto con dos recogidas por Bouza Brey:

Xa ven o tempo de traibalaliña
Xa ven o tempo de traibalaleal
Xa ven o tempo de mallar o trigo, etc.
[Bouza Brey]
a. Este é o tempo de tróupele, tróupele,
este é o tempo de troupelear,
este é o tempo de mazal-o liño, etc.
b. Ei ven o tempo de tróupele, tróupele, etc.
.....
ei ven o tempo de mazar o leite.

(“Cancionero y refranero de Corne”, *RDTP*, 7 [1951], p. 463 y nota).

Julio Lago Alonso recoge del *Cancionero musical de Galicia*, publicado por Casto Sampedro y José Filgueira (1942), la siguiente copla, precisamente de Pontevedra, provincia natal de Valle:

Este é o tempo do tráquele, tráquele
Este é o tempo de traquelear
este é o tempo de tráquele, tráquele
este é o tempo do rato saltar.
Xa ven o tempo de mazal'o liño
xa ven o tempo do liño mazar
xa ven o tempo rapazas do Miño
xa ven o tempo de se espreguizar.

(“Cantos populares de Galicia: Notas”, *RDTP*, 9 [1953], p. 509.)

José Filgueira Valverde considera el cantar del texto valleinclaniano “muy expresivo que aparece como ‘fiinda’ lírica [...] canto paralelístico de ‘mazadoiras’ del lino, bellamente retocado por Valle-Inclán (“Las ‘jarchas’ gallegas de Valle-Inclán”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 65, 1966, p. 284). EVA LLORENS, en su magnífico estudio *Valle-Inclán y la plástica* (Madrid, Insula, 1975), quizá fuerza la interpretación de la copla a base de una traducción, para mí demasiado libre, de *espreguizar* como *revolcar*: “[la canción] está teñida de un erotismo que resulta violento por contraste. Además, este campesino es el hombre buen salvaje de Rousseau” (*op. cit.*, p. 55). Sin embargo, lo sugeridor de la copla encuentra respaldo en una indagación sobre el laboreo del lino y sus aspectos rituales y festivos, así como otras faenas del campo de Galicia. Cf. el bien documentado y penetrante análisis de CARMELO LISÓN TOLOSANA, *Antropología cultural de Galicia: Moradas del vivir galaico*, Madrid, Siglo XXI, 2ª ed., 1974, cap. IV, “La aldea”.

El cuento "Nochebuena" (*Jardín umbrío*, 1903), también muy breve, se desarrolla sobre tres apoyaturas coplísticas de delicados matices lingüístico-temáticos. Llegan unos mozos a la mansión rectoral donde están el Arcipreste y su sobrina. Se muestran como cohibidos y humildes ante los señores. Su forma de expresión lo trasluce y trae a las mientes aquella sentencia de *La lámpara maravillosa*: "Tres romances son en las Españas: Catalán de navegantes, Galaico de labradores, Castellano de sojuzadores" (II, 575). La primera copla, en un gallego castellanizado, se aproxima mucho a las documentadas entre las de "mayo"⁶ y prácticamente coincide con una, en gallego, de las de Reyes; aquí se engarza en una escena navideña y la potencia:

¡Nos aquí venimos,
nos aquí llegamos,
si nos dan licencia,
nos aquí cantamos! (I, 1327)

La copla que sigue, ya en gallego, es una *panxoliña* o villancico popular, documentable⁷, de ingenua y tierna religiosidad:

⁶ EN MANUEL MILÁ Y FONTANALS, "La poesía popular gallega", *Romania*, 6 (1887), p. 67; he dividido los hemistiquios para destacar la semejanza: "Ángeles somos, del cielo venimos,/ Si nos dáis licencia/ a la Reina le pedimos./ Ángeles somos/ del cielo bajamos/ Si nos dáis licencia/ a la Reina le cantamos". César Barja da otra versión: "Ángueles (*sic*) somos,/ del cielo venimos,/ bursa traemos,/ dineros pedimos" (*En torno al lirismo gallego del s. XIX*, Smith College Studies in Modern Languages, 7 núms. 2 y 3, enero y abril, 1926, p. 38). La copla de Reyes dice: "Xente nobre somos/ estes que eiquí vimos,/ si nos dan licencia/ os Reis lles pedimos./ Xente nobre somos/ os que eiquí chegamos,/ si nos dan licencia/ os Reis lles cantamos./ Que é descortesía/ e desobediencia/ en casa tan nobre/ cantar sin licencia" (*Cantos de Nadal, Aninovo e Reis*, Escolma, ordeación e prólogo de Xosé MA. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Vigo, Castrelos, 1967, p. 85). Según FILGUEIRA VALVERDE, ésta y las otras dos "menciones populares que ocupan un puesto axial en el relato, lo centran" (*op. cit.* en la n. 5, p. 382). LISÓN TOLOSANA, refiriéndose a cómo "la ritualización carnavalesca tiende, en definitiva, a reactivar y consolidar la solidaridad interna y externa del grupo", cita una copla aproximada: "Venimos los de Reigada/ con mucha unión/ a ver si nos dan permiso/ pa pasar co foleón" (*op. cit.* en la n. 5, p. 151).

⁷ ÁLVAREZ BLÁZQUEZ (*op. cit.*, en la n. 6, pp. 37, 39, 43) incluye tres *panxoliñas* cuyos estribillos casi coinciden exactamente con la primera estrofa de la de Valle: "Fálame moi baixo,/ pétame pouquiño/ pra que non desperte/ o noso Miniño". "Falade ben vaixo,/ petade pouquiño,/ pra que non desperte/ o noso ruliño". De la procedencia de su recopilación el autor sólo dice: "A meierande parte dos testos recollímolos de traballos publicados

Falade ben baixo,
andade pasiño,
porque non desperte
o noso meniño.

O noso meniño,
o noso Jesús,
que durme nas pallas
sen berce e sen luz.

Si non fora porque teño
esta cara de aldeán,
déralle catro biquiños
n'esa cara de mazán.

Vamos d'aquí par'a aldea
que xa vimos de ruar,
está Jesús a dormir
e podémoslo espertar (I, 1327-1328)⁸.

Después de beber vino, ya en la calle, estalla la nota socarro-
na, mordaz, indicadora de una protesta y sofrenada rebeldía
contra los poderosos:

Esta casa é de pedra
o diaño ergueuna axiña
para que durmisen xuntos
o Alcipreste e sua sobriña (*ibidem*)⁹.

No he encontrado una correspondencia exacta de esta letra en
las colecciones folklóricas, pero sí evidentes aproximaciones con
canciones petitorias de aguinaldo; por lo demás, este talante an-
ticlerical es harto conocido¹⁰. En el breve enmarque del cuento,

en libros e revistas por categorizados investigadores [...] Outros, os menos,
foron recadados por nós mesmos da tradición oral ou d'algún vello manus-
críto" (p. 15).

⁸ Hablad en voz baja, / andad despacito, / porque no despierte /el
nuestro niño. / El nuestro niño,/el nuestro Jesús./que duerme en las
pajas/sin cuna y sin luz./Si no fuera porque tengo/esta cara tan aldeana./
le diera cuatro besitos/en su cara de manzana./Vámonos de aquí a la aldea./
venimos de parrandear./que durmiendo está Jesús./podémoslo despertar.

⁹ Esta casa es de piedra,/construyóla el diablo aprisa,/para que juntos
durmiesen/el Arcipreste y sobrina.

¹⁰ Cf. algunas de las estrofas de petición de aguinaldo en ÁLVAREZ BLÁZ-
QUEZ (*op. cit.* en la n. 6, pp. 57-53). En cuanto a anticlericalismo, César
Barja, por ejemplo, comenta: "De socarronería, malicia e intención hay

a través de sus coplas gallegas, se configura diestramente toda una psicología colectiva derivada de condiciones socio-económicas determinadas. Hay más. El relato, en primera persona, comienza: "Era en la montaña gallega. Yo estudiaba entonces Gramática Latina con el señor Arcipreste de Céltigos, y vivía castigado en la rectoral" (I, 1326). También la colección de cuentos donde figura "Nochebuena" comienza con un párrafo en que el narrador se presenta recordando y transmitiendo las historias que le contaba Micaela la Galana. Estos elementos anecdóticos confluyen en *La lámpara maravillosa* para desbordarse en consideraciones estéticas importantes: "Nos reuníamos en la cocina: El ama, con el gato en la falda, asaba castañas; el clé-rigo leía su breviario, yo suspiraba sobre mi Nebrija [...] entraba una vieja [...] Aquella ciega de aldea cuando contaba sus historias parecía estar mirándolas en el fondo de su alma [...] ¡Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de cronología! Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pautas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y de la hora" (II, 609-611).

Algo por el estilo se da en "La Adoración de los Reyes" (*Jardín umbrío*, 1903). Principia con una composición en verso de corte popular. La cantan unos pastores¹¹ y es de tono salutariorio y gozoso:

siempre regular acopio en el alma de la raza gallega, y una no pequeña dosis entra también en su lirismo [...] Todas las clases y todos los estados son víctimas de esta intencionada socarronería y sátira más o menos maliciosa, que ni a los religiosos perdona" (*op. cit.* en la n. 6, pp. 27-28). En el mismo sentido, véase PÉREZ BALLESTEROS, *op. cit.* en la n. 5, pp. 1, 47 y nota. Entre las poesías "anónimas populares del siglo XIX" se encuentra ésta: "O crego cando vai fora/deixalle dito á criada:/nena, si non veño logo/deitate na miña cama" (*Ocho siglos de poesía gallega*, Selección y prólogo de CARMEN MARTÍN GAITE y ANDRÉS RUIZ ARAZONA, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 179).

¹¹ En una entrevista de julio de 1935, Valle enlaza consideraciones sobre cuestiones socioeconómicas y literarias: "En la literatura popular gallega abundan las alusiones al ganado lanar [...] Las citas y evocaciones de esta naturaleza son constantes. Sin embargo, han desaparecido el rebaño de nuestros montes, y las historias de pastores de nuestra literatura contemporánea [...] Todavía en nuestras fiestas de Navidad se conserva, como en las de ningún otro país, ese sabor bucólico que nos legó la esplendorosa realidad de antaño". Reproducida en la utilísima y sabiamente anotada recopilación de DRU DOUGHERTY, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 280. Según FILGUEIRA VALVERDE (*op. cit.* en

Vinde, vindre, Santos Reyes,
 Vereil a joya millor,
 Un meniño
 Como un brinquiño
 Tan bunitiño
 Qu'á o nacer nublou o sol! (II, 1238)¹².

Lo que sigue, a modo de glosa en prosa castellana, es una bella escena de epifanía. Al final del relato, una vieja y una moza entonan en gallego un premonitorio cantar:

Camiñade, Santos Reyes,
 Por camiños desviados,
 Que pol'os camiños reás,
 Herodes mandóu soldados (II, 1240)¹³.

Acarreos bíblicos y regionales se entreveran atrevidamente. Esto manifiesta una aspiración creadora exenta de estrictas limitaciones espacio-temporales, algo que Valle explicitó más de una vez en cuanto a su arte.

Las "Comedias bárbaras", caracterizadas por una violencia remansada a veces, atorbellinada las más, pudieran no ser propicias a la canción. Sin embargo, ésta figura una vez en cada obra. Así en *Aguila de blasón* (1907), en un momento engañosamente apacible, la molinera canta alegre y despreocupada:

¡Vexo Cangas, vexo Vigo,
 Tamén vexo Redondela!
 ¡Vexo a Ponte de San Payo
 Camiño da miña terra! (Jornada II, esc. 4)¹⁴.

la n. 5, p. 283), "La estampa, encantadora, arranca de una *Cantiga de Reises*". Las dos estrofas del cuento valleinclaniano figuran como un canto entre los de Reyes que recoge ÁLVAREZ BLÁZQUEZ (*op. cit.* en la n. 6, p. 90).

¹² Venid, venid, Santos Reyes, / Veréis la joya mejor: / Un niñoito, / cual joyelito / tan rebonito, / que en naciendo nubló el sol!

¹³ Caminad, Santos Reyes, / por caminos desviados, / que por los caminos reales / Herodes mandó soldados.

¹⁴ ¡Veo Cangas y veo Vigo, / Veo también Redondela! / ¡Veo el Puente de San Payo, / caminito de mi tierra! — PÉREZ BALLESTEROS (*op. cit.* en la nota 5, p. 126) da la siguiente versión: "Vexo Vigo, vexo Vigo / vexo tamén Redondela, / vexo a Ponte de San Payo / camiño d'a miña terra". Es una de las pocas coplas recogidas fuera de la provincia de la Coruña, en este caso la de Pontevedra, donde nació Valle-Inclán.

Instantes después irrumpe con lenguaje soez en la escena el primogénito de don Juan Manuel y viola a la aldeana¹⁵.

Más violento si acaso es el ambiente de *Romance de lobos* (1908). Pero justo en la mitad de la obra, una mendiga amamanta a un niño mientras lo arrulla con una canción. Tal toque de ternura podría tildarse de incongruente o gratuito. Mas la letra del canto, al aludir a una penosa condición de orfandad, aporta un delicado toque lírico y mantiene un sutil enlace temático en obra tan centrada en el odio de los hijos hacia el padre:

¡Eh, meniño, eh...
 Pra Santo Tomé...
 ¿Teu pai quen foi?
 ¿Tua nai quen é?
 ¡Eh, meniño, eh! (Jornada II, esc. 3)¹⁶.

Cara de Plata (1922), si bien publicada años más tarde, se inscribe expresa, temática y estilísticamente en el ciclo de las "Comedias bárbaras"¹⁷. El protagonista, hijo de don Juan Manuel, poseído de la ira al enterarse del rapto de Isabelita, empuña una hacha y va en busca de su padre. En la Jornada precedente, la quiromancia de Pichona la Bisbisera prefigura un sino trágico. Una voz en la chimenea salpica comentarios jocosos con el coplero estribillo "¡Touporroutou!" (I, 550-551). La canción popular gallega¹⁸, entonada en *off* por una alegre "voz de ruada", menciona maléficas potencias sobrenaturales:

Noite noitiña de meigos o trasnos
 Fun a o muiño d'o meu compadre;
 Fun pol'o vento, vin pol'o aire (I, 553)¹⁹.

¹⁵ LOURDES RAMOS-KUETHE señala el diálogo contrastante de la escena; véase *Valle-Inclán: Las Comedias bárbaras*, Madrid, Pliegos, 1985, p. 130.

¹⁶ ¡Eh, mi niño, eh!.../A Santo Tomé.../¿Tu padre quién fue?/¿Tu madre quién es?/¡Eh, mi niño, eh!

¹⁷ Me consta la diversidad de pareceres sobre este punto. Lo testimonia LOURDES RAMOS-KUETHE *op. cit.* en la n. 15, pp. 11-17 y 89-90. Su análisis de las *Comedias bárbaras* apoya la opinión de que son "partes constitutivas de un todo" (p. 89).

¹⁸ Este cantar figura en MILÁ y FONTANALS, *op. cit.* en la n. 6, p. 66. Ya ROSALÍA DE CASTRO lo había glosado en sus *Cantares gallegos*. PÉREZ BALLESTEROS recoge una versión ironizante: "Fun o muiño-d'o meu compadre,/ fun po-lo vento — vin por [sic] lo aire;/ ¡Esta é cousa — d'encantamento/ir polo aire — e vir po-lo vento!" (*op. cit.* en la n. 5, pp. 2 y 205).

¹⁹ Noche nochera de brujos o trasgos/me fui al molino de mi compadre;/fui por el viento, volví por aire.

Gradual y eficazmente se prepara la escena final, que comienza con diálogo bufonesco y concluye con las sobrecogedoras palabras de don Juan Manuel: "¡Tengo miedo de ser el Diablo!". La canción ha propiciado el paso de lo folklórico a lo mítico²⁰.

Se lee en *La lámpara maravillosa* que "Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta" (II, 567). Las canciones, según estamos viendo, son parte de los materiales que Valle somete con éxito a un proceso artístico integratorio. Un modo de hacerlo, esta vez salvando límites lingüísticos y de género, es parafrasear coplas gallegas en pasajes descriptivos o diálogo en castellano. He aquí los casos:

—"El tejado [del santuario] es de losas, y bien pudiera ser de oro si la santa quisiera" (*Flor de santidad*, I, 1228).

(Cf.: "Nosa Señora de Barca/ Ten o tellado de pedra/ Ben o pudera ter d'ouro/ Miña Virxen, si quixera")²¹.

—Don Juan Manuel: "Cuéntame, en tanto, alguna mentira, Don Galán".

Don Galán: "Por el mar andan las liebres, por el monte las anguias" (*Águila de blasón*, 572).

(Cf.: "Heiche de contar un conto,/ un conto de mil mentiras,/ po-lo mar andan as lebres e po-lo monte as anguias")²².

²⁰ Matizando las observaciones del estudio de Seeleman cit. en la n. 1, dice GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: "Obsérvese que toda esta concepción de lo demoníaco no tiene nada que ver —o muy poco— con la creencia de lo espectral, característica del ultramundo galaico. Es una concepción trascendente, que procede a la vez de los fondos más inquietantes del Romanticismo unidos a las fuentes cabalísticas que hemos analizado" (*Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1965, p. 120 y n. 73).

²¹ Es la versión que da CÉSAR BARJA, *Libros y autores contemporáneos*, New York, Stechert & Co., 1935, p. 385, n. 9; ROSALÍA DE CASTRO la glosó en sus *Cantares gallegos*. González López da otra versión: "Nosa Señora da Barca/ten o tellado de pedra;/ben poidera tel-o d'ouro,/miña virxe, si quixera". Identifica categóricamente el santuario valleinclaniano de Santa Baya de Cristamilde como el de Nuestra Señora de la Barca, en MUGIA (*op. cit.* en la n. 1, pp. 220-221). LAVAUD disiente, estimando que se trata del de Nuestra Señora de la Lanzada, entre la Lanzada y Cambados, pero no excluye un "phénomène de contamination" (*op. cit.* en la n. 1, p. 493). Por mi parte, lo considero como una manifestación más de ese *ars combinatoria* practicada por Valle. En este sentido puede aducirse otra variante más: "Nosa Señora da Estrela/ten os pendentos de pedra,/podiaos ter de ouro,/miña Virxe, si quixera" (RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, *op. cit.* en la n. 5, p. 495).

²² PÉREZ BALLESTEROS (*op. cit.* en la n. 5, pp. 2 y 199) lo incluye entre los

—Voz de la chimenea: “¡Alegría, alegrote, el rabo del puerco a bailar en el pote” (*Águila de blasón*, I, 550).

(Cf.: “Alegría, alegrote/ Que anda o rabo d'o cocho n-o pote”)²³.

—Anotación: “Llueve menudo, menudo, en una gran paz” (*El embrujado*, I, 840).

(Cf.: “Como chove miudiño,/ Como miudiño chove,/ Pol'a banda de Laiño,/ Pol'a banda de Lestrove”)²⁴.

—Y en *Voces de gesta* (1912), en dinámica intertextualidad (*avant la lettre*), se incorporan, variándolos, los versos de un famoso cantar castellano²⁵ para cerrarlos con uno de copla gallega:

¡A traición caísteis, no os valió el denuedo,

mozos de Medina, galanes de Olmedo!

¡Qué mala ventura tuvisteis

en el figueiral, figueiral, figueiredo! (I, 154, 156)

cantares de la provincia de la Coruña. Sobre cantos así dice BARJA: “Frutos de la travesura es también una porción de cantares que constituyen verdaderos *caprichos*, más fáciles de caracterizar por su inspiración irónica y fantástica, que por el asunto, extraño y extravagante: ‘Pol-a mar abaixo/vai unha formiga./cunha mau na frente/otra n'a barriga’” (*op. cit.* en la n. 6, p. 28; también la cita PÉREZ BALLESTEROS, *op. cit.* en la n. 5, p. 31). Otra versión la ofrece RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA (*op. cit.* en la n. 5, p. 490): “Héiche de contar un conto/de veinticinco mentiras:/polo mar andan as lebres/e polo montes as sardiñas”.

²³ MILÁ y FONTANALS ilustra con este cantar la métrica de la *muiñeira*: “Este metro, ya en su forma más libre e irregular, ya en su forma perfecta, no es exclusivo, pero sí característico del pueblo gallego y se acomoda al instrumento musical favorito de este pueblo. Entre los refranes coleccionados por S. [Pbro. JUAN A. SACO ARCE, *Gramática de la lengua gallega*] hay un número bastante crecido de versos de *muiñeira*: [cita los versos gallegos transcritos en el texto]” (*op. cit.* en la n. 6, p. 50).

²⁴ Glosado por ROSALÍA DE CASTRO en sus *Cantares gallegos* (1863). FIGUEIRA VALVERDE no vacila en considerarlo procedente “del acervo popular o popularizado” (*op. cit.* en la n. 5, p. 255).

²⁵ Me refiero, claro está, a los versos incorporados por LOPE DE VEGA en *El caballero de Olmedo* (Madrid, Cátedra, 1981, pp. 82-83). El último verso puede documentarse en la “Cantiga del figueiral”, al parecer del siglo XII. Valle ha de sumarse, pues, a los que glosaron a Lope en esta copla, señalados por FRANCISCO RICO en su edición de *El Caballero de Olmedo*. (Cf. LOIS CARRÉ ALVARELLOS, *Romanceiro popular galego de tradición oral*, Porto, 1959, p. 23, n. 4). Se registran dos versiones del “Romance do figueiral” ambas con el estribillo “No figueiral figueiredo/no figueiral, figueiredo entrei”, en las pp. 53-56. Una está tomada de ANTONIO DE LA IGLESIA, *El idioma gallego, su antigüedad y vida*, 3, La Coruña, 1886, p. 54; la segunda, del *Cancionero musical de Galicia*, recogido por C. SAMPEDRO Y FOLGAR, Museo de Pontevedra, 1942, nº 191. Otro verso con ecos de copla popular gallega, en la misma obra valleinclaniana, es “por aquel camino del vilar, vilero” (p. 155), pero no he podido documentarlo.

Otro entronque gallego-castellano ocurre en *Divinas palabras* (1920). La copla, aunque castellanizada, se corresponde con metros y ritmo de solera popular gallega²⁶. Sus tres variantes reflejan la lábil condición del material folklórico a la vez que contribuyen a la rica matización oral de esta obra²⁷:

Coro de rapaces: ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila.
 ¡Tunturuntún! Que tanto bailó.
 ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila.
 ¡Tunturuntún! Que malparió (Jornada III, esc. 1).

Más adelante:

Coro de rapaces: ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila.
 ¡Tunturuntún! No sé qué le dio.
 ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila.
 ¡Tunturunaún! Que malparió (*ibidem*).

En la catástasis final, con la mujer desnuda encima de un carro, proclama su desvergüenza un "Coro de foliada":

²⁶ Cf. las versiones recogidas por PÉREZ BALLESTEROS: "Touporroutóu — para dónde vas vella/—touporroutóu— para Pontevedra/—touporroutóu— ¡¿qué vas a buscar?!/ —touporroutóu— unha carga de sal" (*op. cit.* en la n. 5, p. 1, 140); "Touporroutóu por onde vai a noiva,/touporroutóu po-l-a corredoira,/ touporroutóu qué vai a buscar,/touporroutóu un ferrado de sal"; y "Tamparrantán y as uvas verdes, tamparrantán que verdes están; tamparrantán que-si-están- verdes/tamparrantán xa madurarán" (*op. cit.* en la n. 5, p. 208) La métrica y ritmo son los de la *muiñeira*: "el tipo perfecto de esta clase de versificación existe cuando los versos son endecasílabos, de acento en la primera, cuarta y séptima sílaba, que es lo que alguna vez ha sido llamado *endecasílabo de gaita gallega*" (MILÁ Y FONTANALS, *op. cit.* en la n. 6, p. 50). Y dice BARJA (*op. cit.* en la n. 6, pp. 34-35): "El ritmo de la música es triple —seis por ocho— y puede o no tener letra. El cantar se subordina por completo a la música, y éste es, en definitiva, el único requisito del metro y de la estrofa. Hay, en efecto, *Muiñeiras* de tipos diferentes. Versos de distinta medida (el mismo terceto se adapta fácilmente a los compases de la *Muiñeira*) sirven igualmente para el cantar de *Muiñeira*. Lo esencial es que se conserve el aire".

²⁷ Que Valle tenía plena conciencia de ello se constata en sus declaraciones del 25 de mayo de 1933: "[*Divinas palabras* es] de infinitos matices. Y como usted decía, de ritmos variados, pero dentro de una indestructible unidad melódica. Las voces tienen aquí un valor extraordinario. Por eso habrá que ensayarla como se ensaya una orquesta" (DOUGHERTY, *op. cit.* en la n. 11, p. 250, n. 293).

¡Tunturuntún! La Mari-Gaila.
 ¡Tunturuntún! Que tanto bailó.
 ¡Tunturuntún! La Mari-Gaila,
 Que la camisa se quitó. (Jornada III, esc. última).

Los personajes individuales se han colectivizado, primero en el folklórico *aturuxo*, que figura como "Final de gritos [...]" en la relación de personajes, y ahora fundidos en la copla. La maledicencia aldeana alcanza así jerarquía de coro clásico. Mediante un proceso combinatorio el cantar coadyuva a borrar límites genéricos; se plasma así el resultado artístico anticipado ya en la matización subtítular: "Tragicomedia de aldea". Psicológicamente, la copla castellanizada tiene un efecto equiparable *mutatis mutandis* al del "latín ignoto". La canción despierta un frenesí colectivo contra la adúltera para el cual son ineficaces las palabras castellanas: "¡Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra!" (I, 788). Lo que conseguirá aplacarlo serán "Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico [...]" (*ibidem*).

He dejado *Aromas de leyenda* (1907) para el final porque epitoma y trasciende lo expuesto. Como sabemos, es una colección de poemas arcaizantes y a la vez novedosos, en castellano, con rima y metro variados. Son catorce, de los cuales once concluyen con una estrofa en gallego; las reproduzco, con variantes, en el "Apéndice" a este trabajo. A pesar de su corte cancioneril y popular, sólo las tres siguientes son identificables en las colecciones de folklore:

Como chove miudiño,
 Como miudiño chove,
 Pol'a banda de Laíño,
 Pol'a banda de Lestrove²⁸ (Clav. III)

Cando o sol esmorecía
 Vin o moucho nun penedo...
 ¡Non che teño medo moucho,
 Moucho non che teño medo! (Clav. XII)²⁹.

²⁸ Cómo llueve menudito,/cómo menudito llueve,/hacia el lado de Laíño,/ hacia el lado de Lestrove. —Cf. la nota 24.

²⁹ ¡Fue cuando el sol se escondía/que vi al búho en un roquedo.../ ¡No te tengo miedo, búho/búho, no te tengo miedo! —PÉREZ BALLESTEROS da las siguientes versiones: "Eu ben vin estar o moucho/enriba d'aquel penedo:/non che teño medo moucho/moucho no [sic] che teño medo"; "Eu ben vin estar o moucho/chorando n'aquel penedo:/ chora moucho, chora

¡Fun unha noite a o muíño
 Cun fato de nenas novas
 Todas elas en camisa,
 Eu no medio sin cirolas! (Clav. XIII)³⁰.

Estas estrofas, y las otras ocho en gallego, han dado pábulo a interpretaciones y comentarios varios, algunos de particular interés. Para Rey Romero³¹ por ejemplo, cinco de las no documentadas como folklóricas (*Claves líricas* VI, VIII, X, XI, XIV) son integrables en un poema temática y métricamente coherente, a modo de canción navideña, cuya autoría asigna a Valle; las estrofas castellanas serían la glosa. Otro crítico, Filgueira Valverde³², propone para el conjunto de los once poemas con estrofas finales gallegas un paralelo funcional y lingüístico con las *muwassahas* y sus *jarchas*, sólo que en castellano y gallego, en vez de árabe clásico y lengua vulgar. Daríase, pues, un enlace, no por intuitivo menos válido, con la poesía tradicional.

Estas interpretaciones ni se excluyen mutuamente ni excluyen otras. Considérese el título global cuando Valle publica juntos los poemas de *Aromas de leyenda*, *La pipa de kif* (1919) y *El pasajero* (1920): *Claves líricas* (1930). Aunque separada-

moucho/chora que non teño medo" (*op. cit.* en n. 5, pp. 1, 19). ROSALÍA DE CASTRO glosa la canción en *Cantares gallegos*, nº 14. FILGUEIRA VALVERDE estima que "Valle cambió, con innegable acierto, el primer verso, para ajustarlo al sentido de la última estrofa del poema" (*op. cit.* en la n. 5, p. 286).

³⁰ ¡Una noche fui al molino/con grupo de chicas jóvenes./todas ellas en camisa,/yo en medio sin pantalones! — PÉREZ BALLESTEROS ofrece otra versión: "Fun esta noite o muíño/c'un fato de nenas novas/elas iban todas majas/e-yeu lucindo as cirolas" (*op. cit.* en la n. 5, pp. 1, 151). En la nota 1 añade: "En lugar de este verso [elas iban todas majas] algunos dicen: «todas iban en camisa». Para FILGUEIRA VALVERDE, esta copla rompe "la unidad legendaria y mística del conjunto. Nota lúbrica de contraste, degradatoria. Responde a la técnica del creador de los 'Esperpentos', pero también a una constante de las letras gallegas: 'escarnio y maldizer.'" (*op. cit.* en la n. 5, p. 286).

³¹ Citado por FERNÁNDEZ DEL RIEGO (*op. cit.* en la n. 1, pp. 46-48). Por lo demás, se observa cierta correlación entre las estrofas valleinclanianas y letras populares: "Como queres que che queira/e que che teña cariño/si outro paxariño vóla/dentro deste meu peitiño"; "Quixera ser paxariño/quixera poder voar,/quixera facer un niño/prá xuntíños arrullar" (RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, *op. cit.* en la n. 5, pp. 462 y 463); "Páxaro que vas voando/e levas flo no pico/ traim'acó para cosere,/ay la la/ o meu corazón ferido" (LAGO ALONSO, *op. cit.* en la n. 5, p. 522). Otras por el estilo en PÉREZ BALLESTEROS, *op. cit.* en la n. 5, 1, p. 20 #49; 2, p. 40 #10; 3, p. 30 #38.

³² *Op. cit.* en la n. 5, pp. 281 y 290-291.

mente numerados, cada uno de los poemas lleva un pretítulo: "Clav.[e]." A la disemia que implica el vocablo (clave/cifra), se suma el polisémico título del primer poema, "Ave". En la edición de *Aromas* de 1907 este poema está destacadamente separado de los otros. Se hace así resaltar su sugeridora funcionalidad: saludo, oración, designación zoológica, signo/símbolo, además de *motivo* poético antes, en y después de las *Cantigas* del Rey Sabio. Una de sus dos estrofas intermedias reclama atención:

¡Oh tierra de la fabla antigua, hija de Roma,
que tienes campesinos arrullos de paloma!
El lago de mi alma yo lo siento ondular
como la seda verde de un naciente linar,
cuando tú pasas, vieja alma de mi lugar,
en la música de algún viejo cantar (I, 1081).

Alma de la lengua, del cantar y del lugar, en profunda afinidad con el alma del poeta. Lo externo, dado y colectivo, y la intimidad individual, confluyendo en la expresión artística. Estamos, repito, ante un *ars combinatoria*; sus principios fundamentales son el recuerdo y el matiz junto con la superación de límites cronológico-espaciales. Mal cuadra a este conjunto polifónico imponerle interpretaciones unívocas. En él se conciertan, combinándose e integrándose, lo individual y lo colectivo, tradición e innovación, gallego y castellano. Esas estrofillas en gallego, populares o popularizantes, matizan sus contextos poemáticos y el conjunto. Su proximidad y lejanía respecto al castellano en que se inscriben aportan una riqueza tonal a los poemas y una temática que va de lo lírico a lo narrativo, de lo religioso a lo lascivo, de lo serio a lo burlesco, con una delicada gama sentimental. Existe incluso la posibilidad de que las estrofas gallegas no documentadas de *Aromas* sean glosas de Valle a versos de canciones populares, o a una suya inicial, parecido a lo que hizo Lope volviendo a lo divino la de *El caballero de Olmedo*. Que sean pocas y breves estrofas las gallegas no obsta. Para apoyarlo están algunas de las alegorías geométricas de *La lámpara maravillosa*: "la línea recta [es] un punto que vuela" (II, 614); "El centro es la razón de la esfera, y la esfera, la forma fecunda que desenvuelve las infinitas posibilidades del centro" (II, 617). Y también las correspondencias entre lo diminuto y lo inmenso, lo concreto y lo abstracto: "El conocimiento de un grano de trigo, con todas sus evocaciones, nos

daría el conocimiento pleno del Universo [...] El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados" (II, 567).

En cualidad y función, los versos coplísticos gallegos esparcidos por la obra de Valle revelan una fina intuición artística y conscientes propósitos estéticos. Como otras interpolaciones —piénsese en las que Casares redujo facilonamente a "plagios"³³— funcionan en los contextos con una rica dinámica de significación. Por medios diferentes, pero hacia aspiraciones parecidas, marchan en la plástica los cubistas. Aun guardando prudentemente las distancias, cabe señalar importantes aproximaciones: *Aromas de leyenda* es de 1907; el cuadro picassiano inspirado en algo tan local como Horta de Ebro, de 1909. Valle buscará superar límites genéricos, lingüísticos y espacio-temporales. Los esperpentos, y en particular *Tirano Banderas* (1926), ilustran esto bien; de la última es la conocida "Visión cubista del circo Harris" (II, 705). Picasso, elaborando representaciones tradicionales en su "Guernica" (1937), eleva el folklórico cornúpeta a una apocalíptica visión moderna del mítico Minotauro. Y ese cubista de cubistas, el también español Juan Gris, se esfuerza por integrar y combinar elementos, y por superar los límites tradicionales de la pintura, desde el marco a los materiales y técnicas de representación. De ello hay máximos exponentes en su etapa sintética, alrededor de 1918. En tanto que Valle-Inclán declara en 1916: "El arte es siempre una abstracción"³⁴.

La lámpara maravillosa es una seria meditación sobre cuestiones ético-estéticas. Alumbra lo realizado por su autor hasta entonces y, a mi modo de ver, se perfilan en ella pautas para sus creaciones futuras. No fueron muchos los que se percataron de la trascendencia del mensaje; acaso la preponderancia de la efímera anécdota en vida de Valle distrajo de la coherencia íntima³⁵ y las aspiraciones universalizantes del conjunto de su obra. Entre los que supieron verlo en su momento está Unamuno, cuyo ejemplar de *La lámpara* está detenidamente anotado. Y también el mexicano Alfonso Reyes, que destacó la visión

³³ JULIO CASARES, *Crítica profana: Valle-Inclán, "Azorín", Ricardo León*, Madrid, 1916.

³⁴ Cf. DOUGHERTY, *op. cit.* en la n. 11, p. 82.

³⁵ Sobre este punto remito al lector a mi trabajo "La radical apostura de Valle-Inclán", *AdeL*, XVI (1978), pp. 137-174.

arquetípica de Valle³⁶. Años después Díaz-Plaza calificará la obra de "cantera inagotable"³⁷. Confío haberlo confirmado con lo expuesto. Al propio tiempo, espero haber iluminado en algo una faceta del rico conjunto de proyecciones mutuas entre la literatura y el folklore.

JOSÉ AMOR Y VÁZQUEZ

Brown University, Providence,
Rhode Island (EE.UU.)

APÉNDICE

AROMAS DE LEYENDA

Estrofas en gallego que figuran al final de los poemas en castellano:

<i>Edición de 1907</i>	<i>Obras completas I (1954)</i> [variantes]
------------------------	--

Campana, campaniña Do Pico Sacro, Toca por que florezca A rosa do milagro. ("Milagro de la mañana")	¡Tes n'ó teu piteiro, Paxariño novo, Gracia de gaiteiro!
---	--

*Como chove miudiño, Como miudiño chove, Pel'a banda de Laiño Pel'a banda de Lestrove. ("Los pobres de Dios")	Pol'a banda de Laiño, Pol'a banda de Lestrove.
---	---

Estaba unha pomba branca
 Sobre un rosal florecido,
 Pra un ermitaño do monte
 O pan levaba no vico [sic].
 ("Geórgica")

³⁶ "Este hombre platónico sabe siempre de antemano lo que va a decir y a escribir. Procede por arquetipos". (A. REYES, *Los dos caminos*, 4ª serie de *Simpatías y diferencias*, Madrid, 1923, pp. 76-77.

³⁷ *Op. cit.* en la n. 20 p. 140.

* Los marcados con asterisco corresponden a canciones en colecciones folklóricas.

Fuxe meu meniño

Que vou a chorar.

Séntate n'a porta,

A ver choviscar.

("No digas de dolor")

Por sobre ó rosal

Voa un paxariño,

Que leva unha rosa

A Jesús Meniño.

("Flor de la tarde")

¡Ruiñeñol! ¡Cotovial...

¡Paxariño lindo!

Cántame n'o peito

Qu'o teño ferido.

An que sea ven [sic] baixo

Canta paxariño.

("Ave Serafín")

Cántame n'o peito,

Paxariño lindo,

Que con Jesús falas,

N'o teu Asovio [sic].

("Página de misal")

Pel'a mañán cedo

Lindo ruiñeñol

Hay n'a tua cantiga

Un rocío de frol.

("Lirio franciscano")

*Cando o sol esmorecía,

Vin o moucho nun penedo...

¡Non che teño medo moucho,

Moucho non che teño medo!

("Sol de la tarde")

*¡Fun unha noite a o muiño

Cun fato de nenas novas,

Todas elas en camisa,

Eu no medio sin cirolas!

("Son de muiñeira")

¡Orballiño fresco,

Nas pallas d'Aurora!

¡Orballiño, gracia

De Nosa Señora!

("En el camino")

Sobre sol e lua,

Que lleva [sic] unha rosa

Paxariño louro,
Gaiteriño lindo,

C'o teño ferido.

N'o teu asovió [sic]!

Pol'a mañán cedo

Orballo de frol.

Nas pallas d'o día!

D'a Virgen María!