ASPECTOS DEL MODERNISMO EN *LA GUERRA CARLISTA* DE VALLE-INCLAN

MARIA JOSE ALONSO SEOANE

LA GUERRA CARLISTA DE VALLE INCLAN

Tres novelas componen *La guerra carlista* de Valle-Inclán: *Los cruzados de la Causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909) y *Gerifaltes de antaño* (1909). Como es sabido, Valle-Inclán al escribirlas proyectaba una serie de espisodios en torno a la tercera guerra carlista más ambiciosa que la trilogía. Conocemos al menos los títulos de otras dos novelas del ciclo —*Las banderas del Rey* y *La guerra en las montañas*—, pero de estos proyectos sólo se plasmarían en realidades los tres títulos inciales (1) ya indicados. En ellos vamos a centrar nuestro estudio y en concreto, en aquellos aspectos de la trilogía en los que se manifiesta de modo especial el modernismo peculiar de Valle-Inclán en las fechas de creación de estas novelas. Aunque he tratado el tema en otra ocasión (2), el carácter de aquellas notas impedía detenerme lo que hubiera querido en los aspectos particulares del modernismo en la trilogía, que merecen mayor atención y que aquí veremos.

Es evidente que estos rasgos modernistas no son los únicos que dan gran interés a *La guerra carlista* (3); importantes son también las conexiones entre la trilogía y el carlismo del autor y, de manera más general, las relaciones de Valle-Inclán con la historia de España reciente entonces; por otra parte, es primordial el papel del ciclo carlista en la evolución de Valle-Inclán como escritor, en cuanto gozne sobre el que gira y cambia diametralmente su producción literaria, así como la aportación fundamental de estas novelas al proceso esperpentizador que estallará años más tarde, en las siguientes obras de Valle-Inclán (4). Sin embargo, de todos los puntos de vista, el decisivo para

---

(1) Cfr. entrevista de Gregorio Campos en *El Correo Español* (4-XI-1911). Alta trilogía de *La guerra carlista* puede añadírsele dos fragmentos publicados en la prensa, *Una tertulia de antaño* y *La Corte de Estella*, el último de los cuales supone claramente tratarse de una continuación de la trilogía, con desarrollos importantes en algunos aspectos (aparición de Don Carlos en persona, reincorporación de Bradomín al ciclo, cambio total en las disposiciones de Cara de Plata hacia el Rey y la guerra, etc.) que, sin embargo, no nos ayudan gran cosa pues ignoramos las reestructuraciones a las que sometería Valle-Inclán dichos fragmentos al darles forma definitiva en la futura novela que no llegó a escribir.

(2) *Introducción a La guerra carlista* de Ramón Mª del Valle-Inclán, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Clásicos Castellanos), tomos I y II, 1979. Citaré los textos de *La guerra carlista* por está edición indicando únicamente tomo y página entre paréntesis inmediatamente después del texto.

(3) Cfr. mi citada *Introducción*, donde aparecen también las consiguientes referencias bibliográficas. Posteriores a su publicación habría que añadir, entre otros trabajos, el extenso y documentado libro de E. LAVAUD *Valle-Inclán. Du journal au roman (1888-1915), París, Klincksieck*, 1980 y el de P. L. TUCKER, *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and "Tirano Banderas"*, Valencia, Albatros Hispanofilia, 1980.

(4) Este valor decisivo de la trilogía en relación al proceso esperpentizador lo habían señalado, entre otros, E.S. SPERATTI-PIÑERO en su estudio *De "Sonata de otoño" al esperpento*, Londres, Tamesis Book, 1968, págs. 243-248 y M. BERMEJO MARCOS, *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971, págs. 146-166. A pesar de coincidir con la mayoría de los ejemplos aducidos por este último crítico como rasgos de "esperpentización" en la trilogía, disiento de sus conclusiones generales en las que creo apreciar una sobrevalorización de la "esperpentización" en la interpretación de *La guerra carlista* en su conjunto; así como considero que habría que matizar entre las animalizaciones y cosificaciones embellecedoras y las degradantes, en mi opinión no propiamente esperpentizadoras las primeras.

la historia literaria, el que debe estar determinado a fondo previamente a cualquier otra consideración, es el estudio de las novelas de *la guerra carlista* como obras incluídas en la órbita modernista, aunque de un modernismo peculiar se trate; y, por tanto, como novelas escritas por Valle-Inclán en 1908-1909, sin que el reflejo de obras considerablemente posteriores las distorsione para la consideración crítica; menos aún el posterior ideario del escritor, por otro lado no del todo satisfactoriamente definido (5). Cuando Valle-Inclán concibe *La guerra carlista,* el esperpento está todavía lejano, mientras que el presente, el pasado inmediato y, aún más, el futuro a medio plazo —por lo menos hasta 1916, fecha de publicación de *La lámpara maravillosa*—, el modernismo es el único entorno de las novelas de la trilogía. Lo cual no implica —al contrario— minusvalorar el papel de estas novelas dentro de la obra completa de Valle-Inclán; su peculiaridad resulta indispensable para la comprensión cabal de su producción literaria. En este sentido, dos aspectos de *La guerra carlista* demuestran, entre otros, su importancia: el hecho de que por primera vez elige Valle como tema la historia de España (6), y el hecho de que, en cuanto a la novela se refiere (7), la trilogía supone la maduración y a la vez el punto final de los comienzos modernistas de Valle-Inclán. Principio y final, pues, obra de encrucijada, de fuerte individualidad en sí misma, en la que Valle presenta una mayor originalidad, un modernismo más asimilado y depurado con respecto a las novelas y cuentos anteriores, y a su vez cierra con ella —de manera inconsciente seguramente entonces— el modernismo en su obra narrativa.

Los distintos "modernismos"

Bien conocida es la complejidad que encierra el término *modernismo;* cómo en el último tercio del siglo XIX, los componentes de distintas procedencias (parnasianismo, simbolismo, prerrafaelismo, etc.) se entremezclan para confluir en el llamado modernismo hispánico, que a su vez evoluciona en distintas direcciones a lo largo de su duración como movimiento literario; pudiéndose distinguir distintas etapas dentro del modernismo (8), si bien con las reservas correspondientes a un movimiento tan complejo. En España, y muy especialmente en lo que a Valle-Inclán toca, su triunfo y posterior evolución deben relacionarse prioritariamente con la manera poética de Rubén Darío, cuyo papel en la popularización del modernismo fue, según Davison, "verdaderamente decisivo y dramático" (9); sus tres obras mayores, *Azul, Prosas*

(5) Entre los trabajos en los que creo observar ese juicio de la trilogía carlista mediatizado por la posterior evolución de Valle-Inclán (con conclusiones que parecen elaboradas a partir de *El ruedo ibérico* y no desde la propia trilogía y el propio Valle-Inclán como escritor entonces y no después) se encontraría el reciente de A. LOPEZ MARTINEZ, "La función estructural de la perspectiva del narrador en *La guerra carlista*", *Hispanic Review,* 1979, 47, págs. 357-377.

(6) Es evidente que el tema carlista había sido tratado por Valle-Inclán en obras anteriores con mayor o menor extensión (*Un cabecilla, Sonata de Invierno...*); pero nunca como en estas novelas en que la guerra misma es el objetivo del trabajo creador.

(7) Paralelamente habría que considerar similares a la trilogía en este sentido, las *Comedias bárbaras, Aromas de leyenda* y *La lámpara maravillosa,* cada cual en su género.

(8) Como hace notar DAVISON, en este sentido la declaración más conocida la hizo M. HENRIQUEZ UREÑA en su *Breve historia del modernismo,* México, 1954 (Cfr. N. DAVISON, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica,* Buenos Aires, ed. Nova, 1971, págs. 35-37).

(9) *Ib.,* pág. 99

profanas y *Cantos de vida y esperanza,* "se prestan a una fácil clasificación, verbigracia, el galicismo del primer libro; el triunfo de la amalgama de la manera parnasiana y simbolista del segundo; y en la tercera obra, la destilación de estas modalidades para ponerlas al servicio de la duda metafísica y la hermandad hispánica" (10). Otros críticos expresarán de distintos modos lo que es opinión común: diversidad de tendencias en el modernismo que reflejan el distinto origen de sus componentes y evolución del mismo desde el predominio de lo externo en los comienzos hasta una interiorización final del movimiento.

Determinación del modernismo en *La guerra carlista* de Valle-Inclán

Estudiando las distintas facetas del modernismo será relativamente fácil encontrar el lugar que ocupa *La guerra carlista* de Valle-Inclán. En principio es evidente que con respecto a las obras anteriores del autor y, en concreto, a las tan conocidas *Sonatas*, nos encontramos en la trilogía carlista en un mundo nuevo. Del modernismo decadente que Valle-Inclán formula en aquellas de un modo en cierta manera irónico (11), se ha suprimido en *La guerra carlista* todo aquello que de perversión, más bien convencional (12) tenía en su haber literario. Si el modernismo incluye entre sus fundamentos una búsqueda de la belleza, un planteamiento estético primordial del mundo, de la vida y del arte, Valle-Inclán rechaza en *La guerra carlista* aquella variante, utilizada anteriormente por él con casi exclusividad, en la que uno de los mayores alicientes estéticos consiste en la conculcación, en la ruptura intencionada de los lazos intrínsecos que unen la belleza con sus fundamentos ontológicos —verdad, bien— de los que deriva; no sencillamente marginándolos sino, al contrario, colocando la destrucción de estos vínculos como objetivo de máximo interés, pervirtiendo, en sentido estricto, el sentido de la belleza. Sínceros o no, bajo estos principios es fácil identificar muchos de los rasgos característicos del primer Valle-Inclán: erotismo perverso, sadismo, masoquismo; asociaciones ambiguas o sacrílegas en la iconografía y el léxico, satanismo de diversos calibres en el que es fundamental la transgresión soberbia de toda ley y tantos otros rasgos conocidos de fáciles coincidencias nietzscheanas y reminiscencias románticas (13).

De todo esto, nada o insignificante encontramos en la trilogía carlista, a pesar de que, sobre todo en *Los cruzados de la Causa* reaparecen ambientes y personajes de sus obras anteriores, con ese gusto de Valle-Inclán de reiterar lo

---

(10) *Ib.*, pág. 99

(11) Recordemos que, en frase de Eugenio de NORA, en ellas "Valle escribe formalmente *como* modernista, espiritualmente *como* decadente, sádico, perverso, etc., pero todo ello *como afectación* "desde fuera", por cansancio de lo monstrenco anterior, por moda —un tanto rezagada— o por afán de singularidad" (*La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958 (2ª ed. reimpresión, 1970), t. I. pág. 57).

(12) Cfr. J. ALBERICH, "Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas*", *Hispanic Review*, XXXIII, 4, 1965. págs. 360-82. Entre otros aspectos señala cómo algunas de estas manifestaciones "tal vez tuviesen consistencia psicológica en los momentos iniciales del decadentismo, en Baudelaire o en un Verlaine, pero no en Valle-Inclán" (pág. 366).

(13) Para la evolución y posterior influencia del romanticismo, cfr. L. BRAJNOVICH, "Las figuras, los mundos y las ideas del Romanticismo", en *Grandes figuras de la literatura universal*, I. Pamplona, ed. EUNSA, 1973, págs. 173-191.

ya creado por él mismo. En este sentido es ejemplar el cambio efectuado nada menos que en un personaje arquetípico, el Marqués de Bradomín, que en las *Sonatas* ha encarnado un mito muy concreto y en *La guerra carlista* adquiere un valor de signo opuesto. En *Los cruzados de la Causa,* Bradomín, desprendido del donjuanismo hasta entonces esencial, sigue manteniendo algunos de sus rasgos externos identificativos (galantería, ironía, amabilidad...) pero es ya una figura distinta: la dignidad y la gravedad transcienden todas sus acciones; su atención se centra únicamente en la guerra: llevarla a buen término y conseguir los recursos necesarios para ello. Aparecen en él cualidades positivas recién adquiridas (generosidad, grandeza de corazón, sencillez) y da muestras de algo desconocido en su pasado literario: una cantidad considerable de sentido común, de sentido de la realidad, de interés y conocimiento de la vida externa a él, del bien común y de la política (14).

En conjunto, puede afirmarse que en este sentido *La guerra carlista* es "contra-decadente": se ensalzan, como valores positivos, no sólo la belleza y el heroísmo sino virtudes como la veracidad, la fe, la caridad, etc., que se extreman en algunos personajes como Eladia. Incluso el personaje que mayores connotaciones nietzscheanas podría tener en la trilogía, Don Juan Manuel Montenegro, deja bien claro sus sentimientos de compasión hacia el marinero asesinado y a su madre, hacia los humildes en general (15); y la Madre Isabel, en *El resplandor de la hoguera,* rectifica la impetuosa declaración de Cara de Plata:

> "—Sin las virtudes de mi padre, los hijos seríamos bandidos. Pero algo se hereda. El valor y la caridad son los fundamentos de una raza. En otro tiempo hubo órdenes religiosas que entre sus votos tenían el de la valentía como el primero. ¡Eso, al menos dicen las historias de los Caballeros Templarios!
> La monja le reparó hondamente:
> —Cuenta primero la Fe". (II, 70) (16).

No faltan, desde luego, cuestiones complejas, como el personaje Santa Cruz, pero insistimos en que el conjunto de la trilogía lo animan valores positivos, muy alejados de planteamientos puramente decadentes.

---

(14) En la primera edición de *Los cruzados de la Causa* todavía puede verse un rastro del anterior Bradomín, luego cuidadosamente borrado. Cara de Plata, cenando con el Marqués, pregunta a éste: "—¿Nos estaremos comiendo tu brazo?" A lo que responde Bradomín: —Yo solamente he dado de comer de mi corazón... Pero ha sido a las mujeres más hermosas de mi época" (I, 39). Esta alusión a la manquedad de Bradomín que desdice del tono general de *La guerra carlista* será cambiada después por unas frases trivales. Para un estudio más pormenorizado de las ediciones de *La guerra carlista,* cfr. E. LAVAUD, ob, cit., págs. 554-59 y 595-623.

(15) Evidentemente, Don Juan Manuel no presenta los ideales cristianos en toda su pureza: cfr. G. UMPIERRE, "La moral heróica en las *Comedias bárbaras", Homenaje a Casalduero,* Madrid, Gredos, 1972, págs. 471-484; y G. SOBEJANO, *Nietsche en España.* Madrid, Gredos, 1967, págs. 213-228. En este sentido, este autor detecta en la literatura española en general una reacción de cansancio contra Nietsche hacia 1905 (pág. 94)

(16) En éste como en otros detalles de la trilogía puede observarse la intensificación de un neorromanticismo tan acorde con el tema carlista y la regionalización en Valle-Inclán. El mismo Cara de Plata —del mismo "hermoso y varonil tipo suevo" (I, 12) de su padre— dice unas palabras al querer hacerse cargo del alijo de armas —"Pero el ánimo de mandar, se necesita haberlo heredado"—, que parecen eco de los versos de Hartzenbusch en *La ley de la raza* en boca de uno de los godos triunfantes: "pero el cargo de caudillo pide ánimo superior", refiriéndose a la superioridad de su raza sobre los vencidos hispanorromanos, (Cit. por J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española,* IV, Madrid, Gredos, 1980, pág 546).

Modernismo de "musicalización"

Hay otra tendencia en el modernismo, la que se ha llamado de "musicalización", quizá la manifestación más conocida y tópica de este movimiento: exotismo, rica adjetivación, términos sonoros, etc. (17). Eliminando lo que de peyorativo puede considerarse en esta tendencia, nos encontramos con un quehacer creativo fundamentalmente lúdico, que pone entre paréntesis toda relación de la estética con otros valores, gozándose en la belleza gratuita de colores, formas y sonidos, de la valoración muy preferente de lo sensorial: evocaciones a partir de olores y armonías, musicalidad, materiales nobles...

De este modernismo sí que encontramos elementos en *La guerra carlista:* casi todo lo logrado por el escritor anteriormente, aunque cualitativamente afectado por otras intenciones ajenas al anterior planteamiento y a las cuales todo se supedita en la trilogía. De este modernismo de "musicalización" se originan, en *La guerra carlista* la inmensa mayoría de los procedimientos retóricos, la presentación escénica de los personajes, la insistencia y precisión en lo sensorial, las transposiciones históricas, artísticas y literarias, el ritmo, la búsqueda de la musicalidad hasta llegar a las consonancias en grupos duales inmediatos, más frecuentes aún que en obras anteriores (18): "el cristal matinal", "emoción musical y sentimental", "con el rostro terrible de impasible", "mirándole dolorida y sentida", "vibración animosa y luminosa", "seda florida y desvanecida", "extensión verdeante y ululante", "emoción literaria y legendaria", "sonrisa señoril y monjil", "ola saltante y espumante", etc., con variantes en los elementos de la rima: "la alcuza iba saltando hueca, metálica y clueca", "sobre la frente calva y luciente". Más adelante nos detendremos en el análisis de algunos tipos de estos procedimientos modernistas que constituyen parte esencial de la contextura de estas obras narrativas.

Modernismo de "interiorización"

Como arriba indicamos, la última etapa del modernismo hispánico está marcada por una superación de un primer esteticismo más o menos vacío; un modernismo de "interiorización" dentro del cual "el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte" (19). Este modernismo último no se opone absolutamente al modernismo de "musicalización" (20), pero nos encontramos ante dos planteamientos iniciales distintos: en el primero se atiende sólo a la belleza formal, independientemente de otros valores; es decir, se prescinde de ellos sin necesidad de negarlos o conculcarlos, en ocasiones eligiendo sin más un tema intranscendente. En el segundo, la belleza se contempla en su profunda relación con el misterio

(17) Cfr. R. GULLON, "Del Darío sonoro al Rubén interior", en *Homenaje a Casalduero,* Ob. cit., págs. 241-250.

(18) Cfr. E.S. SPERATTI-PIÑERO, ob cit., pág. 143. Para el léxico más tópicamente modernista, cfr. mi *Introducción*, ob. cit. págs. CXIV-CXV.

(19) Cfr. M. HENRIQUEZ UREÑA, ob. cit., pág. 31-32. También lo hace notar F. de ONIS, como observa DIAZ-PLAJA (*Modernismo frente a noventa y ocho,* Madrid, Espasa-Calpe (1951, 1966), 1979, pág. 125.

(20) Cfr. R. GULLON, art. cit., pág. 241.

del ser; y, de hecho, lo puramente formal se abandona a favor de un planteamiento transcendente en el que la intuición es el método de conocimiento: buscando, en palabras de Gullón, "la intuición del misterio; de los misterios del ser, de la vida y sobre todo de la muerte" (21); por lo general desde unos principios más o menos cristianos.

Las fechas en que el advenimiento de esta última etapa modernista se manifiesta, corresponden en Valle-Inclán al giro representado por las *Comedias bárbaras* y *La guerra carlista*. Hacia 1907 se nota en España una primera reacción con respecto a los planteamientos generales de 1902, que según Díaz-Plaja (22) tiene dos aspectos: el primero tiende a la "sencillez lírica" y en el segundo aparece una cierta reacción patriótica: interés por el tema histórico, el paisaje español y otros similares, en concreto, la conmemoración brillantísima del centenario del Quijote en 1905. Si estas dos características son generales en la literatura del momento, dentro del modernismo suponen, para sus escritores mejor dotados, la depuración esencial de otras tendencias, una "interiorización" en la que la rica herencia simbolista juega el papel primordial a costa de los demás elementos constitutivos del movimiento. Esta tendencia renovadora será la única definitivamente fecunda, con capacidad activadora de nuevos ideales estéticos como vemos claramente en Valle-Inclán: Rubén Darío había muerto en 1916, el año en que Valle cumple los cincuenta y se dispone a dar el salto innovador de su obra última.

La guerra carlista, madurez del modernismo en Valle-Inclán.

Si en el modernismo en general la tendencia más rica en posibilidades es el simbolismo (23), de esta realidad eran conscientes los modernistas hispánicos, a los que "acompañó una meridiana conciencia crítica del simbolismo, de cuya corriente se sentían parte viva, activa y coetánea a las integradas por aquellas figuras que desde las literaturas extranjeras nutrían esa misma corriente universal" (24); y a esta conciencia crítica no era ajena Valle-Inclán como también J. Olivio Jiménez señala expresamente (25). Los rasgos princi-

(21) id., *ib*, pág. 246.

(22) Cfr. G. DIAZ-PLAJA, ob. cit., págs. 124-127. De modo similar lo había señalado para el modernismo americano M. HENRIQUEZ UREÑA, ob. cit. págs. 31-32; es algo aceptado por la crítica en general (Cfr. N. DAVISON, ob. cit., págs 35-37). En este sentido son significativas las alusiones que aparecen en la guerra carlista a la épica y el romancero, algunas bien poco explícitas pero que indican una voluntad tradicionalista al marcharse el Maestrante después de entregar su donativo a la Causa. "El Marqués de Bradomín, por hacerle mesura le acompañó fuera del salón" (I, 144). En el romancero encontramos: "Y el rey, por facer mesura acompañólo a la puerta" ("Romances del Cid, en *Flor nueva de romances viejos*, ed. R. MENENDEZ PIDAL, Madrid, Espasa-Calpe, 19ª ed. 1973, pág. 181.

(23) para algunos será más que un ingrediente muy importante del modernismo: "Aquí se mantiene que el simbolismo es la realidad fundamental no sólo del modernismo español, sino de las letras europeas de principio de siglo hasta los años 30" (J.M. AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 184).

(24) L. OLIVIO JIMENEZ, "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (Algunos testimonios)", en *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 64.

(25) Cfr. *ib.*, pág. 63. E. LAVAUD parece distinguir entre modernismo y simbolismo como dos movimientos independientes, señalando el paso de uno a otro en Valle-Inclán entre 1902 y 1908 (Cfr. "Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908", *Papeles de Son Armadans*, V, 1976, CCXLII, págs. 115-128). La coincidencia de las teorías estéticas de Valle-Inclán en 1908 con las expuestas años más tarde en *La lámpara maravillosa* la señalé en mi *Introducción* (ob. cit., pág. XLVIII), en prensa cuando apareció el artículo de E. LAVAUD. He de decir que el primero que llamó

pales de este simbolismo —que prevalece, pero no destierra absolutamente los otros componentes del modernismo, al menos en lo que a Valle-Inclán se refiere— se manifiestan entre otros, según J.M. Aguirre, "en primer lugar, una tendencia de "rehumanización" de la literatura, y en segundo lugar, una tímida reacción de la teoría del arte por el arte. Es, de hecho, una llamada a cantar los universales del sentimiento; un neorromanticismo que exige además la incorporación de la idea al poema" (26). Cada escritor lo hará, desde luego, a su manera: lo único que parecen compartir en cuanto a su pensamiento es una nota común de idealismo (27). El escritor buscará "la ambigüedad de la comunicación indirecta" (28) tratando de transmitir sus intuiciones al lector directamente, sin previo análisis de las mismas; utilizará el paisaje como cantera de símbolos que le permitan expresar su estado de alma y la música del texto como instrumento capaz de conseguir idénticos fines: esto es, sugerir -no relatar- la sensación del misterio, del enigma inefable. Risley señala un aspecto particularmente conveniente a Valle-Inclán, según él mismo lo expresó repetidas veces en *La lámpara maravillosa* y en otras ocasiones (declaraciones recogidas por sus biógrafos, comentarios críticos, etc.): "deseo o el logro de un conocimiento transcendente, llegando a las esencias eternas y arquetipos" (29). Todos estos rasgos de la estética simbolista y otros más que por no extendernos en cosa sabida no se explicitan aquí, son los que Valle-Inclán expone en *La lámpara maravillosa,* que rige indudablemente la concepción y desarrollo de *la guerra carlista* (30). Es decir, por tanto, que el modernismo de la trilogía se manifiesta con un alto componente de simbolismo que determinará la naturaleza de los temas esenciales (la guerra y con ella la muerte, el triunfo y la derrota, etc.), algunos personajes con ellos peculiarmente relacionados (la Madre Isabel, Roquito, Santa Cruz, entre otros), la valoración de la naturaleza y, a nivel de procedimientos, muchos recursos de mayor o menor rango: los que tratan de detener el tiempo (31), crear un ambiente de sugestión y misterio, estilizar los perfiles de los hombres y las cosas hasta dar su imagen arquetípica, etc. Pero a la vez que en *La guerra carlista* Valle-Inclán intenta plasmar su teoría estética no cabe duda de que esto no se logra aplicándola rígidamente, tanto por la naturaleza narrativa de su obra (32) como por la materia de su contenido: el mundo real, la historia,

---

mi atención hacia este hecho, fue el propio hijo del escritor. D. Carlos del Valle-Inclán, al que agradezco éstas y otras atenciones y una disposición siempre cordial; si con ocasión de mi *Introducción*, inadvertidamente este agradecimiento no fue tan explícitamente expresado se debió sin duda a querer evitar que pudieran achacarse a quien no fuera otro que su autor, los defectos de una obra primeriza. De la misma manera agradezco los consejos de D. Francisco López Estrada, paciente director de mi tesis doctoral sobre la trilogía carlista.

(26) J.M. AGUIRRE, on. cit., pág. 47

(27) id., *ib.*, pág. 88-9 "Estos conceptos (...) contiene obvios elementos schopenhaurianos y platónicos, sin que ello excluya la influencia de Nietzsche en el simbolismo" (pág. 90). Sobre este tema, referido a Valle-Inclán, véase G. DIAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, Gredos, 1965, y P.L. TUCKER, ob. cit.

(28) A. BALAKIAN, El movimiento simbolista, Madrid, Guadarrama, 1969.

(29) W. R. RISLEY, "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán: "Jardín umbrío", en *El simbolismo*, ob. cit., pág. 297. No incluye *La guerra carlista* dentro del estudio del simbolismo en la prosa de Valle-Inclán (pág. 298-9)

(30) Cfr. mi *Introducción,* ob. cit., págs. XLVIII y LX-LXI.

(31) Cfr. P.L. TUCKER, ob. cit., *passim.* Disiento de bastantes ejemplos extremados, aunque en conjunto aporta luces acerca de las ideas subyacentes en la obra de Valle-Inclán (platonismo, gnosticismo...) y los recursos de que se sirve para proyectarlas en ella.

(32) El simbolismo, por naturaleza, se expresó fundamentalmente en poesía y secundariamente en teatro (cfr. A. BALAKIAN, ob. cit., *passim).* en la novela las dificultades serán mayores y ciertos aspectos insalvables. Precisamente referido a la prosa de Valle-Inclán afirma RISLEY: "La prosa

la guerra civil real entre carlistas y liberales españoles en el último tercio del siglo XIX. Valle-Inclán ha seguido, o por mejor decir, él y Rubén Darío han seguido juntos (33) la evolución hacia una preocupación hispánica, un mirar hacia la patria y hacia la historia. Cuando Valle, desde una perspectiva en principio favorable a la Causa, se enfrente con el tema bélico, a pesar de contar con unos esquemas perfectos no los llevará a la práctica inflexiblemente (34), al menos de modo involuntario, pues si su teoría era perfecta, la realidad —la realidad histórica— no lo era ni lo podía ser, aunque no en absoluto; y de ese intento —conjunción de máxima belleza con máxima veracidad y bondad— saldrán las quiebras entremezcladas en un conjunto mayoritariamente concebido como bello idealmente, idealmente bueno. De ahí esa serie de elementos —por otra parte tan importantes en *La guerra carlista*— patéticos, trágicos, prosaicos en ocasiones, esperpénticos o mejor esperpentizadores pues les falta el definitivo contexto esperpéntico para calificarlos de tales.

ASPECTOS DEL MODERNISMO EN *LA GUERRA CARLISTA* DE VALLE-INCLAN

Una vez determinado el peculiar modernismo de Valle-Inclán en *La guerra carlista* será fácil identificar los motivos característicos de este movimiento en las novelas de la trilogía; entre ellos nos limitaremos a tratar los aspectos más significativos, de acuerdo con lo expuesto hasta el momento.

Como conclusión de todo lo anterior se desprende que estos procedimientos modernistas serán mayoritarios con respecto a otros de carácter esperpentizador o de otros tipos que constituyen antecedentes de las novelas posteriores de Valle-Inclán; por otra parte, esos procedimientos modernistas tendrán carácter heterogéneo, dándose en ellos un predominio de los rasgos de origen simbolista, sobre todo en las dos últimas novelas del ciclo; mientras que los recursos característicos del modernismo anterior de Valle-Inclán se mantienen y se entrelazan con éstos, especialmente en *Los cruzados de la Causa:* aspectos como la valoración extremada de las sensaciones, el uso de materiales nobles en la descripción de escenarios exteriores o interiores, la musicalidad en aspectos externos como las consonancias en grupos duales interiores, etc.

Aunque nos proponemos analizar —no de modo exhaustivo— los procedimientos modernistas, hemos de tener en cuenta que la presencia del modernismo de "interiorización" se manifiesta en *La guerra carlista* por medio de

---

narrativa será simbolista hasta el grado en que ese tejido conjuntivo (ya explícito, ya sugerido) lo permita" (art cit., pág. 298). Lo mismo había hecho notar, entre otros, referida a la narrativa del modernismo en general A.W. PHILLIPS: "El gran problema que tiene que resolver el novelista del modernismo es cómo lograr ese delicado equilibrio entre las necesidades interiores de un género que obliga al autor a mover acciones, contar vidas y crear mundo, y el afán de escribir una prosa artística elaborada las más de las veces con ideales de poesía ("El arte y el artista en algunas novelas modernistas", en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios,* Madrid, Gredos, 1974, págs. 261-297, pág. 261-2).

(33) Cfr. G. DIAZ-PLAJA. ob. cit., págs. 259-271 y A.W. PHILLIPS, "Ruben Darío y Valle-Inclán: historia de una amistad literaria", En *Temas...*, ob. cit., págs. 159-208.

(34) Quizá, entre otras causas, esa dificultad de aplicar los esquemas teóricos de *La lámpara maravillosa* a las novelas relacionadas con la historia de la tercera guerra carlista hizo que el escritor dejara la serie inacabada, a pesar de encontrarse personalmente más comprometido que nunca con el carlismo (Cfr. entrevista de Gregorio Campos, art. cit.).

elementos de mayor rango que simples recursos estilísticos. En este sentido es de gran importancia la consideración del tema bélico tal como se trata (atracción-rechazo; máximo mal presente y máximo origen de bien futuro: vida y muerte que se unen y se olvidan ante la proximidad de la hoguera), y el carácter de algunos personajes como la Madre Isabel, Santa Cruz, Eladia y Roquito, Agila y Ciro Cernin (35). Nos encontramos en primer lugar con la captación —de manera distinta en la Madre Isabel y en Santa Cruz— del tema más significativo del modernismo de "interiorización": el misterio de la vida y de la muerte y el abismo de nuestra incomprensión (36) ante el máximo agente catalizador que es la guerra: la Madre Isabel contempla los combatientes en la proximidad de la batalla:

> "Era un pueblo de cruzados que luchaba por la fe. Y, sin embargo, cuando iban a morir y a dar la muerte, no entraban en sí mismos, no sentían el alma toda en temblor ante el misterio de la eterna justicia. ¿Era así la guerra? ¡Un olvido de la vida y del fin! ¡Un resplandor que calcina todos los pensamientos! ¡Un resoplar y un golpear de fragua que enrojece las almas y las bate como el hierro!" (II, 100)

Y la actitud de Santa Cruz, en su ambición de unir, por fuerza o de grado, todas las partidas bajo su mando:

> "No le turbaba el remordimiento. Era su alma una luz clara y firme como piedra de cristal. Sabía la verdad de la guerra [...] Consideraba con una delectación áspera, el hilo tan frágil que es la vida, y cómo el aire, y el sol, y el agua, y un gusano, y todas las cosas, pueden romperlo de improviso" (II, 171)

Son frecuentes las atmósferas densas por la sugestión del contacto con lo sobrenatural (37): más aún que en escenas como la del conjuro de Micaela la Roja en la novela gallega (cap. XVIII), en muchas otras de resonancias simbolistas. Así en *Los cruzados de la Causa*, el hundimiento de la goleta es percibido por Eladia en la posada (los inocentes, como los débiles, desvalidos, ciegos, etc. tienen siempre mayor facilidad de comunicación con el misterio) (38):

> "El viento, el mar y la lluvia estremecían la casa. La niña rezó toda la noche con una pena confusa, oyendo el tumbo de las olas al pie de su ventano, y los gritos de los pescadores que volvían de arribada. De pronto la vidriera retembló tan fuerte que la niña volvió la cabeza. La vió abierta, inmóvil bajo la furia del viento, como si una mano la retuviese, y sintió erizados los cabellos bajo un soplo húmedo y salobre" (I, 101)

En *Gerifaltes de antaño*, esos ambientes enigmáticos son muy frecuentes: Santa Cruz los capta al cruzar los campos dormidos, al contemplar las estrellas. Un estremecimiento diabólico recorre el aposento de Aguila en la presencia de Ciro Cernin, y Don Pedro Mendía lo siente rondando a entrar Santa Cruz:

> "Murmuró de pronto Don Pedro con una risa extraña:
> —En esa puerta oscura, otras noches se pone un perro... Entra tú. ¿No quieres entrar?... ¡Tú rondas como el perro!
> Repuso Santa Cruz con la voz oscura, como cerrada en niebla:

(35) Para estos dos aspectos, cfr. mi *Introducción*, ob. cit., págs. LXXXVII-XCIX
(36) Cfr. A. BALAKIAN, ob. cit, pág. 143.
(37) Cfr. W.R. RISLEY, art. cit., pág. 305.
(38) Dfr. A. BALAKIAN, ob. cit., pág. 184.

—A los dos nos ronda la misma bestia flaca, lucida de ojos.
—¿Tú también le viste la cola en la sombra?
—Le sentí el aire frío, Don Pedro". (II, 237)

Ambientes enrarecidos como el que preside la lucha entre Ciro Cernin y el lobo, y como la escena final de la trilogía al escuchar la inesperada salvación de Santa Cruz:

"Se oyó llorar. Era Roquito que estaba de rodillas en el rincón de unas arcas. Nadie hablaba, y la figura del cabecilla se destacaba sobre el cielo de la noche en el cuadro de la ventana. Con un sentimiento de humildad, penetrado de misterio, murmuró hablando con todos [...] al mismo tiempo que estallaba violenta la voz de Roquito:

—¡Satanás te salva! ¡Satanás, que guía las filas de los negros y los vuelve de la parte de Judas!

Todos callan atemorizados, y en la oscuridad se oye sollozar al Cura de Hernialde. (II, 254)

La naturaleza es la cantera de símbolos naturales que con abundancia encontramos en *La guerra carlista*. A veces en detalles (ojos como dos flores, ojos como piedras verdes de una dureza cruel...), y muchas otras en el conjunto del escenario exterior, que se interioriza según el estado de alma de sus perceptores o la situación que ponen de manifiesto. (39) Sombras, misterio, ensueño. Crepúsculos que son muerte, plazo perentorio de la existencia (40), y estados de vaguedad que son fuente de vida, como las escenas de Eulalia al clavicordio o con el Duque de Ordax. Escenarios aparentemente independientes del drama que se desarrolla en ellos y precisamente más sugerentes por contraste, como el azul jardín intemporal del último capítulo de *Los cruzados de la Causa,* que podría tener el carácter de una brevísima pieza de teatro simbolista:

"El huerto del convento. Una tarde, cerca del anochecer. Dos monjas sacan agua del pozo; a su lado, unas pajaritas muy gentiles picotean las malvas que crecen en el brocal, y hay un vuelo de campanas que parece diluirse en la tarde azulada, y un ruiseñor que canta escondido entre los laureles de un seto, donde otras tardes, bajo el oro del sol, la maestra enseña a las novicias calados y bordados de primor monjil. El huerto tiene el aroma de una leyenda piadosa" (I, 115)

Y los escenarios de la guerra, interiorizados por Santa Cruz:

"Bajo la bóveda de la noche, todos los rumores parecían llenos de prestigio. El ladrido de los perros, el paso de las patrullas, el agua del río en las presas, eran voces religiosas y misteriosas, como esos anhelos ingnotos que estremecen las almas en su noche oscura. Y todas las cosas decían una verdad que los hombres aún no saben entender. Las sombras y los rumores, las estrellas que se encienden y se apagan, las aguas de plata que las llevan en su fondo, los pasos que resuenan sobre la tierra, todo tenía una eternidad y una eficacia en el gran ritmo del mundo, donde nada se pierde, porque todo es obra de Dios" (II, 160)

---

(39) Cfr. J.M. AGUIRRE, ob. cit., págs. 168-170.

(40) "Aquella vieja mendiga, temblorosa bajo el capuz del manteo, parecía hecha de tierra, y el vuelo de los murciélagos, y el son de las campanas que tocaban a muerto, aumentaban la desolación de aquella sombra centenaria que caminaba trenqueante, apoyada en su palo, por el camino crepuscular, tras un entierro" (I, 110).

En otras ocasiones la naturaleza se aproxima al suceder de los hombres y se entenebrece en la desgracia: la galerna en que se hunde la goleta, el paisaje desolado que lleva a la playa:

> "El arenal, de guijas ásperas y amarillentas, invadía parte del robledo, un bosque de maleza y carballos retorcidos, con los troncos descortezados y los nudos grandes, lisos y redondos como calaveras. Algunos árboles muy viejos, arraigados entre peñascales, se inclinaban sobre el mar, y sufrían el salsero de las olas que entraban en los socavones del monte. [...] Casucas viejas con emparrados en las puertas, prendidas sobre una quebrada del monte por donde baja el río, un río saltante y espumante que tiene, en la paz dorada de los días, la música del cristal, y remansos de ensueño bajo la sombra verde de los mimbrales. Pero entonces, el río embarrado, amarillento, tenía la voz soturna del monte y de los lobos". (I, 102-3)

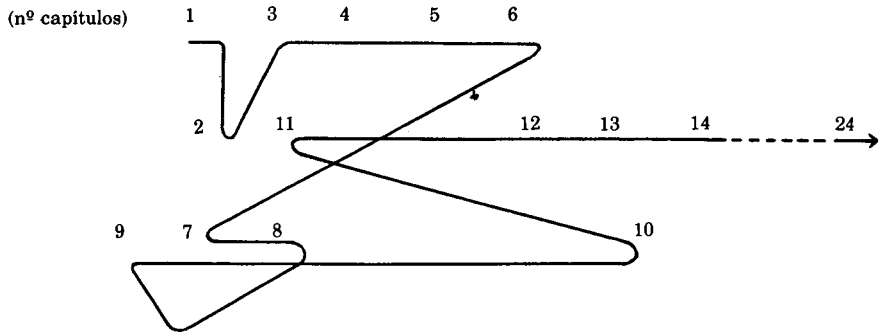
O el caserío que acoge a Roquito fugitivo en *El resplandor de la hoguera* y presagia su infortunio:

> "Fue cosa de un momento atravesar la aldea y salir al campo por el otro lado, un campo de nogales viejos, donde había una capilla. La Josepa señaló el caserío que se destacaba en silueta sobre el oro de la puesta:
> —¡Allí es!
> Era una casa negra, con una parra negra y sin hojas, tras una cerca asombrada por la copa negra de un nogal" (II, 120)

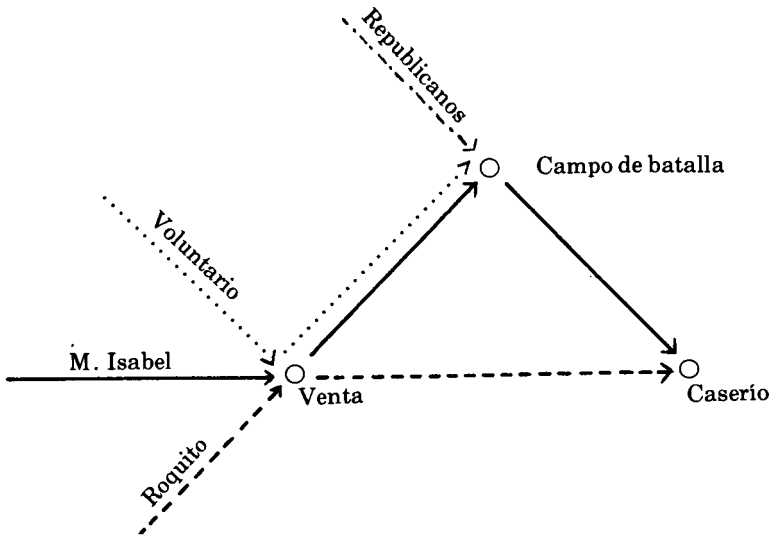
La misma sencilla estructura de las novelas aparece como una característica necesaria para conseguir su objetivo fundamental, transmitir intuiciones a través de episodios aislados que posteriormente darán, contemplados en perspectiva, la intuición de la *suma*, elemento fundamental de la teoría estética de Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Dentro de cada novela, la materia se organiza en torno a uno o dos motivos fundamentales y algunos incidentes secundarios permaneciendo entre ellos apenas trabados más de lo indispensable para el necesario desarrollo de la trama. El tiempo es muy corto en todas ellas y la linealidad apenas se altera con anacronías narrativas en la primera parte de *El resplandor de la hoguera*. En esta novela especialmente la disposición de la acción en el planteamiento inicial (que consume, de hecho, más de la mitad, 13 capítulos sobre 24), está concebida desde el punto de vista de la "visión estelar" (41), tan querida por Valle-Inclán; visión de altura que domina todas las perspectivas y en este caso concreto domina las trayectorias confluyentes de los personajes gallegos hasta la venta, la marcha de Egoscué y los suyos hasta el mismo punto y luego, unidos, a Urdax; la de los liberales en Otain que se mueven hacia Urdax y la de la Madre Isabel y Eladia que encuentran —como en la venta al principio— en un caserío, a Roquito y la Josepa.

---

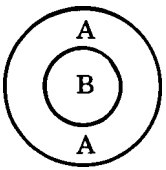
(41) Cfr. R. GOMEZ DE LA SERNA, *Ramón María del Vallé-Inclán*, Barcelona, AHR, 1957, tomo II, pág. 1309 y la introducción del propio Valle-Inclán a *La media noche (Obras completas* Madrid, ed. Rúa Nueva, 1944 tomo I, pág. 853)



Una vez hecha la presentación —estática, espacial y no sucesiva—, la acción avanza hasta el final de la novela, hacia el grave incidente inicial en que la Madre Isabel y Eladia vuelven a reunirse con Roquito.



Es decir, una estructura circular sencilla, en que abre y cierra la trayectoria de la Madre Isabel y Eladia, junto con los mendigos (A), y en el núcleo central el encuentro entre carlistas y liberales (B) el resplandor de la hoguera y su centro (42):



(42) Los títulos de las novelas, como es bien conocido simbolizan sus contenidos, apoyándose en la transposición literaria directa del admirado Rubén el tercero de ellos ("Los cisnes, I", *Cantos de vida y esperanza)*

Por último, antes de pasar al análisis en detalle de procedimientos, cabe destacar, como señala Risley, que en toda esta atmósfera de carácter tan elevadamente simbolista "no están excluídas la ironía y la sátira" (43), de modo que amplios tramos de *La guerra carlista* que contradecirían la anterior presentación de caracteres, quedarían de algún modo indirectamente ligados a ellos.

PROCEDIMIENTOS MODERNISTAS EN LA TRILOGIA CARLISTA

Todos los procedimientos modernistas en *La guerra carlista* tienen un fin común: evocar, sugerir; y, a pesar de la intención de evocar y sugerir una realidad histórica, de coordenadas políticas y sociales muy concretas, será una estética nunca "realista" la que determine la elección de esos procedimientos. Cierto que en ocasiones los efectos buscados tendrán un carácter más o menos impresionista, pero, por lo general, tenderán a una idealización estética de la realidad. Valle-Inclán los utiliza con abundancia y maestría, con cierto sentido de la sobriedad también, a tono con el distinto carácter de la trilogía con respecto a obras anteriores; y, en lo más específico de *La guerra carlista,* sobre todo en *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño,* la variación que imprime a la trilogía en lo referente a temas, personajes y espacios, da pie a notas poco explotadas anteriormente (imágenes y comparaciones en torno a elementos de ingenuidad y barbarie, primitivismo, etc.). En conjunto, es completa, a todos los niveles, respondiendo en este caso a un principio asumido por Valle-Inclán desde el comienzo de su obra, la musicalidad, la "filiación a la música" (44); tanto en relación a las técnicas de construcción similares a la composición musical, como a la sonoridad y al ritmo de la prosa, mediante el léxico, la adjetivación, la reiteración formularia de epítetos, las comparaciones, etc.; procedimientos de los cuales veremos algunos con detalle, dentro de la máxima concisión posible.

1. Identificación de los personajes

Prácticamente todos los personajes aparecen identificados mediante el uso evocador de sus nombres propios o de epítetos formularios y/o determinados rasgos físicos propios del personaje, principalmente los ojos y las manos.

a) Nombres propios.

Completos, sonoros, de intenso valor sugerente que definen ellos sólos al personaje y le dan el tono poético que les corresponde en la recreación de ambientes:

> "El Marqués de Bradomín madrugó para oir misa en el convento de donde era Abadesa una de sus primas, aquella pálida y visionaria

(43) W.R. RISLEY, ob. cit., pág. 298.
(44) id., *ib.*, pág. 297

> Isabel Montenegro y Bendaña. [...] Como en el fondo de un espejo desvanecido, veía los rostros infantiles, las bocas risueñas, los ojos luminosos. Evocaba los nombres: ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Y aspiraba en ellos el aroma del jardín de otoño con sus flores marchitas, y una emoción musical y sentimental. ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Los claros nombres resonaban en su alma con un encanto juvenil y lejano" (I, 17)

Los nombres propios y/o la indicación de lugar de origen, sonoros, exactos, producen por sí solos un gozo enumerativo, supliendo toda descripción:

> "Del otro lado del mar habían acudido el arcipreste de Céltigos, el escribano Acuña y Don Pedro de Lanzós y Don Diego Montesacro, que eran cuñados. De la montaña se juntaban el capitán Cantillo, veterano de la otra guerra, el alcalde de San Clodio, el sumiller Aguiar, tres labradores ricos de Barrantes, y los abades de Gondar, de Gondarín, de Brandeso, de Bealo, de Lantañón y de Lantaño". (I, 111-12)

En ocasiones, el despliegue de nombres y títulos no está exento de ironía:

> "(...) Consagraba un suspiro a los días felices, aquellos cuando aún la muerte no había segado la hermosa vida de su inolvidable esposo el Capitán General de los Ejércitos Don Francisco de Redín y Espoz, Conde de Redín y Marqués de los Arapiles. ¡El héroe nacional en la gran epopeya de la guerra contra Bonaparte! (II, 50)

b) **epítetos**

Fundamentalmente en *Los cruzados de la Causa,* se emplean epítetos caracterizadores con valor formulario que complementan el uso evocador de los nombres propios. El Marqués de Bradomín es "el caballero legitimista" (45), "el viejo dandy", "el viejo caballero", "el viejo legitimista", "el anciano caballero"; Don Juan Manuel Montenegro es "el vinculero", "el hidalgo" "el viejo hidalgo", "el viejo linajudo"; y su hijo Miguel —Cara de Plata— es "el hermoso segundón", "el segundón", "el bello segundón".

c) **Identificación mediante determinados rasgos físicos propios del personaje.**

Dentro de la estética modernista es conocida la importancia de los ojos y las manos en la descripción de personajes; en *La guerra carlista* tendrán una importancia de primera magnitud para la identificación de personajes —especialmente de las mujeres— y, secundariamente, otros rasgos físicos como la voz, el color de la tez, etc., fijados en el texto mediante formas casi tan fijas como su propio nombre y apellidos. Tenemos así un conocimiento de los personajes que adquiere un tono sensorial, evocativo e idealizador por la reiteración (en algunos casos idéntica) de fórmulas logradas, perfectas. En ocasiones, el hallazgo de la fórmula en sí predomina sobre la caracterización de un personaje concreto y prácticamente con las mismas palabras las encontramos referidas a distintos personajes (y aún a personajes de otras obras, fuera de *La guerra carlista)*:

(45) Indico los epítetos por orden de frecuencia en el texto de la trilogía.

a) Eladia... "Se volvió lentamente, los ojos como dos flores" (I, 101)
a') Sabelita... "Tenía los ojos azules y cándidos, con algo de flor" (I, 13)
a") Don Pelay de Leza... "Les fijaba los ojos, unos ojos dulces que tenían el misterio de dos flores" (II, 54)

Sin embargo por lo general, se da una identificación de los personajes por los rasgos que les son propios. En Cara de Plata, además de la arrogancia, el rasgo más destacado es su hermosura:

"La varonil hermosura del mancebo le parecía la herencia de una raza noble y antigua" (I, 34)
"se levantaba sobre el arzón, bello y arrogante" (I, 91)
"el mozo castellano era muy hermoso, y tenía la estatura agigantada de Don Diego" (II, 222)

La hermosura y la violencia se unen en un rasgo característico, los ojos: "Los ojos de Cara de Plata, verdes como dos esmeraldas, tenía una violencia cristalina y alegre, parecían los ojos de un tigre joven" (I, 38)

"se adelantó con los ojos violentos" (I, 91)

"con la frente negra de humo y toda la faz oscura, donde los ojos eran de una gran belleza, arrogante y fiera" (II, 112)

Don Juan Manuel Montenegro, aparte de su propia arrogancia violenta y su buen ver ("un viejo con ese hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega" (I, 12) se identifica por su voz y por su risa. Cada vez que aparece habla a gritos, da grandes voces que resuenan en las habitaciones de la casona o del convento. Es una voz "poderosa", "sonora y dominadora", "grave y sonora voz". Y con la misma frecuencia el vinculero rie "sonoramente"; "reía con una gran risa violenta que le arrebolaba el rostro" (I, 14); "subiendo la escalera se oía la voz del vinculero y su risa violenta y feudal" (I, 16). Voces y risas dobladas por las condiciones acústicas del escenario:

"La voz del vinculero tuvo una hueca resonancia en la vastedad del locutorio" (I, 77)

"La bóveda ahuecó la risa de Don Juan Manuel" (I, 67) (46).

Uno de los personajes descritos con más detenimiento en *La guerra carlista* es la Madre Abadesa, "aquella pálida y visionaria María Isabel Montenegro y Bendaña". La dulzura y la nobleza marcan cada uno de sus gestos y sus rasgos físicos; su sonrisa, sus ojos, sus manos forman la imagen externa de este personaje especialmente importante y expresivo. En el rostro, muy pálido por lo general, sus ojos son "serenos y profundos", "ardientes y visionarios". Se destacan unas postrománticas ojeras: "Aquellos ojos ardientes, sepultos en un cerco amoratado" (I, 88). "La monja asintió inclinando muy lentamente los párpados, hasta que el velo de las pestañas tocó la sombra de la ojera" (II, 101). Con frecuencia se la observa "entre asustada y risueña (I, 86) y alterna suspiros con sonrisas, mientras enrojece su tez pálida: "juntó las manos con un gesto que era a la vez gracioso y asustadizo" (I, 77) "entre un suspiro y una

(46) De la misma manera presenta Valle-Inclán a personajes muy secundarios, como Minguiños; el procedimiento se utiliza en las tres novelas.

sonrisa, la monja aventuró" (I, 74) "plegó los labios con malicia, y al mismo tiempo enrojecían sus mejillas pálidas" (II, 69).

Su sonrisa es especialmente expresiva: "indulgente y compasiva" "aquella sonrisa mundana y lánguida del año treinta, con que se retrataban las damas y recibían en el estrado a los caballeros" (I, 84). Igual aparece en la novela navarra: "La Madre Isabel insinuó una leve sonrisa señoril y monjil" (II, 78). Pero quizá el rasgo más característico de la Madre Isabel sean sus manos: "manos señoriales" que tiemblan "como dos lirios", "manos albas":

> "La monja acaricia las trenzas con sus manos de fantasma" (I, 115)
>
> "Sus manos albas y mortuorias se arrebujaban entre los pliegues del velo" (I, 43)
>
> "Las manos, siempre cruzadas sobre el hábito, eran tan blancas que parecían tener una gracia teologal para obrar milagros" (I, 20).

2. Plasticidad; presentación escénica de los personajes.

También de una manera estilizada, la identificación de los personajes se completa con su presentación escénica mediante gestos y encuadre de sus movimientos o figura sobre un marco exterior o interior. La dulzura de Eladia se exterioriza en la sonrisa que transforma su defecto físico: "Tenía una sonrisa casta, que parecía perfumar de una manera triste su pobre voz apagada y oscura, que por veces se quebraba en un sonido caótico, dejando escapar el aire como el fuelle roto de una gaita" (I, 95). Es una sonrisa "de una tristeza lejana y como hereditaria" (I, 96) "esforzada y asustada", "tímida", que a veces no llega ni a serlo: "la pobre niña le respondió con un gesto triste y vago, lleno de cordialidad" (I, 75). Por el contrario, Cara de Plata se mueve con brusquedad, pone en la violencia del gesto, signo de orgullo de raza: "Cara de Plata se adelantó con violencia echándoles el caballo encima" (I, 91) "Saltó por encima de la lumbrada, y le suspendió por el cuello, todo en vilo" (II, 28) "se puso en pie estrellando contra el suelo la taza del vino" (II, 68), etc. Con gesto "de señoril insolencia" da órdenes y opiniones.

La tendencia al cuadro plástico es relativamente importante: un procedimiento más de inmovilizar la acción, transportando sus figuras a la eternidad del recuerdo (47). Con frecuencia las figuras aparecen encuadradas: "En lo alto de la escalera, la monja apareció sobresaltada" (II, 68) "Desaparecieron algunos lobeznos [los hijos de Don Diego Elizondo] por el arco negro que había al fondo de la cocina" (II, 218)

> "En la plaza, sobre el fondo rojo del ocaso vio a una vieja que marchaba a la jineta en las ancas de un burro" (II, 155)
>
> "Jorge, asomado a una puerta sobre fondo de antigua tapicería, le sonríe" (II, 189)

3. Teatralidad

La condición escénica de personajes y situaciones, predominante en *La*

(47) Cfr. E. LLORENS, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975 cap. I, págs. 27-89.

guerra carlista, tiene su punto culminante en la figura del Marqués de Bradomín, personaje teatral por antonomasia, en los más significativos aspectos heredados de su pasada vida en las *Sonatas* fundamentalmente. Apenas conocemos sus rasgos físicos, pero lo vemos accionar, dando transcendencia a cada gesto. A veces no necesita ni hablar: "hizo un gesto" "aprobó con un gesto, sin desplegar los labios el caballero legitimista" (I, 88). Su sonrisa expresa múltiples estados de ánimo: puede ser "una leve sonrisa", "de amable ironía", "triste", "amable y mundana", "dolorosa y cruel", "una sonrisa ambigua, que ni negaba ni consentía" (I, 87). En sus ademanes muestra su calidad de noble:

> "Le llevó hacia la gran arcada de la escalera, y subió con el apoyándose familiar y amable como un gran señor" (I, 34)
>
> "el caballero cerró con noble empaque las cuatro puertas de la sala" (I, 7)
>
> "El viejo dandy extendió su único brazo con un ademán tan desdeñoso (...) (I, 38)
>
> "el viejo legitimista determinó con un gesto imperioso"
>
> "con desdeñosa lentitud, el caballero legitimista dejó caer la carta sobre la mesa" (I, 73)

De igual modo que sus propios gestos cuida el Marqués de Bradomín su actuación escénica. Casi sin querer su presencia es teatral y su manera de actuar tiene un espontáneo decoro escénico. A las dos mujeres de la posada "les acompañó como dos princesas. Con la cabeza descubierta, bajó la gran escalera" (I, 98); cuando después de cenar los canónigos, la noche de su llegada, cierra las puertas de la sala, causa, sin quererlo quizá directamente, un gran efecto en los dos clérigos:

> "El viejo dandy, avanzando hacia el centro de la estancia, exclamó:
> —¡Saludémonos como cruzados de la Causa!" (I,7)

Y lo mismo sucede en la reunión final donde se recogen las aportaciones de los carlistas: "el caballero legitimista adelantose y dio una vuelta al salón con empaque de viejo gentil hombre. A los abades les llamaba leales amigos, a los hidalgos decíales primos, y para todos tenía un temblor en la mano, al darles las gracias en nombre del Rey" (I, 113)

4. Los escenarios.

Como en otros aspectos de las novelas, en la presentación de los objetos, del marco de la actuación de los personajes, predomina la concisión, la tendencia a la estilización y a describir mediante rasgos concretos sensibles: color, calidad, materia, etc. No descripción minuciosa, sino evocadora. En la mayor parte de los casos, pocas palabras bastan para sugerir el lugar escogido: la gran huerta del señor Ginero "estaba amurallada como una ciudadela, tenía una vieja y fragante pomareda de manzanas reinetas, y un palomar de piedra, con trazas de torreón, de donde volaban cientos de palomas" (I, 31); y

más adelante: "La huerta estaba fuera de la villa, y en el muro negruzco, frente al sol poniente, tenía un gran portal encarnado que flanqueaban dos poyos donde solían descansar del paseo los canónigos y beneficiados de la Colegiata" (I, 31)

Interiores

Los más significativos son los que se refieren al mundo de la nobleza rural que quiere evocar *Los cruzados de la Causa* y, en tierras navarras, el palacio de Redín. Las notas sobre los edificios nobles de Viana del Prior (el convento, la Colegiata, la casa grande de Don Juan Manuel, el palacio del Marqués de Bradomín) son escasas pero significativas:

> "La casa del vinculero daba también a una plaza verde y silenciosa, donde algunos clérigos paseaban al sol del invierno. Tenía una gran puerta blasonada y un arco que comunicaba con la iglesia del convento, siendo paso reservado para la tribuna que aquellos hidalgos disfrutaban a la derecha del altar mayor, en la capilla del Cardenal Montenegro" (I, 65)

También la Colegiata aparece digna, espaciosa:

> "La Sala Capitular era grande, silenciosa y con olor de incienso. Tenía el techo artesonado y los muros revestidos de terciopelo carmesí franjeado de oro. En los rincones brillaban algunas cornucopias, colgadas sobre cómodas antiguas con incrustaciones. Por las mañanas el sol doraba los cristales de una ventana enrejada, y tan alta que debajo quedaba espacio para una alhacena con herrajes y talla del Renacimiento." (I, 21)

Como se ve se insiste en las notas de riqueza de materiales junto a la antigüedad. El Maestre-Escuela, al recogerse el manteo dejará lucir los zapatos "con hebillas de plata" (I, 10) y el Marqués de Bradomín lleva sobre los hombros "una talma aforrada en piel de marta, y en el lado izquierdo abría sus lises de sangre la cruz de Santiago" (I, 112)

El palacio del Marqués ya desde el exterior —apenas descrito—aparece lleno de prestigio aristocrático. La puerta "aún conservaba partidas en dos pedazos, las cadenas del derecho de asilo" (I, 6). En el vasto zaguán "florido farol de hierro daba su luz" (I, 32) y la sala donde los partidarios reunen el dinero tiene el carácter exacto de palacio viejo, señorial, ligeramente abandonado. "Se reunían todos en un salón largo y oscuro, que ostentaba en cada testero un canapé dorado, de gusto francés, con cojines de seda florida y desvanecida" (I, 111); "sobre una mesa forrada de velludo carmesí había un tintero de plata con plumas de ave, y desfilaron todos, escribiendo su nombre y su contribución en un pliego de papel de barba que se llenó de rúbricas y de borrones" (I, 24).

Menos serio, de una nobleza urbana y galante, aparece el palacio de Redín. Sedas, muselinas, espejos, cuadros; un clavicordio. Unas veces, animado por la presencia victoriosa de los soldados liberales: "Al cabo de los años se abrieron nuevamente los grandes balcones del palacio, y el sol, iluminando rayolas de polvo, entró en las estancias y vio pasar la sombra de la anciana

señora y el claro vestido de su nieta" (II, 50). En otra ocasión, cuando ha sido castigada la Marquesa por la partida de Santa Cruz, el palacio parece apagarse y achicarse en todos los sentidos: "Entraron los dos al salón, colgado de damasco carmesí como una sala capitular, frio y sin alfombra, luciendo dos grandes braseros apagados, uno a cada testero. Y cerca de un balcón muy chato, con cortinas de muselina en los cristales, están, como en una tradición familiar, la butaca y el velador donde jugaba a las damas la Marquesa" (II, 175)

Exteriores

Como indicamos arriba brevemente, el lirismo de *La guerra carlista* se manifiesta en el tratamiento de los escenarios exteriores; en las descripciones de Viana del Prior, en las que no falta, trasladado al ámbito rural el parque viejo modernista ("un huerto triste, con matas de malvas olorosas y cipreses muy viejos, donde había un ruiseñor" (I, 49), y en la presentación intimista de la naturaleza en Galicia y en Navarra. Nunca, o casi nunca, la nota meramente objetiva, de corte realista; aunque, al igual que la utilización de color por los modernistas, como indica Gullón, pueda tener en ocasiones "valor de contraste impresionista [...] generalmente servirá para trazar las borrosas fronteras de la emoción" (48)

Así, la aldea gallega cambia en su aspecto exterior y se ensombrece la naturaleza paralelamente a las desgracias ocurridas: "La mañana gris y anubascada era presagio de tormenta y temporal en la costa" (I, 94). Por un momento vemos los alrededores de la aldea: soledades graníticas, arenales con guijas ásperas y amarillentas, bosques de carballos retorcidos. Y sobre todo el mar, escenario trágico del hundimiento de la goleta, aparece "saltante y espumoso" como "una extensión verdeante y ululante", "lívida, espumosa y desierta"; un mar "verdoso y tormentoso", "una extensión verdosa, crestada de vellones blancos". En definitiva, en aquel día decisivo, el mar era "una visión azul, clara y terrible, en la oscuridad lluviosa de aquellas cuestas, toldada por el cielo plomizo, que serpenteaban entre casas mezquinas, con escalones en las puertas. Los porches de las iglesias parecían llenos por la voz del mar; se ofrecían sonoros y desnudos al paso del viento". (I, 94-5).

En las noches aldeanas, la luna define la soledad de las calles y plazas:

> "en la calle, alrededor del muerto, seguía el planto de las mujerucas como en una pauta, y la luna, desde un cielo frío y raso, parecía mirar a la tierra, bogando en su cerco de sueño, indiferente al amor y al odio" (I, 67)
>
> "Ya era noche cerrada y en el charcal de la plaza, donde salpicaba el claro de luna, se columbraba la sombra de un perro, mirándose en el agua fangosa, en medio de un gran silencio y de una gran soledad. La plaza, con su hueca resonancia y sus cipreses, que dejaban caer de las cimas velos de sombras, parecía un cementerio" (I, 111).

En ocasiones Valle-Inclán se desprende por completo de una evocación más o menos cercana del paisaje real y pasa a presentarnos un paisaje simbólico

(48) Cfr. R. GUILLON, "Simbolismo y modernismo", en *El simbolismo,* ob. cit., pág. 40.

puro, inventado, estilizado e independiente de la realidad; paisaje pintado en silueta, colores planos y materiales preciosos:

> "Todo estaba blanco, y temblaba a lo lejos una luz cimera de oro pálido" (II, 18)
>
> "Era todo cristalino el paisaje y los montes parecían de amatista" (II, 119)
>
> "El sol se levantaba sobre los montes. Había un prado que parecía de esmeralda, y un bosque negro, con las ramas sin hojas, inmóviles, destacándose sobre el oro de la luz, como dibujadas con tinta china" (II, 99).

El paisaje en *Gerifaltes de antaño* es normalmente simbólico. Los campos húmedos y verdes, los prados "llenos de amorosa fragancia, bajo la luna" (II, 164), las aldeas "que regulan su vida por la voz de las campanas" (II, 162) son las tierras que los voluntarios carlistas quieren redimir y conservar libres. La Edad de Oro de los pueblos limpios que luchan por su libertad: campesinos, pastores, alfareros, lañadores, etc., en un paisaje ajeno a la guerra. "El valle, todo en verdor y paz, era de un encanto primitivo, con la gracia de esos paisajes donde los evangelarios antiguos hacen florecer la infancia del Niño Jesús. Por los caminos blancos, entre mieses estremecidas, viñedos en fruto y dorados castañares, veían llegar nuevas tropas" (II, 143).

5. Transposiciones históricas, artísticas y literarias

Valle-Inclán, que con tanta eficacia utilizó las transposiciones artísticas y de otros tipos en obras anteriores las utiliza aquí al servicio de los temas y ambientes que pretende evocar en *La guerra carlista.*

Sólo en ocasiones aisladas aparece el tema mitológico; la antigüedad clásica viene dada desde el ángulo histórico de las grandes conquistas militares y el prestigio del latín como lengua de cultura. Bradomín lee, en latín, los *Comentarios* de César; Santa Cruz tiene mayor y más profunda influencia de los clásicos: de ellos procede su sentido de la guerra y su actuación en ella. El tema de la guerra tiene además otras resonancias históricas y literarias. En primer término, la condición épica de la lucha por parte de los carlistas y en general el mundo antiguo que representan, tiene directas relaciones literarias. Con frecuencia aparece el recuerdo de la épica medieval: "Miquello Egoscué gozaba" de una leyenda hazañosa que tenía la ingenua y bárbara fragancia de un Cantar de Gesta" (II, 15). Los relatos de luchas y héroes vivifican tiempos medievales: los mozos "sentían renacer el tiempo de los romances viejos" (II, 233). Se cantan las gestas de los cabecillas; la correría de Santa Cruz para castigar a los desertores "parece un romance de algara" (II, 202).

En concreto, los héroes épicos aparecen familiares a los personajes de la trilogía, cultos o ignorantes, cada cual según su preparación. Con goce estético en Bradomín, al referirse a Don Juan Manuel Montenegro: "—¡Parece aquel Carlomagno, emperador de la barba florida! Y el caballero legitimista gustó una emoción literaria y legendaria" (I, 34). Precisamente, el vinculero conoce los romances y establece un paralelo personal con sus héroes (Cfr. *Los*

cruzados de la Causa, cap. XVII). Pero también los aldeanos conocen los cantares tradicionales y acuden a ellos. Los mutiles de la partida "¡son lobos de Roncesvalles, de la ascendencia de los que devoraron al gran Carlomagno!"; un viejo replica a Egoscué: "¡Pues ni que serías el gran Bernal del Carpio!" (II, 95).

Hay referencias al Renacimiento, ligado al mundo de Bradomín, y ya sin él, en las novelas siguientes, queda el eco de los crueles saqueos, desprecio de sentimentalismos y alegría de la guerra como en tiempos antiguos. En el extremo temático opuesto, la ingenuidad primitiva de algunas escenas se reflejan en transposiciones literarias y artísticas llenas de delicadeza. El valle del Baztán "Era de un encanto primitivo, con la gracia de esos paisajes donde los evangelarios antiguos hacían florecer la infancia del Niño Jesús" (II, 143). La Madre Isabel contempla una estampa de la Virgen y el Niño. "Era copia de un cuadro italiano, y tenía para la monja el encanto inocente de sus viejos rosales conventuales" (II, 98).

Una época cercana tiene especial importancia en la trilogía: la del primer romanticismo. La Madre Abadesa, cuarenta años más tarde, sonríe con "aquella sonrisa mundana y lánguida del año treinta, con que se retrataban las damas y recibían en el estrado los caballeros" (I, 85). El palacio de Redín, especialmente propicio para presentar un ambiente romántico recoge varias transposiciones de este tipo. La anciana Marquesa escribe "con una melancolía que evocaba el buen tiempo de los rizos cayendo sobre las mejillas y de las camelias en los corpiños" (II, A su vez, Eulalia y el Duque de Ordax, "en aquel gran salón de la abuela, evocaban el aspecto amoroso y romántico de los héroes novelescos que en las litografías del año treinta se dicen sus ansias bajo una cornucopia, enlazados por las manos en el regazo del sofá, que tiene caído al pie un ramo de flores" (II, 177).

El palacio de Redín es relativamente moderno, puesto que el título arranca de la guerra contra Bonaparte. Los personajes románticos se mueven en un escenario apropiado, presidido por el retrato del General Redín: "Era un lienzo de enorme tamaño, pintado en el año treinta por Antonio Esquivel. Representaba al héroe vestido de gran uniforme, con casaca azul bordada de oro, calzón blanco y altas botas. Tenía una mano en la empuñadura del sable y la otra en el pecho, con tres dedos desapareciendo bajo la banda de Carlos III. Unos rizos muy negros, aplastados sobre la frente, le caían hasta el arco de las cejas, y los ojos tenían una hermosa mirada guerrera y fiera" (II, 51-2).

6. Otros procedimientos de intensificación evocativa por reiteración

La reiteración, con ánimo de crear un ambiente sugestivo es común a los procedimientos de carácter modernista, con tendencia a las repeticiones formularias como ya hemos visto en alguno de los analizados hasta el momento. Esta misma tendencia se observa en el léxico empleado —especialmente en la adjetivación—, y en el uso de comparaciones, imágenes y metáforas; en conjunto crean una prosa de gran valor evocador y calidad musical.

Antiguo es el adjetivo que aparece con más frecuencia en la trilogía, correspondiendo al tradicionalismo evocado; pero otros términos reiterados noto-

riamente sugieren éste y otros campos connotativos de la temática de *La guerra carlista.*

a) *Gravedad. Tristeza.*

Como la antigüedad, la gravedad es signo de tradición y nobleza. Aparece con frecuencia: "embozados en graves capas", "graves voces", "grave expresión de ensueño en los ojos", de hecho, dentro del mismo texto se establecen las relaciones:

> "le recibieron con gravedad de señores antiguos" (II, 215)
>
> "murmuró con cierto empaque de antigua nobleza" (II, 42)
>
> "La varonil hermosura del mancebo le parecía la herencia de una raza noble y antigua" (I, 34)

Especialmente en *Los cruzados de la Causa* nos encontramos con frecuencia en un ámbito triste. Los personajes, incluso en sus rasgos físicos: "En las dos era igual la sonrisa, de una tristeza lejana y como hereditaria" (I, 96); en el interior de las personas "sentía una tristeza de crepúsculo en el alma" (I, 17), y en las cosas: atravesaban [...] "los claustros entristecidos por el alba" (I, 82). Se reiteran las variaciones dentro del mismo campo semántico: *melancolía, desolación, amargura, amargo, adusto.* etc.: "la mirada de sus ojos y el rosa pálido de su boca tenían una tristeza sagrada" (I, 99), "dulzura, triste y cordial" (I, 57), "son apagado y huérfano" (II, 35).

b) *Misterio. Vaguedad. Muerte.*

Como hemos visto, cruzan la trilogía ramalazos de oscuridad y de misterio, vaguedades, aires supersticiosos y macabros. Las personas, las voces, todas las cosas, tienen una calidad de misterio que lleva al miedo, al respeto por lo que es o se presenta como sobrenatural; con matices distintos en cada caso: "Las almas tenían el temblor misterioso y luminoso de las estrellas" (II, 64). Se sumergía en aquellas lagunas de silencio "como en un misterio voluptuosos y religioso" (II, 56). Los ejemplos son muchos: aposentos "misteriosos y olorosos", voz del órgano "temerosa y misteriosa", etc.

La oscuridad acentúa el misterio y la sensación de temor. En muchas ocasiones, los personajes quedan reducidos a sombras que hablan y que se mueven en un contorno incierto. "Con vago andar de sombras se fueron juntando todas" (I, 56). Este uso produce un sentimiento de vacío, de despersonalización: "En el coro, las sombras de las monjas cantaban su latín" (I, 48); "Otras sombras [...] fueron al encuentro del hidalgo" (I, 69). Los contornos y la calidad misma de las figuras se deshacen: "Aquella vieja mendiga [...] parecía hecha de tierra" (I, 110) "Alzó las manos que parecían de humo en la niebla del crepúsculo" (II, 123) Se oscurece el paisaje, las voces y las almas; todo carece de perfiles nítidos; sensaciones de miedo, de preocupación o de lejanía: "adivinó de pronto la sima de vértigo y de sombras que cavaba la ambición en el alma del tonsurado" (II, 170). "Descubría ante sí [...] el hilo inconsútil de otra conciencia que, al seguirlo, se quiebra en círculos de sombra" (II, 195).

Como en otras ocasiones, el proceso de la descripción puede seguirse a través de distintas etapas con algunas variantes. En el jardín conventual, los árboles

"dejaban caer de las cimas velos de sombras" (I, 111)

Y en otra escena posterior:

"La monja parece una figura de niebla, toda velada en la sombra de los laureles" (I, 117)

En *El resplandor de la hoguera* se observa esta gradación en la oscuridad, en la sensación de misterio cada vez más fuerte:

"iban atravesando un pinar todo en silencio y en sombra triste" (II, 88)

"aquel paraje todo en sombra verde y perenne, bajo el alma crepuscular de los pinos" (II, 89)

"(...) una nube negra que parecía cerrar el raso como lo cerraban el silencio y la sombra del pinar todo en torno. Límites de impresión y de sugestión" (II, 90).

No hay contornos claros. El ambiente se carga de presentimientos: "le pareció sentir una voz en el misterio interior y en la vaguedad el aire" (II, 80). Fácilmente se llega a la superstición y a los poderes ocultos, en algunos casos de forma muy concreta y en otros evocados por los términos empleados: *presagio, agorería, brujesco, magnetismo...* "palabras llenas de un perfume supersticioso e ingenuo" (II, 182).

Las sensaciones oscuras se resuelven también con frecuencia en temor: *espanto, horror, miedo, terror...* Y todos los matices anteriores mezclados: "aquella voz [...] se ungía de temor y misterio" (II, 122), "ponía en su acento la vaguedad medrosa de la hora" (II, 123)

La evocación de la muerte remata la construcción misteriosa —al menos en parte— de *Los cruzados de la Causa,* con resonancias de la *Sonata de otoño* y de las *Comedias bárbaras;* es decir, no tanto por causa de la guerra sino por el ambiente gallego en que se encuadran. Se acumulan imágenes macabras, elementos fantasmales: Los árboles con "nudos grandes, lisos y redondos como calaveras" (I, 102); "ojos ardientes, sepultos en un cerco amoratado" (I, 88). Las cosas se representan en el interior del marinero "lívidas como los ahogados en el fondo del mar" (I, 55) y las cabezas que se asoman a la ventana para verle pasar "se enracimaban y tenían una expresión dolorida, como en los retablos de ánimas" (I, 56). La Madre Isabel, de "manos de fantasma", "manos albas y mortuorias" es ejemplo de este tipo de evocaciones: "Daba una sensación de terror como si fuera a desmoronarse en ceniza" (I, 43). "Era una sombra inmóvil en medio del locutorio y parecía que había llegado allí desde el fondo de alguna capilla donde estuviese enterrada" (I, 43).

c) *Primitivismo:* ingenuidad y barbarie.

Dentro de la temática específica de *La guerra carlista,* sobre todo en las dos últimas novelas nos encontramos con esa idealización de la vida del pueblo que aparece sencillo y puro, regido por usanzas patriarcales, etc. Un pueblo en cierta manera infantil, en el que se dan la crueldad y la barbarie junto a la inocencia. Los campesinos son "tribus patriarcales y guerreras"; los mutiles de la partida de Egoscué "parecían hermanos entre sí, hijos de algún viejo

patriarca que todavía repartiese justicia bajo el roble de Astigar" (II, 59). El contacto con la naturaleza hace de estos voluntarios personas sencillas, "con un destello de honradez aldeana sobre las frentes meladas" (II, 150); en "aquel aire ermitaño y de milagro" (II, 115) las comparaciones están ligadas a imágenes campesinas, paisajes, flores y agua: "levantó los ojos que tenían la pureza de los horizontes montañeros" (II, 197), "las manos le temblaban como dos lirios" (II, 116). "ojos verdes, como el agua del río" (II, 83) "sus ojos tenían un suspiro de luz como la tarde" (I, 101)

Estos hombres inocentes son crueles y bárbaros de modo inconsciente; fieros y aguerridos, alegres en el momento de la lucha, sus jefes hablan "con el calor ingenuo de un soldado antiguo" (II, 95), "con su ingenua sencillez de guerrero antiguo" (II, 78). Con frecuencia se hacen notar la claridad, la inocencia, las cualidades morales (dulzura, suavidad) que se acercan a ese primitivismo cuando aparece desvinculado de la violencia. En las personas y en la naturaleza en general se pueden observar esos rasgos:

Claridad: "mirada bella y clara", "lcaros nombres", "cristal matinal" "el charcal, que en centro de la plaza la luna salpicaba de luz" (I, 41)

Suavidad, serenidad: "sus manos, suaves bálsamos", "ojos de una timidez serena y amante", "noche azul y serena del monte"

Ingenuidad, inocencia: "Los mozos tenían una ingenua alegría en los ojos" (II, 155) "en la voz del voluntario temblaba una risa ingenua" (II, 165) "aroma inocente de malvas y rosaledas" (I, 116) "perfume inocente de sus rosas" (I, 117) "Su alma aldeana gustaba una emoción infantil y feliz, algo que le recordaba el son de los rabeles en un villancico de pastores" (I, 78).

7. Comparaciones, imágenes y metáforas de uso formulario.

En bastantes ocasiones, un uso tópico "frente de marfil", "cabeza de nieve", "nieve de sus canas", "rizos de plata", etc.), con variaciones; más insistentes en lo que se refiere a la presencia luminosa del oro: referido a la luz del sol: "temblaba a lo lejos una luz cimera de oro pálido" (II, 18), "destacándose sobre el oro de la luz" (II, 99), "miraba los campos tendidos bajo el oro de la luz" (II, 99), "se destacaba en silueta sobre el oro de la puesta" (II, 120), "tuvo un sueño, bajo el oro angélico de la aurora" (II, 193); o bien referido al cabello rubio: "barba de oro", "tenía el bozo de oro", "las cejas de oro pálido", "se pasaba la mano por la frente de terso marfil, donde las cejas parecían dos arcos de oro" (II, 185), "le revolaban sobre el limpio marfil de la frente los rizos de un oro sangriento" (II, 97).

Las variaciones entre comparaciones, imágenes y metáforas del mismo tipo son mínimas, referidas a un mismo personaje u objeto y en otras ocasiones a personajes y cosas distintas.

a) "con una mano levantada e inmóvil como figura de retablo" (II, 83)
a') "apoyó tres dedos sobre la frente calva y luciente; parecía una figura de retablo" (I, 106)

Con cierta frecuencia se entremezclan comparaciones, imágenes y metáforas, marcando las distintas etapas de la progresión:

a) "los ojos de Cara de Plata, verdes como dos esmeraldas" (I, 38)

a') "Los verdes ojos de Agila eran dos piedras verdes" (II, 199)

Este procedimiento se observa mejor en los casos en que el objeto es el mismo:

a) "El pastor, un mancebo rubio que tenía sobre los ojos como la niebla de un ensueño" (II, 16)

a') "la niebla de sus ojos era de oro" (II, 67)
a") "El pastor le miró con los ojos llenos de niebla" (II, 17)

8. Valoración de las sensaciones

"Entiendo que unos colores, unos sonidos, unas claridades de esta vida son más suficientes; las armonías, las melodías, he ahí todo" (49). La valoración positiva de las sensaciones, tan propia del modernismo es constante en la obra primera de Valle-Inclán y en la misma trilogía carlista. En ella, dentro de una misma intención evocadora, se observa la doble tendencia que hemos observado en anteriores apartados: una a sugerir, mediante llamadas concretas a los sentidos, el exterior de las cosas y los ambientes, con el fin de recrear en el lector la sensación que le producirían en la realidad; la segunda, también constante, se dirige hacia la estilización simbólica, con preferencia, a reducir las notas características y reiterarlas: blanco de la nieve en Navarra; sonido militar de las trompetas y de las balas, señal de guerra. A medida que el número y matización de las sensaciones exteriores, mayor en *Los cruzados de la Causa,* disminuye, aumenta el de las sensaciones interiores, llegando a ser las más destacadas en la tercera novela del ciclo, *Gerifaltes de antaño.*

1) Sensaciones visuales

a) *Luces y sombras*

Los cruzados de la Causa es una novela nocturna: casi todo ocurre de noche. Por esto, las indicaciones de oscuridad, de luces y sombras, son muy frecuentes y apoyan el dramatismo de la acción: luz de relámpagos que dejan ver la marcha vacilante de la goleta en el mar tormentoso, velas que chisporrotean en los claustros del convento, etc. Apenas la luz del sol, mientras que aparece todo tipo de iluminación nocturna: la luna en el exterior, y dentro velas, candiles, faroles, etc. En *El resplandor de la hoguera*, precisamente la luz fundamental es el reflejo de las llamas: fuegos en la nieve, la gran hoguera de urces en la cueva donde cenan los voluntarios de Egoscué. En *Gerifaltes de antaño* son escasas las alusiones a sensaciones visuales.

b) *Oscuridad*

Se destaca la oscuridad de los interiores: en un salón largo y oscuro" "el oscuro comedor", "el fondo oscuro de la sala", "el oscuro palacio de Redín", etc. Las personas son bultos que se mueven en la sombra: "columbró dos bultos", "apenas se veía el bulto de la lega".

(49) Prólogo a *Sombra de vida,* de Melchor ALMAGRO, Madrid, 1902.

A veces, los personajes mismos son sombras. "Era una sombra inmóvil en medio del locutorio"; "Tras la reja adivinábase la sombra de aquella María Isabel Montenegro y Bendaña. Otras sombras —alzándose de los sillones de moscovia que había al lado de los visitantes— fueron al encuentro del hidalgo" (I, 68-9).

En el exterior se destaca también la falta de luz: "En la oscuridad profunda de la noche sin estrellas, apenas se perfilaba la sombra del robledo" (I, 105). Los árboles aumentan la oscuridad y cambian la visión de las figuras: los cipreses "dejaban caer de las cimas velos de sombras" (I, 111) y en el jardín, "la monja parece una figura de niebla, toda velada en la sombra de los laureles" (I, 117).

c) *Luces en las sombras*

La oscuridad es aún mayor cuando en ella brillan luces insuficientes. La noche de temporal Cara de Plata sólo puede guiarse por la luz rápida de los ralámpagos: "era un instante todo incierto, todo lívido, y depués volvía la noche negra, llena del rugido del viento y del oleaje" (I, 107)

En ocasiones, se apagan las luces precarias y los personajes se quedan en la oscuridad total "la niña huyó asustada, apagando al correr la luz del candil" (I, 16) "Micaela la Roja, una criada vieja, se levantó cerca de la medianoche y encendió la luz, pero un soplo de aire la dejó a oscuras en el corredor" (I, 65). Otras veces, son luces insuficientes: "en el zaguán del palacio, apenas alumbrado por un farol de retorcidos hierros" (I, 110) "bajo el porche, ya negro a pesar del farol que alumbra el nicho de un santo de piedra" (I, 4). En las escenas conventuales se destaca especialmente el juego de luces y sombras; durante el registro ("Moviendo las linternas se dispersaron por las capillas", "y el foco de luz de las linternas bailaba sobre techos y muros") y cuando los partidarios desentierran los fusiles en medio de una oscuridad incierta: "Era una procesión a lo largo de los claustros entristecidos por el alba, y a través de la iglesia oscura, donde habían ido poniendo luces de distancia en distancia, para determinar y alumbrar el camino. Brillaban desde lejos agujereando la sombra... Ya era un farol posado en tierra, ya era un cabo de cirio, resto de algún funeral, derramándose erguido sobre el balconaje del púlpito" (I, 82).

Por último, el contraste de luz y sombra se destaca también nítidamente: "bajo la bóveda tenebrosa del arco apareció la hermana lega, con un farol en la mano" (I, 68). "En el fondo rojizo de la puerta negreaba la figura del sargento" (II, 35) "el candil que cuelga de la viga pone sobre ellas [las manos] un resplandor de oro pálido. El resto de la figura, arrugada y consumida, queda en la sombra" (II, 236).

d) *Velas, faroles, candiles.*

Las referencias a los focos de luz que proporcionan la iluminación imprescindible a los escenarios son muchas. Aparecen iluminadas las salas del palacio de Bradomín, el zaguán "donde florido farol de hierro daba su luz" (I, 33); dos faroles permanecen encendidos toda la noche al pie del marinero muerto. Se insiste en su necesidad: "la lega despabiló con los dedos la vela de cera que ardía sobre una mesa, en candelero de altar, y luego alzó el farol para

que pudieran verse las caras del vinculero y aquellos que le salían a recibir" (I, 69); "en un vaho de niebla aparecía y desaparecía el Faro Ruano" (I, 102), "Las luces de la goleta desaparecían en un horizonte de niebla" (I, 101).

e) *Resplandor de luna*

La luna preside la noche aldeana, y su luz especial penetra en el interior de las casas. En el fondo oscuro de la sala, se ve la sombra de Don Juan Manuel "cuando cruzaba ante el balcón donde daba la luna" (I, 62); Micaela la Roja, en otro lugar de la casa, reza "arrodillada en el claro de luna que entraba por el montante de la ventana" (I, 65). De una especial manera sensible notamos su luz en la plaza en sombras: "en el charcal que, en el centro de la plaza, la luna salpicaba de luz" (I, 41); "en el charcal donde salpicaba el claro de luna, se columbraba la sombra de un perro mirándose en el agua fangosa" (I, 111).

f) *Sol*

La luz del sol apenas se nombra. Solamente la puesta de sol por su valor cromático y simbólico, y, alguna vez, en la descripción de escenarios: "Por las mañanas el sol doraba los cristales de una ventana enrejada" (I, 21); "y el sol iluminando rayolas de polvo, entró en las estancias y vio pasar la sombra de la anciana señora y el claro vestido de su nieta" (II, 50)

g) *Brillos, resplandores.*

La luz sobre determinados objetos tiene efectos que se señalan: el sol naciente "hace relumbrar los botones de los capotes al herirlos de soslayo" (II, 100), "en los rincones brillaban algunas cornucopias" (I, 21) En *El resplandor de la hoguera* es característico el brillo de las armas: "Muy a lo lejos brillaban los fusiles de la tropa republicana" (II, 100) "brillaban en un rincón los fusiles, y los ojos del gato acechaban entre la ceniza" (II, 126) "sobre el pretil del puente aparecieron los cañones de algunos fusiles que brillaban al sol como una gloria fuerte" (II, 107).

h) *El resplandor del fuego*

También, aunque no únicamente, es característica de *El resplandor de la hoguera,* desde su mismo título simbólico, la luz que proviene del fuego, de las llamas. Las hogueras reales iluminan la noche: en las casas ("desde la vereda se distinguía el resplandor de la cocina llena de humo"), en el campo ("divisaron resplandores de lumbre sobre la nieve"). Las llamas cambian el colorido de lo que alcanzan a iluminar: la muchacha que sorbía las berzas "toda roja en el reflejo del fuego" (I, 14); los brazos arremangados de Josepa la de Arguiña "que parecían de cobre en el reflejo del fuego" (II, 32).

Se señala el fuerte contraste del fuego y la oscuridad de la noche, cuando las llamas son la única luz: "entre el tumulto dorado de las llamas se destacó la figura de un hombre" (II, 61); "De improviso abrióse una puerta que se iluminó con la lumbrarada encendida en el zaguán. Vio unas sombras que se destacaban y sobresalían por oscuro sobre el fondo rojizo" (II, 34); "los otros volvieron a entrarse y cerraron la puerta, quedando la noche en mayor negrura al extinguirse el reflejo de la hoguera que ardía en el zaguán" (II, 35).

i) *Colores*

Al valorar los efectos cromáticos hay que tener en cuenta el criterio estético general antinaturalista, el gusto por las líneas, la nostalgia del color puro, la búsqeda de una expresión independiente de lo real que lleva a estilizar el color, la superficie y el contorno, muchas veces con intención simbólica.

Los colores que predominan absolutamente son el negro (35 menciones) y el blanco (30), con frecuencia haciendo contraste entre sí. Les siguen el verde (19) y el rojo (19) el azul (16) y luego una serie de coloraciones —rubios, oros, dorados— próximas al amarillo (14), al castaño (5) y otros tonos aislados: gris (3), naranja (3), rosa (2), morado (2), violeta (1).

Negro

Es en primer lugar el color de la desgracia y de la noche; en ella, los hombres y los animales no son más que siluetas: "Ciro Cernin trepaba a los riscos más altos, negro y quimérico bajo la luna" (II, 191). El cadáver de Egoscué se muestra con la cabeza "negra de sangre" y el lobo estaba a su lado "negro en el claro de luna". Otras veces las figuras aparecen negras por la claridad del fondo: "Allá lejos, por la altura blanca de nieve, apareció un jinete, apenas una sombra negra, que venía trotando" (I, 10); "se veía la silueta negra de los soldados destacándose sobre el claro azul de las alturas, ágiles y saltantes" (II, 108). Las personas se definen a veces por el color: "La vieja, una sombra menuda y negra" (I, 52); "La mujer negra y burlona" (I, 49).

El humo oscurece las paredes y las personas: la frente negra de humo de Cara de Plata y las manos y la cara negra y roja de Roquito, escondido en la chimenea. El humo es siempre negro: "negra humareda". Al disparar las escopetas, "algunas nubes de humo, cirros negros, volaron sobre los matorrales del monte" (II, 107). De modo escasamente significativo aparece el negro en objetos y en rasgos físicos (pelo, ojos).

Blanco

En ocasiones uso normal (telas en delantales y uniformes) y tópico (blanco para el cabello y las barbas de los viejos), con variantes del mismo carácter ("barba de nieve", "rizos de plata"...).

La blancura es el rasgo característico del paisaje navarro en *El resplandor de la hoguera*; unas veces como mera indicación de lugares nevádos ("el corral blanco de nieve" "se perfilaba un puente de madera que tenía el pretil blanco de nieve") y en otras ocasiones con mayor valor estético: "Todo estaba blanco, y temblaba a lo lejos una luz cimera de oro pálido, y un aire frío volaba en silencio sobre los campos y los caminos" (II, 18).

Azul

Es poco significativo en *La guerra carlista;* color de telas y de uniformes militares, de objetos y elementos del interior de las casas. No falta, sin embargo, el azul modernista de los fondos del paisaje y de la tarde: se ven las figuras de los voluntarios "en silueta sobre el pálido azul" y un poco después "amenguados en la lejanía azul". En *Los cruzados de la Causa* se centran en la última escena: "hay un vuelo de campanas que parece diluirse en la tarde

azulada" (I, 115); "el huerto, inmóvil en la sombra azul de la tarde, les ofrece el perfume inocente de sus rosas" (I, 117).

Rojo, carmesí, colorado, grana...

Uso apenas significativo. Se destaca el color de las mejillas al arrebolarse, color de la sangre, el fondo rojo del ocaso, las boinas rojas de los voluntarios, la gaita de grana, "el paño de lino casero que tenía cenefa bermeja" (II, 84). También como elemento del paisaje: en el antiguo convento de Otain, todo de piedra, que los liberales tenían aspillerado, "el humo de las descargas parecía inmóvil sobre los paredones, rojos por los siglos" (II, 153). El uso más interesante del color rojo es aquel que tiene connotaciones aristocráticas: el prestigio del color carmesí y de las telas ricas en el interior de los edificios nobles: "los muros revestidos de terciopelo carmesí franjeado de oro" (I, 21).

Verde

El verde es el color simbólico de la naturaleza. Todas las referencias al color verde se dan en este sentido, aparte de otras aplicaciones ocasionales, son más significativas las identificadoras de personajes como el color de ojos: ojos verdes, duros, de Cara de Plata ("Los ojos de Cara de Plata, verdes como dos esmeraldas" (I, 38) y los de Agila ("Los verdes ojos de Agila eran dos piedras verdes de una dureza cruel" (II, 199).

Pero sobre todo es el color propio de la naturaleza; el mar sacudido por la galerna y el verde habitual de las aldeas, de los campos y senderos. Signo de paz y de fecundidad. Los ejemplos son abundantes: "una plaza verde y silenciosa", el río "tiene remansos de ensueño bajo la sombra verde de los mimbrales", "aldeas húmedas y verdes", "un campo húmedo, verde y sonoro", "suspiró por los verdes horizontes nativos", etc.

Otras tonalidades

Las demás sensaciones cromáticas que aparecen en *La guerra carlista* son mucho menores en número e intencionalidad estética (amarillo como signo de enfermedad, gris de nubes y lluvia, etc.). De todas maneras hay un empleo idealizador formulario, de gran belleza en ocasiones: "bajo el oro del sol", "sobre el oro de la puesta"; "entre el tumulto dorado de las llamas". Connotación aristocrática del amarillo resplandor del oro: "doradas cornucopias", "doradas consolas", "canapé dorado". Y un uso netamente modernista del violeta: "distinguió luces y un gran bulto de gente caminando por aquella calzada aldeana que se aparecía envuelta en el vapor violeta de la puesta solar" (I, 109).

j) *Combinación de colores*

2) Sensaciones auditivas

a) *Los escenarios sonoros*

Si las sensaciones óptico-visuales están tan bien señaladas en la trilogía, las sensaciones auditivas lo están con igual o quizá mayor precisión y sensibilidad. Viana del Prior, sobre todo, se hace sentir y conocer en la oscuridad, a través de silencios y de ruídos de fuerte poder evocador. En la otras novelas, las sensaciones auditivas tienen menos importancia; en conjunto, alcanzan valor simbólico los sonidos propios de la guerra —toques militares, tiros y campanas— que predominan de modo absoluto en *El resplandor de la hoguera.*

b) *Ruidos sobre el silencio*

El silencio se destaca como elemento de contraste. Gracias a él, sobre todo en la noche, cualquier ruido por pequeño que sea se percibe con nitidez; cuando cesan las palabras, se "oye" a la vez el silencio y los sonidos que esperaban el vacío de la conversación para manifestarse. Micaela la Roja "calló estremecida, atenta a los rumores de la noche, y como un sacrilegio oyó el relincho del bufón que descalzaba a su amo" (I, 66). En otro momento, en el locutorio "los demás, guardaron silencio. Se oía el chisporroteo de las velas de cera que lloraban sobre los candeleros y el aletazo de la lluvia en una alta ventana donde el viento mecía una cortina negra" (I, 70).

También son especialmente sonoros los valles silenciosos de la región vasco-navarra, en las noches vigilantes del cabecilla Santa Cruz. "Bajo la bóveda de la noche, todos los rumores parecían llenos de prestigio. El ladrido de los perros, el paso de las patrullas, el agua del río en las presas, eran voces religiosas y misteriosas" (II, 160).

c) *Silencio*

De igual modo que los sonidos se destaca su ausencia: "El mayordomo salía sin ruido, pegado a la sombra del muro" (I, 34) "Los pasos del centinela se apagaban en la nieve de la vereda" (II, 35). El silencio indica peligro: "Egoscué sintió en torno suyo aquel silencio del monte y concibió gran recelo" (II, 170); y la gravedad del momento: "Hubo un silencio lleno de ansiedad. Duró tanto como el temblor del rezo en los labios de la Madre Abadesa" (I, 80). cuando los partidarios se reúnen para dar su aportación a la Causa se señala expresamente: "Se hacía todo en medio de un gran silencio" (I, 114).

d) *Resonancias, eco*

Los escenarios favorecen la mayor percepción de voces y ruidos: la plaza de Viana del Prior "con su hueca resonancia y sus cipreses". Los valles de las novelas navarras: "En el ambiente campesino resonaban los gritos de algunos voluntarios que jugaban un partido de pelota, corriendo por el fondo del campo húmedo, verde y sonoro" (II, 229). En especial se destaca la épica escena de los voluntarios cenando alrededor de la hoguera. "En la oquedad del roquedo, la voz de todos se juntó en un son oscuro, y despertó el eco que había repetido el rugir de los leones milenarios" (II, 60) "Se alzó más lejos

otra voz que la oquedad de la cueva hacía resonante y profunda" (II, 60). Y más adelante, "las voces se encadenaban como los ecos" (II, 61).

e) *Pisadas*

En *Los cruzados de la Causa* se señalan con insistencia: "Se oyó rumor de pasos muy apresurados, y momentos después una sombra se destacaba en la puerta" (I, 72). "La tarima del corredor temblaba bajo su andar marcial" (I, 67), "se oía el rumor de pasos y espuelas", "sus zapatos claveteados resonaron sobre la tarima", etc. También se oye el paso de las cabalgaduras: "Pasaron los jinetes con hueco estrépito sobre las sepulturas del atrio" (I,4); "Fuéronse los soldados, en un trote sonoro sobre el camino endurecido por la helada" (II, 83).

f) *Golpes*

Suelen ser los habituales: llamadas en las puertas, golpes de bastón. En *Los cruzados de la Causa* se matiza más: el ruido que forma el capitán de la escuadra batiendo con el sable la reja del locutorio, las linternas que chocan los marineros borrachos unas con otras, los golpes de pico de Girle que busca los fusiles "explorando donde sonaba a hueco"; el ruido con que se derriba la madre del marinero "batiendo con las rodillas en las piedras" mientras cerca un perro lame la sangre del muerto: "En medio del silencio, se oía el chapoteo de la lengua sobre las piedras rojas" (I, 57).

g) *Sonidos especiales*

Hay muchas sensaciones auditivas que corresponden a una acción determinada, inconfundible (los tragos del agua al beber: "Se le sintió beber en la sombra" (II, 131), los tiros de la sal en el fuego, el chisporroteo de las velas, etc.; indicados a veces mediante onomatopeyas. Los viejos carros de madera tirados por bueyes "trepidaban sobre el enlosado de la plaza", "iban en larga y rechinante fila", "traían el recuerdo de las veredas aldeanas, en su viejo canto monótono evocador de siegas y de vendimias" (I, 83), "se anunciaban en la vereda con su largo canto, que parecía más triste en aquella soledad honda y granítica, bajo aquel cielo de lluvia, donde algún buitre batía las alas" (I, 103).

En *El resplandor de la hoguera* se percibe el ruido de las armas de fuego: "el tableteo de las descargas pasó sobre los montes: se dijera una tronada distante" (II, 105); se escucha el silbido de las balas y los tiros aislados: "de pronto, rodó el eco de un tiro bajo el cristal matinal" (II, 104)

h) *Sonidos musicales*

En las dos últimas novelas del ciclo un sonido bélico característico es el de los toques militares. Unas veces trompetas, otras clarines, normalmente son la cornetas las que se oyen fuertes y alegres. "Sucedíanse los toques de corneta que tenían una vibración animosa y luminosa"; se escucha "el canto remoto de las cornetas republicanas". "De pronto se llenó la vega con el son de las cornetas, y otras cornetas respondieron roncas y claras desde los muros del viejo convento" (II, 172).

Aparte de éstos, apenas hay sonidos producidos por instrumentos musicales: algún rasgueo de guitarra, las notas del clavicordio que toca Eulalia, el redoble de un tambor, el tamboril y la gaita, etc.

i) *Campanas*

Se recoge el sonido normal de las campanas en la vida campesina. A veces, por causa de la guerra o de otro peligro, las campanas tocan a rebato como ocurre durante todo el registro del convento. El toque de muerto se escucha en la aldea gallega, después del incidente del marinero. En pocas ocasiones el vuelo de las campanas tiene un matiz extraño: "cruzó ante una iglesia oyendo el vago son de la campana movida por el viento" (II, 34). Y la esquila que Roquito se cuelga al cuello para engañar a los soldados: "Roquito, sin salir de la sombra del muró, campaneó muy blandamente la esquila, que produjo un son apagado y huérfano, perdido en la noche" (II, 35).

j) *Sonidos animales*

Se escuchan algunos —pocos, puesto que pocos animales aparecen—; graznidos de gaviota, mugidos, gañidos de lobo... El más significativo, con los valores que ya analizamos, es el canto del ruiseñor en el jardín conventual de *Los cruzados de la Causa.*

k) *La naturaleza*

El agua y el viento llenan el espacio, sobre todo en tiempo de tormenta. El río, "un río saltante y espumante que tiene, en la paz dorada de los días, la música del cristal" (I, 103) tiene entonces "la voz soturna del monte y de los lobos" (II, 103). Se oye el fragor de las torrenteras, el tumbo de las olas, la resaca; "El rugido del viento y del oleaje" llena la noche negra.

l) *Combinación de sonidos*

La riqueza de sensaciones auditivas se manifiesta en la abundancia de ocasiones en que los sonidos se presentan combinados, unos con otros, percibidos a la vez: "De pronto oyóse en la noche un campaneo de rebato, y las pisadas de la gente que pasaba corriendo bajo los balcones del palacio" (I, 41); pasó la noche "oyendo el tumbo de las olas al pie de su ventana, y los gritos de los pescadores que volvían de arribada" (I, 101). Hay sonidos insistentes, reiterativos, que marcan, a lo largo de la escena, un punto fijo en el paso del tiempo o en la variación de lugar: "Tocaban a muerto todas las campanas, y se oía un acompasado plañir de mujerucas" (I, 109); "Los pasos del vinculero cesaron, y en la sala oscura únicamente se oyó por algún tiempo el acompasado plañir de las mujerucas" (I, 62)

En ocasiones los sonidos están concatenados y la aparición de uno determina la del otro cada vez que se produce. En la luz de la luna, Micaela la Roja permanece atenta mientras hace los conjuros: "De tiempo en tiempo se oían golpes que despertaban el ladrido de los perros" (I, 65). Y más tarde: "Resonaban los golpes en la puerta de la tribuna, y los perros ladraban atados bajo la parra del corral" (I, 65). La vieja intenta deshacer el hechizo "pero los golpes volvieron a resonar en la puerta de la tribuna y volvieron los perros a ladrar" (I, 67).

Los ejemplos son demasiados. Quizá la escena que reúne todo tipo de sensaciones auditivas resaltadas con fuerza sea la del registro del convento, llena de los sonidos más dispares: las campanas tocando a rebato, las monjas cantando en el coro "y la voz del órgano era bajo las bóvedas como la voz del viento en un naufragio, temerosa y misteriosa, voz de procelas" (I, 42). Gritos del capitán, risas y barboteos vinosos de la marinería, el rezo de la hermana lega que guía a la chusma. "El convento parecía abandonado, y en el silencio de las bóvedas, la voz irreverente de aquella escuadra de marineros borrachos despertaba un seco sacrílego. De tiempo en tiempo llegaba en una ráfaga amplia y sonora, el canto de las monjas guiado por el órgano, y se extinguía de pronto como una gran desolación. Los pasos de la escuadra resonaban siempre, y la lega, sacudiendo el manojo de sus llaves, iba abriendo puertas que quedaban batiéndose" (I, 47).

ll) *Sonidos onomatopéyicos*

Aparecen con cierta frecuencia. Convencionales algunos (tableteo de las descargas, silbo de las balas, cascabeleo de las colleras); en otras ocasiones, la evocación a través de sonidos onomatopéyicos es perfecta: en la persecución del marinero, se oye "el chascar de los fusiles al ser montados" (I, 55), "las voces resonaban a lo largo de una callejuela oscura y los pasos en las losas. ¡Tac! ¡Tac! ¡Tac!" (I, 55).

El ruido del temporal se expresa en términos onomatopéyicos: el mar es una extensión "verdeante y ululante"; "la tarde transcurrió toda en chubascos, con un largo ulular nocturno". El viento devuelve el humo a la cocina "fugando como un gato montés escondido en lo alto" (I, 107).

m) *La voz humana*

La matización de la voz humana está bien representada; a veces, como vimos, tiene carácter identificativo; otras, carácter formulario. El tono de voz se concreta con mucha frecuencia:

Voz baja: hablar "en voz baja", "a media voz", "bajaba la voz", "con un hilo de voz" "muy apagada" "voz vagarosa y soñolienta".

Murmurar, susurrar: "murmuró con gran sencillez", "murmuró resabida", "murmuró seca y desabrida", "murmuró tímidamente", "murmuró con una dulzura noble y entera", "murmuró con una dulzura triste y cordial", "murmuró con fría entereza".

Gritos, voces: "comenzó a clamar", "se oía lejana y sonora"; llamar "de una gran voz, "grandes voces", "voz poderosa", "grave y sonora", "dando alaridos", "clamaba rabiosa y llorosa". "Entre el plañir monótono de las mujerucas se alzaba el alarido de la madre".

Voces que expresan estados de ánimo, como la tristeza: "voz llorosa", "contrariada y apenada", "la voz de la mujer se hizo más triste", "voz lastimera"; la humildad: "voz humilde"; la preocupación: "murmuró, reflexivo y melancólico", "repuso con el mismo tono meditabundo", "murmurando con voz interior y meditabunda".

Hay timbres diferentes: "Tenía una voz grave", "voz aguda y penetrante", "voz muy clara", "la voz tiene una claridad dolorosa", "voz ronca", "voz

un poco bronca, protectora y simpática"; "llamaba dando a la voz un ronco y prolongado son de bocina".

Unas veces expresan violencia: "estallaba violenta la voz", "ahogando la violencia de la voz" "alentó con su furia"; en otras ocasiones, situaciones inesperadas: "voces de susto", "en la voz recatada del mancebo había un asombro", "la voz asombradiza", "sin que su voz perdiese aquella oscuridad de asombro"; lentitud: "voz encalmada", "muy reposada la voz".

Distintos tonos de voz: "voz sombría", "tono avinagrado y cortés de algunas viejas", "le quebraba la voz aquella emoción que le invadía", su voz tenía una amargura noble y sincera".

Tipos especiales de voz: con connotaciones religiosas: murmuró "queda y piadosa", "ferviente la voz", "murmuró fervoroso".

Connotaciones aristocráticas y bélicas: "murmuró con cierto empaque de antigua nobleza", "todo su orgullo de raza vibró en su voz", "voz sonora y dominadora", "habló con el calor ingenuo de un soldado antiguo, y era su voz como un bronce sonoro".

Voces de miedo y misterio: "su voz cantarina tuvo algo de agorería", "advirtió en tono misterioso", "aquella voz de misterio", "aquella voz acostumbrada a la canturia humilde de pedir por las puertas, se ungía de temor y misterio", "ponía en su acento la vaguedad medrosa de la hora".

Enfasis, oratoria: "voces heróicas", "gritos heróicos", "gritó enfáticamente", "dió a sus palabras ese énfasis que dan los predicadores a las sentencias latinas".

Cantinelas, tonos especiales: "comenzó la mendiga un susurro de plegaria"; el plañir de las mujerucas que hacen el planto; el rezo de las monjas.

Combinación de sonidos y voces: "Don Galán salió a la portalada silbando al perro, y se oyó la voz poderosa de don Juan Manuel"; "dio su voz a la noche entre ráfagas de viento y de lluvia".

Voces de mucha gente: "clamaban muchas voces", "el tumulto que alzaban aquellas cien boinas rojas"; "se alzó de pronto un clamor popular, voces de mujeres, violentas, claras, roncas".

El silencio de las voces, elemento de contraste: "quedó mudo, con un frío reir entre las barbas de cobre", "Hubo un largo silencio y luego resonó una voz", "hubo un vano de silencio, luego, definitivamente cesaron algunas voces, y otras siguieron contando más indecisas".

"Resonancia especial de algunas voces, por su fuerza o el lugar donde se perciben: "en otra sala resuenan voces de susto", "resonó la voz", "bajo la bóveda de la cocina resonó la voz", "la bóveda ahuecó la risa", "la voz del vinculero tuvo una hueca resonancia en la vastedad del locutorio", "Agila respondió hueca la voz y dolorida, como un ermitaño que hablase desde su cueva".

Voces extrañas por algún defecto, la enfermedad o la vejez: "le llamó el viejo, con la voz trémula", "reían todos con esa risa lenta y cansada que acaba en toses"; "suspiró con gran ahogo", "el viejo asentía con un alarido", "gimió el viejo con un estertor que le ahogaba"; "era una voz apagada que parecía deshacerse en el viento y la oscuridad".

Sonidos inarticulados: además de toses, silbidos, ronquidos, etc. son muy frecuentes los que expresan pena (lloros, gemidos...) o alegría.

Risas, carcajadas; en elevado número y calidad de matices: "rió largo y sonoro", "risa ingenua", "una risa solapada corría por su voz", "risa pueril", "risa de niño". Risa de borrachos: "risa estúpida", "un reir de boba insolencia", "se rió con la alegría violenta del vino" Risa estereotipada de fuerza y barbarie: "rió sonoramente", "dejó oir su risa feudal", "risa violenta y feudal" "reía con una gran risa violenta que le arrebolaba el rostro"; "Risa bárbara", "risa alegre y bárbara". Otros matices: "rompió en una carcajada extraña que tenía cierto timbre cruel", "risa amarga y feroz", "con la voz rota por una carcajada que tenía la emoción de un sollozo".

Expresión de la pena: "se oyó llorar muy paso"; "la mujer exhaló un gemido largo, de aldeana histérica", "estalló en un sollozo", "la voz muy conmovida de la sierva se ahiló en un sollozo", "alentaba menudamente, sofocando una congoja".

Términos onomatopéyicos: murmurar, susurrar, muy frecuentes. Musitar: "musitó como si saliese de un sueño"; jadear: "resuello jadeante"; balbucear; "el contrabandista rezongó", "barboteó la Josepa".

3) Sensaciones olfativas, gustativas y tactiles

Como es natural estas sensaciones aparecen en número considerablemente menor que las anteriores auditivas y visuales.

Las sensaciones olfativas son las normales de objetos caseros: sábanas espliegadas, "pañolito perfumado de estoraque" (I, 97) "ángel esculpido en madera olorosa de limón" (II, 197), "esparce el aroma de un cocimiento de hierbas" (II, 227). Olores típicos de los lugares donde se encuentran: el establo "con olor de yerba húmeda " (I, 27), una calle de huertos y de casucas bajas que humeaban "esparciendo en el aire el olor de la pinocha quemada" (II, 120). En la posada, "percibíase el vaho de la taberna que estaba en el zaguán. El olor de la caña holandesa, de los serones de higos y del azúcar húmedo y moreno" (I, 99). Sin embargo, un aire distinto —poético— tiene otros ejemplos: "Los prados, llenos de amorosa fragancia bajo la luna" (II, 164), el huerto "les ofrece el perfume inocente de sus rosas" (I, 117). En el palacio de Redín, Agila "anduvo por los anchos y vacíos aposentos, misteriosos y olorosos, como cajas de sándalo llenas de secretos" (II, 184).

Las sensaciones gustativas directamente expresadas son muy escasas; todas en *Los cruzados de la Causa*: Una referencia a "la parva de borona caliente y vino nuevo, que viejos y mozos saborearon" (I, 90), y la sal del agua del mar: "bajo un soplo húmedo y salobre" (I, 101), "la ola espumante y saltante le mojaba el rostro y le ponía en los labios un sabor amargo, como de lágrimas" (I, 108).

También son escasas las sensaciones tactiles. Percepciones de calor, frío, humedad, etc.; algunas mejor especificadas: "jergón de maíz hopado y esponjado como el pan de fiesta a salir del horno" (II, 124) "arenal de guijas ásperas" (I; 102). "al calor del fuego exhalaban un vaho de miseria" (II, 24), "La carne, aterida, gustó como un regalo correr la sangre tibia" (II, 34).

4) Sensaciones interiores. Sinestesias.

Más interesantes quizá en la trilogía que en las demás obras de Valle-Inclán, en las que no abunda ningún tipo de introspección. Las que aparecen, basadas sobre todo en imágenes y comparaciones, son eficaces en cuanto a poder evocativo. Suelen ir ligadas a aquellos personajes de mayor sensibilidad, tengan mayor (Madre Isabel, Santa Cruz) o menor importancia en *La guerra carlista.*

El recuerdo, la evocación de momentos pasados aparece varias veces. A partir de una sensación exterior concreta: Unas notas musicales, el olor de hierba fresca hacen revivir de modo inmediato iguales sensaciones que las experimentadas en otro tiempo y el contorno afectivo que las envolvía. En ocasiones es un recuerdo desdibujado: "¡Oh, música ligera que el viejo clavicordio desgrana lleno de pesadumbre! Eulalia la tenía olvidada, y de pronto creyó oirla muy lejana, con vaguedad de sueño, bajo la mirada de un húsar que luce sobre el dormán la cruz de Santiago! (II, 52). Otras veces la sensación y el recuerdo son absolutamente preciosos: "cuatro soldados trasladaron al capitán, luego de haber esparcido alguna hierba en el fondo del carro. Gil García que era hijo de aldeanos, al sentir el aroma y la humedad del heno, sintió que su alma florecía con los recuerdos. Cerró los ojos para verse niño y para ver los campos..." (II, 117). La Madre Isabel recuerda visiones inmediatas: "En el espejo interior se la aparecía aquel pelotón de soldados embarrados y aspeados, donde algunos, los más fuertes, llevaban los fusiles de los otros. Era un recuerdo que se abría en su alma como una flor y como una herida" (II, 104).

Aparecen distintos tipos de sensaciones interiores. La proximidad del Duque de Ordax turba a Eulalia: "Sentía una gran alarma interior y que le recorría los nervios la memoria sensitiva y oscura de un sueño, el sueño de aquella noche en que ella iba por un camino desconocido, a la caída de la tarde" (II, 177).

La cercanía de la muerte altera el interior de los personajes. Don Pedro Mendía muere en su sillón de enfermo: "Su pensamiento y su voluntad se desvanecían en él perdidos como en el hueco de una cueva. El moribundo comenzó a ver sombras lejanas, perfiles desvanecidos de la juventud y de la infancia" (II, 241). En este sentido es importante el análisis de sensaciones interiores que hace Valle-Inclán en el personaje del marinero, cuando corre por las calles poco antes de ser alcanzado por los disparos que le matarían. "Le parecía que un brazo se alargaba y al torcer la calle se torcía. Aún cuando no lo viese, adivinaba que era un brazo como un cirio y que estaba próximo a tocarle en la espalda [...] Cuanto veía con los ojos, al escapar por la calle, confundíase en su interior con los recuerdos de otro tiempo, recuerdos vagos, perdidos en unos días lluviosos, todos tristes [...] Era una memoria toda ingrávida que cambiaba de forma y se desvanecía [...] Sentía en el aire la sensación de aquel brazo que se alargaba para cogerle, y unas veces a la derecha y otras veces a la izquierda, la sombra estaba siempre a su lado" (I, 55-6).

Es frecuente la conversión de una sensación interior (miedo, presentimiento) en una sensación externa, como es el frío. La proximidad del lobo la advierte el pastor al sentir frío en las sienes y en los párpados; Santa Cruz, meditando un plan militar, "se decidió con un sentimiento torvo y lleno de

recelo que le ponía un gran frío en las mejillas" (II, 161). Al oir las amenazas veladas de Santa Cruz, "Egocué, adivino de pronto la sima de vértigo y de sombras que cavaba la ambición en el alma del tonsurado, y sintió frío en la raiz de los cabellos" (II, 170).

Las sensaciones interiores tienen por lo general una correspondencia en otras sensaciones ocasionadas por motivos concretos distintos. Roquito, cuando después de reconocer a la Madre Isabel va a incendiar el caserío con los soldados enemigos dentro, experimenta un estado de ánimo eufórico que se manifiesta en sensaciones físicas también: "Sentía un suave calor, una divina fragancia, como si deshojasen sobre su alma las rosas del Paraíso" (II, 34). Al contrario, el paisaje invernal de Navarra deprime a la monja gallega: "Aquellos campos encharcados, le producían una indefinible sensación de miedo y de frío. Era la misma sensación que experimentara otras veces al ver un entierro en medio de chubascos, y oir sobre la caja el hueco azotar de la lluvia" (II, 77).

La igualdad de sensaciones producidas por estímulos de diferente orden se destacan en comparaciones con términos reales ("su alma aldeana gustaba una emoción infantil y feliz, algo que le recordaba el son de los rabeles en un villancico de pastores" (I, 78); y otras, con término imaginario: "Jorge le mira y siente una ternura inefable, como si un rocío de lágrimas regase la rosa recién abierta en su alma" (II, 181). En ocasiones la trayectoria es inversa: una realidad captada por los sentidos exteriores se explica por comparación con distintos sentimientos. En la taberna de la posada, la caña holandesa, los serones de higos, etc., producen "un vasto olor, triste como la llovizna, y como el mar, y como las disputas de aquellos marineros que jugaban a los naipes" (I, 99) Lo cual, en definitiva, conduce a una total —y eficaz, desde el punto de vista literario— confusión entre sensaciones externas, internas, reales, figuradas, que precisamente son capaces de transmitir la intuición nítida al lector: Eladia, "tenía una sonrisa casta que parecía perfumar una manera triste su pobre voz apagada y oscura" (I, 95); la voz de la madre del marinero muerto, "era una voz íntima y ronca, húmeda de lágrimas, de una tristeza irreparable" (I, 110). No es extraño pues que aparezcan sinestesias: la lluvia, en el valle del Baztán "era una cortina gris, que a los prados húmedos, tendidos detrás, daba un reflejo naranja, agrio como una desafinación de violín. Con aquel reflejo, sol anaranjado, armonizaban extrañas las cornetas militares tocando a diana" (II, 242).

Hay algunos personajes en los que Valle-Inclán ha querido penetrar con mayor profundidad. La sensibilidad de la Madre Isabel le lleva a experimentar distintos tipos de sensaciones: alegría, fervor religioso, devoción por la famimia real, deseo del triunfo de la Causa, compasión por los soldados cansados y míseros, culpabilidad por el dolor de las víctimas ("estaba atenta, turbada por un oscuro remordimiento"); sensaciones que evidentemente corresponden a pensamientos y voliciones de orden superior, pero que se manifiestan también en sensaciones interiores a veces contradictorias y difíciles de analizar: "La Madre Isabel se puso en pie con el anhelo de algo oscuro y religioso que no se hacía luz" (I, 105); "pero este sentimiento se quemaba como perfume en la llama de otro sentimiento" (II, 100).

En otros personajes, el análisis se centra en lo que constituye una sensación peculiar y constante que les caracteriza. En Santa Cruz, la ambición —a

veces áspera, fría; otras vehemente—: oyendo a los confidentes "parecía tranquilo, pero sentía revolar el pensamiento con aquella violencia del pájaro que bate en lo oscuro" (II, 234). En Agila destaca una maldad enfermiza: se le viene la idea de tirar a su anciana tía por la escalera y así lo hace. "Al mismo tiempo sentía un gran frío en las mejillas y oprimido el corazón". Sin más sentimiento que un cierto desencanto y gran sequedad anterior recuerda el momento de rodar la vieja, con un sentimiento angustioso de odio y venganza hacia sus padres y hacia el mundo en general: "Siguió removiendo ideas de odio, como remueve el sepulturero la tierra llena de larvas. Pero acabó por sumergirse en los círculos infernales de la idea fija, por devanar un pensamiento largo, constante, igual. La sensación de mareo que esto le producía acabó por recordarle el cable que una noche de luna soltaban en el mar fosforescente, desde la sombra de un bergantín carbonero" (II, 195).