

ETOPEYA DE LOS MONTENEGRO, DE LAS *COMEDIAS BÁRBARAS*, A TRAVÉS DE LA SIMBOLOGÍA ANIMAL

Numerosos son los críticos que han señalado de manera reiterada el retrato decadente que hace Valle-Inclán de la figura del señor feudal en su trilogía de las *Comedias bárbaras*¹. «Como en la tragedia clásica», nos dice Francisco Ruiz-Ramón, «Valle-Inclán representa en el espacio galaico el fin de una raza y de una visión del mundo, recreando en Don Juan Manuel al héroe antiguo, figura de rey mítico» (32); de similar opinión es Predmore, que sostiene que el autor, en su trilogía, no sólo «retrata aspectos reales de la caída del sistema feudal de la vieja Galicia, sino que también insinúa algo del nuevo orden que, finalmente, tomará el lugar del mayorazgo y su sociedad.» (117). Para este último crítico, esas nuevas fuerzas sociales aparecerán identificadas con los jóvenes chalanos que se enfrentan a los hijos de Montenegro puesto que «Son las fuerzas que históricamente pueden adquirir suficiente capital para comprar su propia tierra» y, continúa diciendo, «Aunque no se comparan con los 'hidalgos y señores de torre' en el campo de batalla, su trabajo duro en el campo y en el comercio les dará algún control sobre la tierra y la economía, antes dominadas por el mayorazgo» (118).

Esa decadencia del sistema feudal junto con la pujante aparición de un nuevo orden social se verán reflejados en las diversas interrelaciones de los personajes que pueblan las *Comedias*, pero el ocaso del feudalismo en tierras de Galicia se dibujará con especial intensidad en las figuras centrales del Mayorazgo y sus seis hijos.

Ahora bien, el escritor va aún más allá. Valle-Inclán no se detiene en el simple retrato de la decadencia que sufre el sistema feudal; su objetivo se centra en el desdoblamiento de una de las figuras representativas de tal sistema: el señor feudal. Dicha figura posee unos valores morales positivos que el autor estima e idealiza, por lo cual intenta separarlos de forma nítida de aquellos rasgos negativos que también se identifican con la imagen del caballero.

Para establecer esta disociación va a crear distintos personajes, cada uno de los cuales será portador de estos valores en su versión positiva o negativa. Así, Don Juan Manuel Montenegro y su hijo Cara de Plata encarnarán los rasgos

¹ A partir de este momento, se aludirá a las tres Comedias que configuran la trilogía mediante las siguientes abreviaturas: C.P. (*Cara de Plata*), A.B. (*Aguila de blasón*) y R.L. (*Romance de lobos*); abreviaturas que precederán al número de página.

positivos más sobresalientes de esta figura medieval (nobleza, valor, hidalguía) mientras que, en el lado opuesto, los cinco hijos restantes de Montenegro se verán identificados con la parte negativa («crueldad, violencia y tiranía», en palabras de Ruiz-Ramón).

Esta dicotomía se aprecia de manera más evidente cuando uno se sumerge en el plano simbólico. El estudio de la simbología animal en las tres *Comedias* y su conexión con los personajes ya mencionados nos proporcionarán una serie de datos interesantes que nos permiten descubrir el entramado que el escritor elabora para estructurar la obra en torno a esta idea.

Valle utiliza la presencia de determinados animales para *delinear la caracterización*, ya sea positiva ya negativa, de cada personaje y, al tiempo, para *reflejar su visión idealizada* del caballero feudal, teñida de añoranza y deseo de salvaguardar los valores nobles que el hidalgo representaba en el pasado del autor².

Para aproximarnos a la idea que intenta plasmar el escritor gallego al describir esta figura social veamos con detalle la conexión que existe entre determinados animales simbólicos (concretamente: el caballo, el águila y la dicotomía lobo-perro) con los personajes de Montenegro y sus hijos.

* * *

1) Analicemos con cierto detenimiento, en primer lugar, las figuras del PERRO y del LOBO y su relación con los Montenegro.

La primera aparición del mayorazgo³ en escena se nos describe de la siguiente manera:

DON JUAN MANUEL MONTENEGRO, con la escopeta y *el galgo*, rufo y madrugador aparece por el huerto de frutales y se detiene en la cancela. (C.P., 22)

Esta imagen se puede comparar con la que se nos presenta en *Aguila de blasón*: «EL CABALLERO llega con la escopeta al hombro, *entre galgos y perdigueros*» (13). La aparición de los perros cazadores y, sobre todo, de la escopeta

² En un estudio comparativo de Machado y Valle, Jerez-Farrán (194) comenta que ambos autores subrayan, en sus obras, la decadencia nacional «evocando un pasado heroico». Y en el caso de Valle, éste se sirve de la figura idealizada del hidalgo para reflejar «un viejo mundo arcaico, noble, patriarcal, que está siendo sustituido por otro mundo en proceso de descomposición».

³ Ramos-Kueth (66-7) afirma que «La concepción de Don Juan Manuel Montenegro es una de las más brillantes intuiciones de Valle-Inclán». Para corroborar su aserto, esta autora comenta que «Como personificación del señor feudal reúne las cualidades y los defectos inherentes al carácter español en un plano de abstracción no afectado por la temporalidad histórica.» También Speratti-Piñero (72) comenta que la imagen del Mayorazgo «se enriquece con notas que aristocratizan su figura», y nos revela la intención del autor que «en la búsqueda de todo lo que puede elevarlo [a Don Juan Manuel]... Valle reemplaza una palabra repetida en varias ediciones por otra que fija mejor aún su categoría».

nos introducen en el ambiente de cacería, pasatiempo propio del señor feudal. No obstante, aunque el evidente contexto de caza que subyace en ambas citas podría explicar la aparición de los perros, éstos van a adquirir, a medida que avanzamos en la lectura, un significado más profundo en relación con el Mayorazgo. Así, en un momento determinado de la obra, leemos: «EL MAYORAZGO, al salir por la puerta de su torre, se ha detenido en la gran sombra de piedra... cercado de *perdigueros y galgos*» (C.P., 46); y más adelante nos encontramos con un Don Juan Manuel que «con *dos perros* como leones *cogidos por los collares*, descendía por la escalera de piedra» (C.P., 136); y que en el momento de hincarse de rodillas frente a la Forma Sagrada, «*hace arrodillar a sus perros*» (C.P., 136).

La frecuente aparición de estos animales rodeando a su amo les confiere la categoría de fieles y leales acompañantes del señor de Lantañón. La fidelidad, tanto simbólica como real, de los perros va aumentando de forma gradativa hasta culminar en la escena de la genuflexión que aúna hombre y perros en una imagen plástica unitaria.

* * *

La entrada en escena de Cara de Plata, en la *Comedia* que lleva por título su nombre, se asemeja en cierta medida a la de su padre:

Las mujerucas se apartan para dejar paso a un jinete, mancebo muy gentil que, *cercado de galgos y perdigueros*, entra al galope (17).

La asociación de la figura del perro a la del «hermoso segundón» (C.P., 18) connota idéntico simbolismo de fidelidad y lealtad que el ya visto con relación a D. Juan Manuel, a la vez que proyecta un rasgo más que conforma la figura típica del caballero feudal⁴. La similitud entre padre e hijo, que se percibe ya en las descripciones, ha sido notada también por Ramos-Kuethé (79), quien afirma que «A tono con su simbología, Cara de Plata exhibe las mismas cualidades de su padre, pero con predominio de las positivas: el valor, el heroísmo, la generosidad, el orgullo familiar y la capacidad de sacrificio»⁵.

* * *

Es de notar cómo los animales que, rodeando al hidalgo y a su hijo Cara de Plata, servían para resaltar la hidalguía y la majestuosidad de esa casta van

⁴ Ramos-Kuethé (144) apunta que cuando el hidalgo, como tal, aparece en escena «lo hace dentro del marco del caballero feudal, rodeado de galgos y armado de la escopeta.» Esta autora considera la imagen anterior como una de las cualidades dominantes de dicha figura.

⁵ A estas cualidades se podrían añadir las apuntadas por Umpierre (271): «[v]oluntad de dominio, vigor físico, salud, exuberancia sexual, orgullo, severidad, generosidad, humor, ironía», las cuales él considera propias del «ideario nietzscheano»; y concluye que tanto la figura de Montenegro como la de su hijo responden «a lo que el filósofo alemán denomina 'moral de señores' (en oposición a la 'moral de esclavos').»

a sufrir un giro completo en cuanto a su significado a la hora de aparecer junto a otro de los hijos, Don Mauro Montenegro, «un gigante bermejo y atrabillario», con el cual, «Para *abravar su figura* se conciertan pica vaquera, espuelas y *galgos*» (C.P., 55) En este caso, los perros no realzan la orgullosa y noble imagen del caballero feudal, sino que se conjugan con otros elementos para aumentar la fiereza que Valle quiere plasmar en la figura de D. Mauro como anticipación del trágico desenlace final de *Romance de lobos*, donde este personaje juega un papel clave.

El uso que hacen los hijos del vinculero de estos animales para lograr sus deseos ambiciosos y crueles es otro rasgo que se añade al decadentismo que el autor pretende reflejar en estos personajes⁶. Detengámonos un instante a observar los fragmentos que aparecen a continuación por el interés que tienen en relación con el uso de los perros por parte de los hijos de Montenegro. En ellas vemos cómo dos mujeres, que son víctimas de la agresividad de los animales incitados por sus dueños, se quejan al propio Mayorazgo. En el primer ejemplo es Liberata, la Molinera, la que se lamenta de la violación a que fue sometida por parte de uno de los hijos de D. Juan Manuel⁷:

LIBERATA: ...Don Pedrito quiso matarme, *azuzóme los perros*, y tengo mi cuerpo atarazado (A.B., 100).

En el texto que viene a continuación, oímos a una pobre mujer quejarse del recibimiento de que fue objeto por parte de los hijos de Don Juan Manuel:

LA MUJER: ...Esta mañana, rayando el día, fui a la casa grande por tener un socorro para este camino tan largo ¡*Echáronme los canes!*...

EL CABALLERO: ¡Fuiste a mi casa y encontraste cerrada la puerta!

LA MUJER: ¡*Me echaron los canes!*... (R.L., 671-2)

La incredulidad que refleja Montenegro ante la reacción de sus hijos subraya el violento contraste entre el padre caritativo y magnánimo con los desvalidos⁸ y la crueldad y despotismo que manifiestan los hijos con relación a éstos. Para un crítico como Wentzlaff-Eggebert, la actitud protectora que exhibe el Mayorazgo con sus vasallos frente al dominio arrogante demostrado

⁶ Como rasgos predominantes de éstos Ramos-Kuethé (95) señala el despotismo, la codicia y la fanfarronería; todos ellos procedentes de la degeneración que han sufrido en ellos los ideales grandiosos que pertenecían en el pasado a la actitud feudal.

⁷ «Pedrito, como primogénito, ilustra... la degeneración de los rasgos del señor amo», nos comenta Ramos-Kuethé (95), y continúa diciendo: «Al violar a Liberata, niega también el respeto al vasallo como ser humano, ya que le priva del beneficio, que aunque relativo, se devengaba de la generosidad del amo».

⁸ Jerez-Farrán (197) alude a la «magnanimidad» del amo para con sus vasallos; mientras que Ramos-Kuethé (77) habla de carácter hospitalario y trato generoso que «se acrecienta hasta el máximo en *Romance de lobos* cuando abre las puertas de su casa y de su corazón a los mendigos».

por sus hijos aparece coloreada de ciertos tintes expresionistas que le dan un toque de grandeza.

* * *

Pero la imagen de los perros no agota su función en la de simple rasgo caracterizador de la figura del hidalgo, sino que Valle le proporciona un carácter figurativo que entra en funcionamiento al ponerse en contacto con la simbología que emana de la figura del lobo. Para llegar a comprender el alcance que posee el enfrentamiento simbólico entre ambas figuras animales es preciso detenernos en las palabras visionarias de la curandera que aparece en *Aguila de blasón*:

LA CURANDERA: De todos los animales, solamente *los canes* tienen saludable la saliva... Los demás –*lobos*, jabalises, lagartos– todos emponzoñan.

UN MOZO: ¿Los lobos también?

LA CURANDERA: *Los lobos* al que *muerden* le infunden *su ser bravío*. Solamente *los canes* tienen *la bendición de Dios Nuestro Señor* (47-8).

La simbología supersticiosa que envuelve a estos dos animales le ofrece a Valle la posibilidad de utilizarlos para reflejar su visión particular del enfrentamiento entre la decadencia de la estirpe y la supervivencia de los valores nobles de ésta. Comprobemos dicho enfrentamiento en los propios personajes.

En el caso específico de Cara de Plata, es necesario recordar en este preciso momento la escena del primer encuentro entre éste y Sabelita (C.P., 19-20)⁹:

CARA DE PLATA: Ayúdame a ver qué tiene este maldito *cadelo*, pues viene cojo.

SABELITA: Si entró por las tojeras, será alguna espina

CARA DE PLATA: ¡Ven aquí, *Carabel!*

El can se acerca con un brazuelo en el aire, y el hermoso segundón le vuelca mirándole las pezuñas...

SABELITA: ¡No *te clave los dientes!*

CARA DE PLATA: Ya verías tú de curarme.

SABELITA: No soy cirujana.

CARA DE PLATA mete el puño en la boca del *alano*, que *gime hostigado, pero sin morderle...*

SABELITA: ¡No tienes los cabales!

CARA DE PLATA: ¡*Muerde, Carabel!*

SABELITA: ¡El animal discierne más que tú!

CARA DE PLATA: ¡Pues *que siga con la espina!*

En este fragmento, Valle despliega toda una red connotativa que aparece velada tras la inocente descripción del encuentro. Si, partiendo del nombre

⁹ La longitud de la cita viene excusada por la importancia que posee en relación al tema que estamos tratando.

del perro, *Carabel*, vemos simbolizada la figura del segundón (*Cara de Plata*) en la del animal, la escena adquiere una nueva dimensión y nos revela, como en una visión profética, el enfrentamiento que tendrá lugar, al final de esta *Comedia*, entre padre e hijo. Si Don Juan Manuel «mete el puño en la boca» de Cara de Plata al arrebatarle a Sabelita y se teme, como lógica reacción, que éste le «clave los dientes» a su padre, finalmente, el joven, al identificarse con el alano, «gime hostigado, pero sin morderle», y huye sin llevar a cabo su venganza, con «la espina» del despecho clavada. Con lo cual, a través de dicho fragmento, el autor ha logrado que de alguna manera se entrelace la figura del perro con la del joven personaje.

* * *

En relación al resto de los hijos de Montenegro, éstos se verán identificados con la imagen del lobo a través de los múltiples comentarios que de ellos hacen los otros personajes que jalonan las tres *Comedias*, como ocurre en el momento en el que el Sacristán les impreca: «¡Montenegros! ¡*Lobos fieros!*» (C.P., 69). Dicha identificación con la figura específica del animal se desarrolla con mayor amplitud en *Aguila de blasón* donde se alude a algunos de los hijos, no ya en grupo sino de forma individual, con este apelativo. Así, «DON PEDRITO se pone en pie, mira en torno y ríe con risa *de lobo*» (43), mientras que La Pichona comenta, con respecto a Don Farruquiño, «...que tiene el engaño de los raposos y las mañas de *los lobos*» (122).

Pero es en *Romance de lobos* donde la asociación simbólica, convertida ya en identidad, alcanzará su culmen dejando al descubierto la verdadera naturaleza de los hijos y preparando el camino para su enfrentamiento final con Don Juan Manuel. La aparición de los hijos en escena, bastante diferente de la de su padre y la de su hermano, es de lo más reveladora:

...De pronto se oyen pisadas de **caballos** refrenados
ante el portón.

DOÑA MONCHA: ¿Qué será en tal hora?

EL CAPELLÁN: **Los lobos** que bajan del monte. ¿Quiénes pueden ser sino los hijos?...

DON GALÁN: Llegan para repartirse la herencia (662).

Tras esta presentación, encontramos un diálogo entre dos sirvientes del Mayorazgo en el que se hace referencia a los hijos de éste de la siguiente manera:

LA RECOGIDA: Solamente tuvo suerte la señora Andreíña

DON GALÁN: Porque tiene tres **cabras** que se acochan con **los lobos**.

...

DON GALÁN: ¡Nosotros somos **ovejas**, y ellos son **lobos** que nos enseñan los dientes! (675)

En ambos textos los hijos de Montenegro son identificados con la parte negativa del animal (brutalidad, avidez y fiereza) proyectando, de esta manera, una sombra de maldad sobre sus figuras. Algo semejante ocurre en las imprecaciones que lanza Benita la Costurera: «Parece talmente que entraron aquí los facciosos. Como *cinco lobos*, los cinco hijos se están repartiendo cuanto hay en la casona...» (R.L., 615), y La Mujer: «¡El Mayorazgo huyóse para no cumplirnos la manda! ¡*Cinco lobos* dejó alrededor de su silla vacía!» (R.L., 671-2). Nuevamente, se repite la presentación de los hijos como personajes ambiciosos y egoístas a través de las connotaciones simbólicas que se desprenden de la figura del lobo¹⁰.

Hay que hacer notar el hecho de que el número de hijos identificados con el animal, en estos dos últimos fragmentos, sea cinco; con ello, se excluye de dicha identificación a Cara de Plata. Aunque la ausencia de este personaje pudiera explicarse porque no participa en *Romance de lobos*, también es cierto que dicha exclusión responde al deseo de Valle de mantenerlo apartado de la hecatombe final para salvaguardar los valores positivos de la casta que el joven representa¹¹.

Continuando con la conexión entre el resto de los hijos del Mayorazgo y la imagen del lobo, será el Capellán de la madre de éstos el siguiente que acuse a los jóvenes Montenegro de codicia y ansia de rapiña cuando éstos se dedican a repartirse la herencia sobre el cuerpo aún caliente de su madre¹²:

EL CAPELLÁN: ...Esperad a que llegue vuestro padre, y él dará a cada uno lo suyo.
¡*Los lobos* en el monte tienen más hermandad que vosotros!

...

EL CAPELLÁN: ...¡Cuervos! ¡Lobos!

DON PEDRITO: ¡Basta de insultos, que la paciencia se me acaba!

EL CAPELLÁN: ¡Y tú el *mayor cuervo*! ¡Y tú el *mayor lobo*! (R.L., 612)

¹⁰ No coincidimos plenamente con la doble alusión que cree observar Umpierre (270) en el valor simbólico que Valle-Inclán otorga a la imagen animal. Es acertada su idea de que dicha figura «adquiere una significación ética (egoísmo feroz o 'moral de lobos' de los Montenegro, hijos)» por oposición al ideal de humildad cristiana representado por el Pobre de San Lázaro. Pero ya es menos creíble la relación del lobo, como imagen heráldica, con el tema del linaje, ya que en la trilogía lo que Valle-Inclán intenta demostrar es el decadentismo de ese linaje a través de la animalización de los jóvenes Montenegro.

¹¹ Sobre esta cuestión, Jerez-Farrán (197-8) nota que Cara de Plata es el único hijo que está ausente del saqueo y parricidio final llevados a cabo por sus hermanos. En esta ausencia y salvaguarda del personaje, el crítico cree observar un anhelo de Valle por reflejar «una pálida posibilidad de regeneración de la España del momento». También Matilla (21) considera que esta exclusión salva intencionadamente al personaje de la catástrofe final.

¹² El deseo de codicia que mueve a los hijos de Montenegro se plasma, como acertadamente observa Jerez-Farrán (196), mediante varios símbolos animales: «Las veces que los personajes de la obra se refieren a los segundones como animales de rapiña, como lobos y cuervos, es numerosa».

Finalmente, será su propio padre el que, en su lecho de dolor, los tache de «lobos»:

EL CABALLERO: ¡Cavada tengo la sepultura!... Tú [don Farruquiño], mal hijo, no finjas dolor... Lleva a los otros la noticia, y celebradla juntos en *la cueva* de los ladrones, en *el cubil de un lobo*, donde nadie os vea (R.L., 648).

La identificación «hijos = lobos» se refleja a lo largo de la obra y se mantiene hasta la dramática escena final en la que Don Mauro, el parricida, lucha y mata a su padre: «Las llamas del hogar ponen su reflejo sangriento, y el segundón, con *un aullido*, hunde la maza de su puño sobre la frente del viejo vinculero» (R.L., 679). Pero, tras la muerte del Mayorazgo, surge de entre la multitud de pobres uno, el más pobre y enfermo de todos, que se erige en portavoz de los humildes y en vengador de las ofensas y humillaciones a que se han visto sometidos por parte de los arrogantes hijos de Montenegro:

...Y de pronto se ve crecer la sombra del leproso, poner sus manos sobre la garganta del segundón, luchar abrazados, y *los albos dientes del lobo* y la boca llagada, morderse y escupirse (R.L., 679)¹³.

En este enfrentamiento entre don Mauro y el mendigo, se observa con precisión cómo se alude metonímicamente al joven Montenegro a través de una nueva identificación con el peligroso y fiero animal.

* * *

Si, hasta el momento, hemos comprobado cómo en la dicotomía «perro-lobo» cinco de los hijos de Montenegro se identifican con el aspecto negativo de dicha relación a través de su conexión con la imagen del lobo¹⁴, mientras que Cara de Plata se sitúa en el lado opuesto y, por su proyección en la figura del perro, conserva los rasgos positivos que Valle desea salvaguardar, es el momento de preguntarnos por el papel que juega el propio Montenegro dentro de esta confrontación¹⁵.

¹³ Canoa (74-5) hace un curioso estudio sobre la simbología del color blanco aplicado a los dientes.

¹⁴ Para Wentzlaff-Eggebert (261), los hijos de Montenegro, excluyendo al joven Cara de Plata, simbolizan «la pérdida de todos los valores de una humanidad degenerada en 'manada de lobos'». El objetivo de Valle-Inclán al crear a estos personajes no es otro, según este crítico, que el de «poner en escena con énfasis... el menosprecio a todas las consideraciones humanas en favor del desencadenamiento total de los instintos más brutos del ser humano».

¹⁵ Hablando de la tragedia griega, Plaza (101-2) observa que, para que el público logre identificarse con una realidad dada, es necesario el enfrentamiento entre un protagonista y su antagonista. «[E]n el caso de don Juan Manuel», comenta el crítico, «él es ambos: protagonista y antagonista luchando por una salvación o transformación que lector o público sospecha imposible». Ese enfrentamiento interno que sufre el personaje, como héroe en lucha consigo mismo, proyecta las *Comedias* a un nivel de tragedia mítica. Esta obra, pues, «trata del sentimiento

Analicemos detenidamente la figura del Mayorazgo relacionada con estos animales simbólicos puesto que ésta sufre un lento proceso evolutivo a lo largo de las tres *Comedias*; evolución que, por su importancia, requiere un estudio más minucioso¹⁶.

En *Cara de Plata*, antes de su aparición en escena, ya tenemos una visión de él puesta en boca de diversos personajes que han sufrido de una manera u otra la dureza de su carácter. En un momento dado se alude, mediante una metonimia, a la figura del lobo y se la identifica con la del Mayorazgo:

DOÑA JEROMITA: ...¡Recuerde que demora nuestra sobrina bajo las tejas de Lantañón!

EL ABAD: Pues la sacaré de *esa cueva*. (37)

Pero en otros momentos, la identificación del animal con el personaje se hace de manera directa, como ocurre cuando el Sacristán comenta temeroso, al acercarse a la propiedad de Don Juan Manuel, «Hay que considerar que venimos dos *ovejas* contra *un lobo*» (C.P., 41). Ese lobo se personifica más aún al añadirsele uno de los rasgos físicos del personaje principal: el pelo blanco, como se observa en la exhortación del Pastor a sus compañeros: «Vamos y no lo demoremos, que está solo en *la cueva el lobo cano*» (C.P., 15) o en la amenaza que lanza Dña. Jeromita: «Me veré con *ese lobo cano*, para saber si ampara la mala acción de *su lobezno*» (C.P., 45).

«El despotismo, producto de la arrogancia, de la soberbia, del orgullo desmedido» del vinculero «se manifiesta en su trato con los diferentes componentes de su vida como ente social» (Ramos-Kueth, 77). Este mismo despotismo de que hace gala le empuja a enfrentarse con el pueblo y con la Iglesia¹⁷, lo cual le acarrea la identificación a que le someten el resto de los

de culpa y del sufrimiento intensos de Don Juan Manuel Montenegro» (Predmore, 114), es decir, de su drama personal y posterior transformación interna. Por otro lado, para Wentzlaff-Eggebert (255), «la figura de Don Juan Manuel representa un héroe simpático, incluso en el sentido etimológico de la palabra, un héroe con el cual el espectador se identifica y comparte el dolor y la alegría.»

¹⁶ En apoyo del planteamiento que se expondrá a continuación, oigamos las palabras de Predmore (115), quien afirma que el Mayorazgo de *Romance de lobos* que se nos presenta como «el patriarca militante cristiano que, al final, exhorta a su banda de pordioseros es muy diferente del señor feudal que, al principio, se compadece de sí mismo y que solamente piensa en sí mismo».

¹⁷ El comportamiento salvaje que demuestra en ocasiones Don Juan Manuel (por ejemplo, en el rapto de Sabelita en *Cara de Plata*) difiere de la actitud violenta que llevan a gala sus hijos, según Umpierre. Para este crítico, el tema del linaje es el que separa las acciones de uno y otros: «Los excesos y atropellos que comete el Mayorazgo llevado de su exuberancia vital y de su arrogancia espiritual», nos dice, son completamente diferentes «del bárbaro comportamiento de los hijos», puesto que el vinculero «asume en todo momento las obligaciones de su rango», mientras que, por el contrario, «el imperativo de clase afecta en muy poco», por no decir en nada, «la conducta de los segundones», que se mueven y actúan únicamente «gobernados por

personajes con la crueldad y la maldad que connota la figura simbólica del lobo¹⁸.

Esta identificación de Don Juan Manuel con la imagen simbólica del lobo alcanza su culmen en *Aguila de blasón*, al cerrarse la obra con las propias palabras del Mayorazgo que exclama:

...esa mujer es una zorra y yo soy *un lobo salido, un lobo salido, un lobo salido...* (154)

* * *

Pero ya en *Romance de lobos* se aprecia claramente la paulatina metamorfosis que está sufriendo el Mayorazgo. En un momento de la obra, refiriéndose a sus propios hijos, D. Juan Manuel comenta: «Son *lobeznos*, hijos de *lobo*» (644), donde vemos repetido el comentario de doña Jeromita cuando ésta acusaba al vinculero de proteger a su hijo (C.P., 45). Pero en esta ocasión, la afirmación del protagonista se ve negada por la respuesta del Capellán: «El Señor Don Juan Manuel nunca ha sido como ellos» (R.L., 644). La figura del lobo se va paulatinamente «amansando», en esta obra, hasta verse desplazada por la del perro, que coincide con el arrepentimiento y, en cierta medida, rechazo de Don Juan Manuel de su vida pasada¹⁹:

DON GALÁN: ¡Ahí lo tenéis *arrepentido*... por lo mucho que hizo sufrir a la señora ama!

LA REBOLA: ¿Y dejárase morir de hambre?

DON GALÁN: Antes rabiará

LA REBOLA: ¡Ni que fuera *can*! (R.L., 657)

La alusión al Mayorazgo a través de la figura del can se repetirá nuevamente en el diálogo que mantienen Sabelita y La Roja:

SABELITA: No oirá mi voz.

LA ROJA: Es la sola que oirá... ¡No puede ser que le deje morir solo, como *un can*! (R.L., 656)

los instintos y el egoísmo» (271). No olvidemos que, en este sentido, Cara de Plata se acerca mucho más a la actitud de su padre que a la de sus hermanos.

¹⁸ No podemos olvidar, además, que nos movemos dentro de un marco espacio-temporal donde la figura del lobo se tiñe de connotaciones negativas a causa del terror supersticioso provocado por la fiereza y el peligro del animal real.

¹⁹ En este sentido sería interesante observar la dualidad que se establece entre Fuso Negro (asociado en *Cara de Plata* a la imagen del lobo, 26 y 122) y Don Galán (que aparece identificado, en *Aguila de blasón*, con el perro, 38, 54-5-6, 70, 98, 110, 131, etc.) como proyección del cambio interno que se produce en su amo. Lamentablemente, las limitaciones espacio-temporales, sólo me permiten apuntar de forma somera este posible punto de estudio.

Esta visión final del protagonista principal, reconvertido en perro, frente a sus hijos, constantemente identificados como lobos²⁰, se confirma en otro diálogo que tiene lugar, entre diversos personajes, momentos antes del trágico desenlace que cierra esta obra:

DON GALÁN: ¡Catay, *el amo* que torna!

...

LA RECOGIDA: ¡Nos topábam^{os} como **ovejas sin pastor**, y *cuidad* que llega!

DON GALÁN: ¡No es el pastor, sino *el mastín*! ¡Veredes *qué dientes muestra a los lobos*! (R.L., 675-6)

Si en sus primeras apariciones Montenegro se nos mostraba rodeado de sus fieles perros de caza como símbolo de la nobleza de su casta, es ahora el propio personaje el que aparece identificado con el animal; pero no con el perro de caza que pertenece a su ámbito señorial, sino con el mastín ovejero que se dedica a cuidar del rebaño (sus vasallos) y a defenderlo de los posibles ataques de los lobos (sus hijos), aunque sea dejando la vida en ello.

Esta transformación espiritual sufrida por el Mayorazgo antes de su muerte le permite a Valle-Inclán la posibilidad de salvar de la tragedia final los valores positivos que pertenecen a esta casta. La muerte de un Don Juan Manuel arrepentido supone la idealización del personaje²¹ y, a través de él, de la visión poética, teñida de añoranza, que posee el propio autor de esta figura social²².

2) Otra figura animal que tendrá suma importancia simbólica con relación al vinculero y a sus hijos va a ser la del CABALLO.

²⁰ Para Jerez-Farrán (195-6), estos hijos son reflejo de un mundo moderno y mezquino que intenta suplantar al de grandeza espiritual que connota el padre y, además, representan «la concupiscencia, la falsedad, la codicia y la envidia.» Este autor considera que Valle-Inclán delinea a estos personajes «como símbolos de la degeneración espiritual del hombre y de la más absoluta degradación histórica del país.» De similar opinión es Wentzlaff-Eggebert (261), para quien los hijos representan «el completo embrutecimiento de la humanidad, como 'lobos' de la barbarie inminente, que intenta satisfacer sus impulsos egoístas fuera de cualquier humanización».

²¹ A pesar de esta visión ideal de la figura del caballero Valle-Inclán no tiene más remedio que hacerlo desaparecer de escena porque, como comenta Ramos-Kuethé (78), «La actitud vital de Don Juan Manuel choca violentamente con la realidad circundante que no admite viejas soluciones a los nuevos problemas que los cambios históricos van produciendo». La lucha contra la degeneración de valores de un viejo sistema decadente (representado en los hijos) no puede ser llevada a cabo a través del propio sistema feudal (identificado con el padre), ha de ser otro sistema social (los mendigos) el que se enfrente a esta decadencia para crear un nuevo orden sociopolítico.

²² Para Jerez-Farrán (195), «la intención principal de las Comedias bárbaras es la evocación de un mundo mítico y heroico.» De ahí que, como comentamos con anterioridad, el autor se valga de una figura central a la que dota de unas cualidades que la elevan a un nivel casi heroico. «Hay toda una serie de datos que contribuyen a hacer de esta figura patriarcal», continúa diciendo, «el emblema de una casta noble, heroica, legendaria, por la que Valle-Inclán siente reverencia y nostalgia». Más adelante, este autor confirma la imagen de este personaje como figura sublimada y magnificada que llega a alcanzar «proporciones míticas».

Según Cirlot (152), la imagen del caballo, como signo del movimiento cíclico de los fenómenos, «simboliza las fuerzas cósmicas que proceden de Akasha, es decir, las fuerzas ciegas del caos primigenio»; con lo cual, la presencia de este animal, que simbólicamente pertenece a «la zona natural, inconsciente e instintiva» del ser humano, representa «los deseos intensos y los instintos» más básicos del hombre. En este sentido se manifiesta Matilla (35) cuando comenta que «El hombre, siempre a caballo, es el espacio amplio, el deseo desatado».

Si trasladamos esta simbología a nuestro contexto comprobamos cómo la actitud de nuestros personajes responden a esa fuerza instintiva y ciega que se traduce en acciones violentas.

En el caso de D. Juan Manuel, sólo aparece a caballo en dos momentos específicos: la primera vez en la escena del rapto de Sabelita, en *Cara de Plata*. La presencia de un misterioso jinete montado se refleja claramente en los dos siguientes fragmentos descriptivos:

Imprecador y violento, por el muro del atrio salta impensadamente *un negro jinete* (77).

Por el camino, *en una ráfaga de violencia*, ha cruzado *un jinete*, una *negra centella*. (87).

Y en la exclamación lanzada por el Sacristán al saber la noticia del rapto: ...¡Arrebatada en *su caballo* se la lleva un *negro Satanás!* (C.P., 93).

No podemos pasar por alto dos elementos significativos que se repiten en los tres textos anteriores: de un lado, las constantes alusiones a la violencia de movimientos del jinete²³, que apuntan a la idea anteriormente mencionada de los instintos y los deseos y, por otro, la reiteración del adjetivo *negro*, que no sólo responde al ambiente de nocturnidad que envuelve la escena sino que refleja una clara simbología connotativa de muerte²⁴.

Observemos el hecho de que el «negro jinete» aparezca como personaje misterioso, lo cual crea un suspense adecuado a la escena en cuestión. La fogsidad de la que hace gala el jinete y la aparición de éste montado a caballo

²³ También Canoa (44) observa que Valle presenta la acción del rapto «insistiendo especialmente en los rasgos de 'violencia' y 'rapidez' cuando el Caballero se dirige a San Martiño».

²⁴ Según Joaquina Canoa (49), «Valle-Inclán describe con el mismo cliché al Abad (C.P., 30) y a Montenegro «como anticipo y calificación de una conducta que será reprobable. El matiz sensible del traje, en ambos», continúa diciendo, «quedará absorbido por la proyección ética.» Esta autora hace un estudio semiológico interesante del negro aplicado a estas dos figuras (42-55) y, en el caso concreto del Abad, concluye que su constante identificación con dicho color refleja con claridad su degradación interna, de tal manera que el negro se proyecta en todas las acciones relacionadas con este personaje (aduce como ejemplo de su aseveración el de la bolsa de monedas que el Abad arroja al camino, la cual semeja a «un pájaro negro», C.P., 72).

inducen, certeramente, al lector a considerar a Cara de Plata como el autor material del secuestro de la joven. Esa es también la conclusión a la que llega el propio Abad, la cual le impulsa a dirigirse a Lantañón en rescate de su sobrina. Cuando llega allí e inculpa al Mayorazgo de proteger la vil acción de su hijo, descubre, con gran sorpresa (y al mismo tiempo que el lector), que no ha sido Cara de Plata, sino el propio Don Juan Manuel el responsable del rapto. Este descubrimiento desencadenará el trágico desenlace.

La otra escena en la que el Mayorazgo aparece a caballo abre, de forma significativa, *Romance de lobos*:

DON JUAN MANUEL MONTENEGRO, que vuelve borracho de la feria, cruza por el camino, *jinete en un potro que se muestra inquieto y no acostumbrado a la silla*. El hidalgo, que *se tambalea* de borren a borren, *le gobierna sin cordura*, y tan pronto *le castiga con la espuela como le recoge las riendas*. Cuando *el caballo se encabrita*, *luce una gran destreza* y reniega como un condenado (601).

Resulta bastante interesante comparar el texto anterior con otro que aparece en *Sonata de otoño*, donde el Marqués de Bradomín nos describe su partida, junto con el Mayorazgo, hacia el Pazo de éste:

Don Juan Manuel iba el primero. A cada momento yo le veía *tambalearse sobre el caballo*, que se mostraba *inquieto y no acostumbrado a la silla*... Don Juan Manuel gobernábale *sin cordura*: *le castigaba con la espuela y al mismo tiempo le recogía las riendas*, *el potro se encabritaba* sin conseguir desazonarle, porque en tales momentos el viejo hidalgo *lucía una gran destreza* (75).

Es preciso señalar la similitud patente en estos dos párrafos en las que se reiteran idénticas estructuras sintácticas (que resalto en cursiva). En ambas, el Mayorazgo se nos muestra, además, como jinete borracho sobre un caballo brioso. Tanto el caballero como el caballo hacen alarde de su violenta naturaleza a través de movimientos bruscos y acciones impetuosas que tendrán como resultado la caída del jinete, tanto en la escena de *Romance de lobos*: «EL CABALLERO siente que una ráfaga *le arrebata de la silla*, y ve desaparecer a *su caballo en una carrera infernal*» (602), como en la de *Sonata de otoño*: «Asustado *el potro*... dio una huida y *el jinete cayó*... y el potro... se precipitó al galope, llevando a rastras el cuerpo de Don Juan Manuel, sujeto por un pie del estribo» (75).

Aunque la caída que se describe en el segundo fragmento es más real y, por ello, más dramática, la que ocurre en *Romance de lobos* posee un significado simbólico que se nos muestra como una anticipación profética de la trágica muerte del caballero al final de la obra.

Una simbología similar con respecto al caballo se muestra en la relación con Cara de Plata. La figura por antonomasia que identifica a nuestro personaje va a ser la de este animal.

Son abundantes los ejemplos en los que se nos presenta al joven montado a caballo, tanto en *Cara de Plata* (25, 28, 70, 72, 75) como en *Aguila de blasón* (79, 126), lo que nos señala la importancia que adquiere la figura de este animal en conexión con el personaje.

La identificación de Cara de Plata con su caballo se muestra de forma contundente al comprobar que la figura del *jinete* –como unión de hombre y caballo, a semejanza del centauro– abre y cierra la aparición del personaje en escena. Su primera entrada se nos describe de la siguiente manera:

Las mujerucas se apartan para dejar paso a *un jinete*, mancebo muy gentil que... entra *al galope*... DON MIGUEL MONTENEGRO, el hermoso segundón, salta de la silla y ata *el caballo* a una argolla (17-8).

Como se aprecia en el fragmento anterior, el joven Montenegro «irrumpe en la trilogía con ímpetu y a caballo» (Jerez-Farrán, 197), mientras que, al final de *Cara de Plata*, desaparece «recobrando las riendas, tendido sobre la crin del *caballo* espantado» (138); es decir, de nuevo con un movimiento violento.

Si se observan con cierto detenimiento cada uno de los textos que se relacionan con Cara de Plata se nota claramente que existe un sintagma común a todos ellos: «al galope»; con el cual Valle nos señala uno de los rasgos morales del personaje: su viveza y energía, propias de la juventud. Pero estos rasgos están cargados de un intenso valor connotativo que, nuevamente, nos remite a la imagen simbólica del caballo como fuerza instintiva y violenta. Esa violencia de movimientos que, como acertadamente afirma Matilla (104), se encarna «en el motivo del caballo como representación del caballero feudal», se hace mucho más patente en los ejemplos que nos describen al segundón entrando a caballo en los edificios, como en la posada de Ludovina (C.P., 79) o en la casa de Pichona (C.P., 96).

Todos los elementos ya vistos que connotan los instintos violentos y soberbios del mancebo se conjugan en una última cita que aparece al final de *Cara de Plata*, cuando el segundón planea llevar a cabo la venganza de matar a su padre:

El galope de un caballo. Demudado y frenético, rompe en el atrio CARA DE PLATA (134).

A pesar de la afirmación del propio Valle-Inclán de que su personaje «tan cargado de deudas... para huir de la persecución de sus acreedores, anda siempre *a caballo*» (A.B., 78), teniendo en cuenta toda la simbología que se desprende de la figura de este animal y haciéndonos eco de la opinión de

Ramos-Kuethé (145), se deduce que «Cara de Plata... está delineado como una versión joven del viejo caballero, en respuesta a lo cual aparece, en toda la gallardía de su juventud, siempre a caballo»²⁵.

Es interesante observar que, en todo momento, este personaje aparece ligado a su caballo –incluso cuando se ve obligado a separarse por unos instantes de su animal, siempre lleva consigo algo perteneciente a éste, ya sean las riendas, ya las jalmas– con la notable excepción del momento en que abandona su entorno para unirse a los carlistas y marchar a la guerra²⁶; momento que se describe de la siguiente manera:

CARA DE PLATA... se deja caer sobre la silla del *rocín*. Doña María solloza viéndole partir, y permanece en el balcón hasta que desaparece (A.B., 104).

La despedida entre madre e hijo es bastante reveladora en el sentido de que, al contrario de lo que sucede en el resto de los fragmentos en que el joven aparece a caballo, en estos instantes, Cara de Plata desaparece sin hacer ningún ruido. El siguiente paso que adopta nuestro personaje se adivina, páginas más adelante, en el diálogo que sostienen Liberata y el Mayorazgo:

LIBERATA: *Dejó allí su caballo* y llevóse las dos *vacas*. *Montado en una, del revés*, con el rabo sirviéndole de freno, pasó el río.

...

EL CABALLERO: ¿Quién ha sido?

LIBERATA: Cara de Plata, que se va con los carlistas...

²⁵ Para Jerez-Farrán (198), el caballo es uno de los «atributos de nobleza» que el autor de las *Comedias* confiere al joven; piensa, además, que el propio Valle, al describir a Cara de Plata, sugiere que éste ha heredado «la altivez y la nobleza, la valentía y la fuerza viril del padre».

²⁶ Según palabras de Ramos-Kuethé (95-6), «Cara de Plata es el único del núcleo familiar que se enfrenta objetivamente con la realidad». Esa toma de contacto con el mundo real le hace darse cuenta de «su inhabilidad para realizarse en su circunstancia», con lo cual opta por abandonarla y toma «el único camino honrado para alcanzar compatibilidad con el medio ambiente»: la guerra. Si, como afirma esta autora, el carlismo fue para Valle un símbolo de posibles soluciones, «entonces se afirma el valor de las *Comedias* como documento social» puesto que, continúa diciendo, «establece la posibilidad de encauzar, por nuevos derroteros, valores y actitudes por naturaleza positivos e impecederos». De la misma opinión es Umpierre, quien afirma (273) que, «Desde la visión fundamentalmente espiritualista del autor... la tragedia del hombre de alma noble y ‘ardiente’ en la nueva sociedad económico-burguesa... es no poder hallar un cauce adecuado a las fuerzas del espíritu dentro de la sociedad». Por ello, Cara de Plata, como símbolo de esa «alma noble» va a encontrar su salvación en «la única vía abierta al heroísmo en el siglo XIX, la carrera militar». Una idea similar a las de los críticos anteriores proyecta Matilla (16) cuando afirma que, salvando a Cara de Plata del parricidio final, Valle intenta crear un personaje idealizado «que sirva como punto de referencia, en el ámbito navarro de las guerras carlistas, del mundo gallego feudal periclitado.» También Jerez-Farrán (198) se pronuncia en este sentido al comentar, en relación con Machado y Valle, que «ambos autores quieren insinuar que el presente, sin tener que ser una copia del pasado, puede regenerarse con una infusión del vigor que han heredado los hijos menores.»

EL CABALLERO... ríe con su risa *violenta y feudal*. La molinera le llena el vaso, que se enrojece con la sangre de aquellos parrales donde... solía pacer el *rocín* de CARA DE PLATA (A.B., 149-50).

La última aparición en la obra del joven²⁷ montado en una vaca y abandonando su propio caballo nos deja un sabor amargo de tragedia, plasmado en la metaforización del vino como sangre. Además, la grotesca descripción²⁸ que nos hace Liberata de la partida del mancebo contrasta violentamente con la imagen idealizada que Valle-Inclán nos ha ofrecido de éste a lo largo de las obras y con su simbología como espejo de las virtudes de la noble casta desaparecida.

* * *

De otra índole es la presencia del caballo en relación con el resto de sus hermanos. La primera entrada en escena de éstos se nos presenta con todo el orgullo y soberbia de su casta:

Sonora de *feudo* y espuela una tropa de seis *jinetes*, galanes achalanados, entra por la quintana y a la puerta del mesón descabalgá (C.P., 53).

Este orgullo feudal se desvanece rápidamente convirtiéndose, en posteriores apariciones, en vergonzosa cobardía. Así, D. Pedrito: «*Despavorido*, bajó a la cuadra, donde tiene *su caballo*, le puso la silla y se lanzó al camino» (R.L., 629); mientras que el resto de hermanos muestran una reacción similar a la del primogénito al enterarse de la inminente llegada de su padre:

DON ROSENDO: Mi plato, que lo rebañen los galgos.

DON GONZALITO: Yo tengo *mi caballo ensillado* y llenas las alforjas.

DON MAURO: Yo también, no hay más que *montar y poner espuelas*. (R.L., 632).

Esa cobardía se reflejará en todos sus actos y, siempre bajo la constante amenaza del miedo a su padre, su actitud principal será la huida: «*Atropella-*

²⁷ Matilla (10) comenta que Cara de Plata debe desaparecer del ámbito de las *Comedias* porque «[h]ubiese sido imposible que ambos», padre e hijo, «permaneciesen en la trilogía hasta el final». El autor sostiene esta afirmación apoyándose en una interesante interpretación personal. Según él (13-4-5), «[l]a clave del porqué Cara de Plata tiene que desaparecer de la trama de las *Comedias* la encontramos en *Los cruzados de la causa*»; aquí se nos muestra un diálogo en el que se revela que Sabelita «está en realidad enamorada del segundón» y que el hecho de entregarse al padre de éste se debió a ciertas causas oscuras. «De permanecer Miguel en las *Comedias*» concluye este autor, «la obra hubiese consistido en un drama de celos y venganza. El parricidio hubiera sido a causa de un estado psicológico... personal, y no consecuencia de un proceso histórico social determinado.»

²⁸ «La violencia y lo grotesco como temas artísticos vienen dados en forma sistemática desde el romanticismo y serán una constante en el arte contemporáneo» (Matilla, 29). Por ello no ha de extrañarnos esa mezcla de actitudes grotescas y violentas que se aprecia a lo largo de las *Comedias*.

damente, los tres bigardos salen de la cocina rosmando amenazas y, por el portón del huerto, *huyen a caballo*» (633).

El caballo sufre la misma manipulación que sufrieron los perros en manos de los hijos del Mayorazgo. Estos utilizan a los animales para lograr sus fines ambiciosos y, por ello, los rasgos que predominan en estos animales son totalmente negativos.

La figura del caballo, en este caso, pierde toda connotación positiva, pasando a ser un mero instrumento de huida, al tiempo que en los segundones degenera el rasgo de valor caballeresco en infame cobardía.

Así pues, aunque de manera más velada que en el caso de la dicotomía perro-lobo, Valle-Inclán continúa usando la figura animal, el caballo en este caso, para separar de forma tajante las actitudes de unos personajes y otros. Mientras que el caballo, en relación con Don Juan Manuel y su hijo Cara de Plata, simboliza la fogosidad y el desenfreno propios de la juventud (en el caso de Cara de Plata) y del poder, cuando esta imagen aparece asociada a los restantes hijos de Montenegro, el caballo se convierte en un salvoconducto de la cobardía y el miedo.

3) Una tercera figura simbólica que opone, por un lado, a Cara de Plata y a su padre y, por otro, al resto de los Montenegro será la del AGUILA.

La unión intrínseca que existe entre padre e hijo se nos revela en la identificación que se hace de ambos con esta ave. Mientras que Don Juan Manuel se nos describe como hombre de «rostro altivo, de *aguileño perfil*, y ojos cavados» (A.B., 70), el hijo «Tiene el cabello de oro, los ojos de alegre verde, la nariz de *águila imperial*»²⁹ (C.P., 20).

Esta nueva identificación no sólo le sirve a Valle-Inclán para subrayar el carácter de poder y «nobleza heroica» (Cirlot, 91-92) que, a través de la simbología animal, impregna a padre e hijo³⁰, sino también para oponer ambos personajes, como portadores de los valores positivos de esa casta, al resto de los hijos, «los ojos duros y *el corvar de la nariz soberbio*» (A.B., 75), en quienes ha degenerado la raza. Siguiendo esta idea, Canoa (66) apunta acertadamente que «Un mismo rasgo, la nariz aguileña de los Montenegro, es descrito por Valle con carga positiva o negativa, según le interese presentar al personaje» y, más adelante (99), esta autora realiza una interesante observa-

²⁹ «En esta descripción», comenta Canoa (99), «presenta el autor un tipo de belleza masculina de la raza gallega: ojos verdes, pelo rubio, nariz aguileña». Belleza que se completa con la adición de rasgos subjetivos de mayor abstracción como la «buena gracia» o el carácter gentil del mancebo. Todos estos rasgos, tanto físicos como psíquicos, nos dan una imagen idealizada del joven.

³⁰ Según Canoa (211), «Las espuelas y las águilas» que aparecen en el escudo de los Montenegro, «son símbolos respectivos de caballería y de victoria». Rasgos que se proyectan en la actitud de padre e hijo.

ción acerca de Cara de Plata y el bastardo Oliveros en relación con este rasgo simbólico.

Este deseo consciente de Valle-Inclán de separar tajantemente las figuras del Mayorazgo y su hijo predilecto de las del resto de jóvenes Montenegro se aprecia con claridad en el siguiente ejemplo que aparece casi al final de *Romance de lobos*:

[A]soman con bárbara violencia los cuatro segundones en aquel balcón de piedra que remata con el escudo de armas: ¡*Aguilas y lobos!* (677)

La exclamación final del autor supone un enfrentamiento frontal entre la nobleza y el heroísmo del águila (que se proyectan simbólicamente en Don Juan Manuel³¹ y, en cierto modo, también en Cara de Plata) y la violencia cruel y despiadada del lobo (que se identifica con el resto de hijos, como ya tuvimos ocasión de comprobar)³². Matilla (33) interpreta esta cita, al encontrarse muy próxima al desenlace final, como un reflejo del cambio espiritual sufrido por el Mayorazgo³³: «Al arrepentirse don Juan Manuel, alcanza la estatura del águila de blasón», y también del choque entre dos visiones del mundo en pugna: «El águila, padre de los desamparados, hace sitio al lobo –desenfreno, codicia, egoísmo–»; y concluye su interpretación afirmando que «De la lucha centrípeta, del choque entre generaciones, nace la exaltación del Caballero».

Con ello, la figura del águila enlaza con la del caballo y la dicotomía perro-lobo para subrayar una vez más el deseo que tiene Valle-Inclán de plasmar la lucha entre la permanencia de los valores positivos de la figura hidalga y la degeneración de los rasgos de dicha casta en sus vástagos³⁴.

³¹ No parece que sea muy acertada la opinión de Ramos-Kuethé (66) cuando ésta afirma que «*Aguila de blasón*, desde el título enfatiza la decadencia del hidalgo al mismo tiempo que lo desvirtúa, reduciéndolo a un motivo decorativo en un objeto inanimado». Por el contrario, lo que hace Valle es resaltar los valores nobles del hidalgo poniéndolos a un nivel de símbolo mediante su identificación con el animal del escudo. De ahí la posterior contraposición de la decadencia representada en los hijos y la nobleza y poder de su padre mediante la representación simbólica de los lobos y el águila, respectivamente.

³² Umpierre (277) señala que el escudo de armas supone, con gran concisión simbólica, la expresión de «toda la 'bárbara violencia' de los cuatro segundones».

³³ Este cambio espiritual, que hemos tenido ocasión de comentar a la hora del análisis de la dicotomía lobo-perro, ha seguido un proceso evolutivo que se desencadena de forma violenta con la muerte de Dña. María, la esposa del Mayorazgo. Durante este «proceso gradual de atrición» (como lo denomina Umpierre) del protagonista veremos a éste luchar «constantemente con su voluntad y su orgullo; lucha que, en el nivel ideológico de la obra, es resultado de la unión antitética entre vitalismo y cristianismo que intenta el autor» (Umpierre, 272). Debido a ello, el personaje que actúa en *Romance de lobos* se nos aparece como un ser completamente distinto del que se movía por las otras dos *Comedias*.

³⁴ Como acertadamente sugiere Jerez-Farrán (197), «en Valle-Inclán padre e hijos» suponen una «connotación de anútesis» a través de la cual el autor pretende «mostrar la desaparición de un pasado noble y vigoroso y la decadencia y descomposición del mundo que lo ha suplantado.»

* * *

Para concluir y, al mismo tiempo, resumir este estudio en una idea global, se podría afirmar, sin temor a equivocarse demasiado, que Valle-Inclán se sirve de las figuras animales ya comentadas y de la simbología que se desprende de ellas con una clara finalidad constructiva³⁵. Los animales que aparecen en la trilogía valleincliniana: el perro, el lobo, el caballo y el águila, bien a través de su asociación bien a través de su identificación con los Montenegro, tienen una doble función. Además de configurar una amplia red de valores figurativos dentro de cada una de las obras específicas de la trilogía, son utilizados por el autor con el propósito de dar coherencia interna al ciclo de las *Comedias bárbaras* en su totalidad³⁶; de ahí la constante repetición de unas determinadas y específicas imágenes animales que vierten de manera constante y uniforme toda su carga de simbolismo, tanto positivo como negativo, sobre los personajes principales de las tres obras.

Bibliografía

- Canoa Galiana, Joaquina. *Semiología de las 'Comedias bárbaras'*. Madrid: Cupsa Editorial, 1977.
- Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978.
- Jerez-Farrán, Carlos. «Paralelos noventayochistas entre 'La tierra de Alvargonzález' y las *Comedias bárbaras*». *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*. John P. Gabriele (ed.) Madrid: Orígenes, 1990 (191-204).
- Matilla Rivas, Alfredo. *Las 'Comedias bárbaras': historicismo y expresionismo dramático*. Madrid: Anaya, 1972.
- Plaza, Sixto. «Valle-Inclán y la epización del teatro español». *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*. John P. Gabriele (ed.) Madrid: Orígenes, 1990 (99-110).

³⁵ Como afirma Wentzlaff-Eggebert (258), toda la acción de las *Comedias* «se desarrolla ante los ojos del espectador en una gran cantidad de escenas. Esa desconcertante abundancia de escenas», continúa diciendo, «mantiene su unidad con frecuencia a través de una 'conexión metafórica'», y aduce como ejemplo de dicha «conexión» el uso repetido de diferentes colores. Siguiendo esta idea, podríamos perfectamente señalar el uso de la simbología animal como otro recurso metafórico de «conexión», no ya simplemente de escenas, sino de las tres obras que conforman la trilogía.

³⁶ Este carácter de unicidad de las tres *Comedias* ha sido puesto de relieve por Matilla (103), el cual comenta que «Cada uno de los elementos funcionales de la Obra está dirigido a un todo, que la estructura misma de la trilogía pone de manifiesto» y, agrega (150), «Valle-Inclán, persiguiendo una concepción gnosticomística de la obra de arte, crea un Todo que debe ser entendido en su unicidad y no en sus partes». De la misma opinión es Ramos-Kuethé (14) cuando destaca el hecho de que el propio Valle-Inclán hizo declaraciones acerca de «la unicidad de intención en la concepción y realización de la trilogía». En este sentido, el análisis llevado a cabo en este estudio apunta hacia la búsqueda de esa unidad estilística de las *Comedias* a través del sistema que el autor monta en torno a la simbología animal.

- Predmore, Michael P. «La literatura y la sociedad de Valle-Inclán: Concepciones liberal y popular del arte». *Suma valleinclaniana*. John P. Gabriele (ed.) Barcelona: Anthropos, 1992 (97-125).
- Ramos-Kuethé, Lourdes. *Valle-Inclán: las 'Comedias bárbaras'*. Madrid: Editorial Pliegos, 1985.
- Ruiz-Ramón, Francisco. «Tres dramaturgos en busca de espacio: Valle-Inclán, Unamuno, Lorca». *Selected Proceedings of the Singularidad y Trascendencia Conference*. Nora de Marval-McNair (ed.) Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990 (27-39).
- Speratti Piñero, Emma Susana. «Génesis y evolución de *Sonata de otoño*». *Revista Hispánica Moderna*, XXV, 1-2, 1959 (57-80).
- Umpierre, Gustavo. «Muerte y transfiguración de Don Juan Manuel Montenegro (*Romance de lobos*)». *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, L, 3, 1973 (270-7).
- Valle-Inclán, Ramón del. *Cara de Plata*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- *Aguila de blasón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- *Romance de lobos*. Madrid: Aguilar, I, 1974 (599-679).
- *Sonata de otoño*. Madrid: Austral, 1980.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. «Las *Comedias bárbaras* y el expresionismo dramático alemán». *Suma valleinclaniana*. John P. Gabriele (ed.) Barcelona: Anthropos, 1992 (251-67).

M.^a LOURDES BUENO PÉREZ