

## LA FUNCION DEL CORO EN EL TEATRO DE VALLE-INCLAN

Carmen Lozano Blasco\*

*RESUMEN.*- El presente trabajo nace como una necesidad de dar respuesta a los interrogantes creados por un aspecto de gran importancia en el teatro de Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán; aspecto que, por otra parte, ha sido abordado marginalmente por la crítica.

Tratamos, pues, de demostrar la existencia de una base teórica importante —desde el concepto de tragedia clásica y el nuevo concepto de “lo trágico” que comienza a gestarse en el siglo XVI y culmina en el XIX con las teorías de Schopenhauer, Wagner o Nietzsche, hasta el “drama estático” de Maeterlinck, íntimamente relacionado con la renovación teatral del Simbolismo— que justifica el estudio del coro en la obra dramática de Valle en cinco funciones generales y múltiples subfunciones concretas.

*ABSTRACT.*- The present work is the result of a necessity to give an answer to the questions provoked by an aspect of great importance in the theatre of Valle-Inclán. This aspect has never been approached by the critics in depth.

So, our aim is to prove the existence of an important theoretical basis —from the concept of Classical Tragedy and the new concept of “the tragic” that starts in the XVIth century and finishes in the XIXth century with the beginning of the theories of Schopenhauer, Wagner and Nietzsche, until “the static drama” of Maeterlinck, closely connected with the theatrical renovation of Symbolism— which justifies the study of the chorus in Valle’s plays in five main functions and in many subfunctions.

Haciendo un breve recorrido histórico retrospectivo, el coro, como representante de una colectividad, está formado por un conjunto de ciudadanos que se enfrentaría al actor profesional individualizado por una máscara<sup>1</sup>. Aquel emplea una forma de expresión esencialmente lírica conectando con el pasado mítico de un pueblo; y éste, sin embargo, se acercaría mucho más a la prosa. El coro representaba los sentimientos del pueblo, mientras que el actor desarrollaba el tema o la acción de la obra.

Horacio presenta al coro como un respaldo o reprensión del actor<sup>2</sup>. Schiller resalta su carácter antinatural que, situándose en los mundos de la fantasía, permite un

---

\* LOZANO BLASCO, Carmen: Licenciada en Filología Hispánica. C/ San Martín de la Cuesta, nº 1, 3º A, 42003 Soria. Recibido el 9-2-1990.

1 J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, Sussex, Harvester Press; New Jersey, Humanities Press, 1981, pg. 2.

2 Horacio, *Epistola ad Pisonem*, en *Obras completas*, trad. e intr. A. Cuatrecasas, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 339-340.

distanciamiento entre el público y la escena<sup>3</sup>. Schlegel lo considera como el “espectador ideal”, síntesis de la masa de espectadores posibles; y para Nietzsche, el coro desde sus orígenes se relaciona con la música y la danza y se identifica íntimamente con la tragedia<sup>4</sup>.<sup>3</sup>

Para los autores modernos, el coro puede expresar temores, creencias ideológicas, sentimientos o valores respaldados por una comunidad determinada. Pero también puede representar la crítica, la sanción del sistema o el equilibrio entre tensiones<sup>5</sup>

### EL CORO EN EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN: UNA PROPUESTA SIMBOLISTA

Los filósofos y dramaturgos vistos anteriormente forman una especie de levadura o subconsciencia colectiva que fermenta en el simbolismo teatral haciendo posibles algunas de sus propuestas más audaces.

En la línea del sueño wagneriano de la “obra de arte total” se sitúan los dramaturgos y escenógrafos que proponen un modo nuevo de concebir el teatro, de sacarlo del cajón agotado del Realismo para infundirle una nueva palabra, una nueva iluminación, una música distinta. Entre estos autores encontramos a Adolph F. Appia, con su revolucionario concepto del diseño visual; a Gordon Craig, con quien la figura del director cobró un nuevo sentido; a Henrik Ibsen, Paul Claudel, Oscar Wilde, Gerhardt Hauptmann, August Strindberg o los componentes del Movimiento Dramático Irlandés John Millington Synge y William B. Yeats, etc. pero sobre todos ellos destaca Maurice Maeterlinck con su ensayo “Lo trágico cotidiano” de *El tesoro de los humildes* donde propone un teatro “estático” en el que aparentemente no sucede nada y donde se concede especial atención a los sentimientos o sensaciones de los personajes<sup>6</sup>.

Ramón del Valle-Inclán entra de lleno en la corriente de renovación estética que circula por Europa a finales del s. XIX y principios del XX. Las similitudes en la concepción de un nuevo teatro que viniera a sustituir al estereotipado teatro de la época son muchas como para considerarlas simples coincidencias: su labor dramática se vincula estrechamente con la estética simbolista.

*La lámpara maravillosa* es un tesoro teórico y hermético en el que Valle vierte sus teorías estéticas y filosóficas poniéndose en relación con el drama “estático” de Maeterlinck, la “obra de arte total” wagneriana, el mundo apolíneo-dionisiaco de Nietzsche y con el teatro de los nuevos dramaturgos irlandeses.

3 Federico Schiller, “Prólogo” a *La novia de Messina*, en *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 967-977.

4 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza 1980, pg. 199.

5 Otras opiniones modernas sobre el coro antiguo las encontramos en Patrice Pzvis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983, pg. 101; Maarit Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki, Fennica, Societas Scientarium, 1970, pg. 10; G. Steiner, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila Editores, 1970, pg. 196; Iom Onesco, *La métamorphose de la tragédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, pp. 114 y 140-141; J.A. Míguez, *La tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, Aguilar, 1973, pg. 49.

6 Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1923.

La utilización del coro por Valle-Inclán es, gracias a todo esto, un rasgo que lo relaciona directamente con los presupuestos simbolistas en poesía y teatro. El contexto artístico y teatral de la Europa de finales del s. XIX y principios del XX, se contempla como una época de cambios radicales, de innovaciones en los escenarios y de propuestas revolucionarias entre las que se encuentra la introducción del coro junto a la elaboración poética de las acotaciones, la ampliación de los espacios escénicos, los juegos de elementos sensoriales: luz, color, gestos, música, etc. Todo esto encaminado a conseguir una nueva efectividad expresiva, una obra total que combinara múltiples aspectos para integrar al espectador, para suscitar en él diversas sensaciones.

Pero aunque tiene sus orígenes en el simbolismo, en lo que al teatro de Valle se refiere, el coro continúa evolucionando a lo largo de toda su producción dramática hasta formar parte de la estética deformadora del esperpento.

## FUNCIONES DEL CORO EN EL TEATRO DE VALLE-INCLAN

Prácticamente en todos los estudios críticos sobre la obra dramática de Valle-Inclán aparecen referencias directas a la función de personajes como los medigos, que actuarían de modo semejante al del coro trágico antiguo. Pero en qué consiste explícitamente esa función del coro griego antiguo para nada se desarrolla, ni existe una labor seria al respecto si exceptuamos los interesantes trabajos de John Lyon y Clara Luisa Barbeito<sup>7</sup>.

Las referencias se amplían, en todo caso, a algunos personajes más, encarnados por grupos de hilanderas o por el pueblo generalizado en campesinos, sirvientes, etc.

Por cuestiones metodológicas principalmente, pero también por razones de contenido y estructura, dividimos el estudio de la función del coro en el teatro de Valle-Inclán en dos partes: la primera abarcaría las obras escritas o estrenadas entre 1903 y 1920. Esta etapa supone una progresión en perfeccionamiento técnico y profundidad dramática y está marcada por los rasgos propios del Simbolismo así como por el avance del personaje individual hacia el personaje colectivo. En la segunda etapa, hasta 1927, advertimos ya la estética del esperpento, cuya aparición se venía prefigurando con dos obras de 1920 en las que el proceso de tetralización y muñequización es un elemento esencial en su desarrollo y que actuaban a modo de transición: nos estamos refiriendo a *Farsa italiana de la enamorada del rey* y a *Farsa y licencia de la reina castiza*.

Pasando ya al tema específico de este artículo, presentamos hasta cinco grandes funciones del coro en el teatro de Valle:

---

7 J. Lyon, *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, M. P., 1983 y C.L. Barbeito, *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 1985. Otros autores que tratan en mayor o menor medida el aspecto del coro en el teatro de Valle son: J. L. Brooks, "Los dramas de Valle-Inclán" en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1957, tomo VII, pg. 130; Sumner Greenfield, *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972, pp. 16-17; José Monleón, "El teatro de Valle-Inclán", *Primer Acto*, 82 (Extra), 1966, pg. 8 y *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1973, pg. 116.

1. Elemento de distanciaci3n.
2. Extremo de una tensi3n.
3. Personaje individual, personaje colectivo.
4. Naturaleza, elemento coral.
5. Modo de expresi3n.

1. *Elemento de distanciaci3n concretado en varias subfunciones:*

a. Coro comentador de la acci3n<sup>8</sup>, de ideas generales o grandes conceptos, del comportamiento de los personajes y emisario de lo que sucede en escena<sup>9</sup>:

#### EL CIEGO

Llor3 el viejo como viejo  
arreputa3adas las barbas,  
que toda su sangre se entierra,  
con el hijo que enterraba.

#### LA MOZA

¡Ay! Un murmullo le miente  
que el muerto prenda dejaba.  
¡Ay! Prenda engendrada en moza  
que tiene la casa llana.

#### EL CIEGO

Y el viejo sin maliciarase  
que va buscando sus arcas,  
hace traer al infante  
y en su casa lo regala.

(*El embrujado*, I, pg. 81)<sup>10</sup>

b. Presenta, prepara y enfatiza el ambiente:

---

<sup>8</sup> Con esta misma funci3n comentadora, y entre otras, el di3logo del coro expresado por personajes menores es visto por Lyon para las Comedias b3rbaras como un glosador de los acontecimientos (*Op. cit.* pp. 42-43).

<sup>9</sup> Para Ruiz-Ram3n, la funci3n del ciego-coro con la variaci3n de testigo y emisario es propio de las comedias de ciclo m3tico, actuando, por otro lado, como un elemento dram3tico funcional; refiri3ndose al mundo tetral com3n a *El embrujado*, *Comedias b3rbaras y Divinas palabras*, dice del Ciego de Gondar:

[...] es un viejo mendigo con palabra de profeta y alma de rufi3n, cuya funci3n como personaje es, a la vez, la de coro-personaje y personaje emisario, que lleva y trae las noticias y las comenta sirviendo de enlace entre la acci3n no escenificada y la escenificada, es decir, entre el macrocosmos dram3tico de la obra y su microcosmos esc3nico. (F. Ruiz-Ram3n, *Historia del teatro espa3ol. Siglo XX*, Madrid, C3tedra, 1981, 5ª ed., pg. 104).

Pero s3lo si Ruiz-Ram3n se refiere a *El embrujado* podemos admitir este juicio y aun as3 con reservas ya que el Ciego de Gondar no alcanza, a nuestro aprecio, la dimensi3n necesaria para enlazar ambos mundos; mundos que, por otra parte, est3n muy deshilachados y entretrejidos gracias a la intervenci3n de otros personajes.

<sup>10</sup> Otros ejemplos pueden verse en R. del Valle-Incl3n, *Tragedia de ensue3o de Jard3n umbr3o*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, 6ª ed., pp. 30-31. *Cuento de abril*, en *Voces de gesta. Cuento de abril*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 5ª ed.: I, pg. 114; II, pp. 117-18 y 121-22. *Voces de gesta. Tragedia pastoril*, Madrid, Imprenta Hispano-alemana, 1911, III, pp. 98-111 y *El embrujado en Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Ligaz3n. La rosa de papel. El embrujado. La cabeza del Bautista. Sacrilegio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 4ª ed. I, pp. 70-78, 84-84 y 89.

EL CAPELLAN traza una cruz con su diestra sobre la cabeza del linajudo y el murmullo de los rostros aldeanos y mendigos, resplandecientes de fe, se eleva en una grave onda.

(*Romance de lobos*, II, V, pg. 87)<sup>11</sup>

c. Aconsejando<sup>12</sup>, anticipando hechos concretos o situaciones concretas y haciéndose eco de la actuación de algunos personajes:

LA VOZ DE LOS MAIZALES.— ¡Que si llegaron a verla de cara al sol con uno encima!

[...]

LA VOZ DE LOS MAIZALES.— ¡Yo no la vi!

(*Divinas palabras*, III, Esc. últ. pg. 133)<sup>13</sup>

d. Coro mudo, personaje retablo<sup>14</sup>:

Sucede un largo silencio. La cocina tiene paz de retablo. Danzan las llamas em el hogar, y en torno todas las figuras están quietas, imbuidas de misterio. Bajo el manteo que le encapucha EL RAPACIN levanta su voz, clara como el coro.

(*El embrujado*, III, pg. 140)<sup>15</sup>

Entre 1920 y 1927, el coro pierde la función de ser emisario trayendo o llevando noticias, de las que suele ser testigo o parte implicada, que generarán el desencadenamiento de acciones o sentimientos de los personajes receptores.

La creación de ambientes también es una de las funciones del coro en las obras de esta época con la diferencia de que ahora el producto configurado presenta características distorsionadas, un ambiente enloquecido o dislocado acorde con el tratamiento que reciben el tema y los personajes: el escenario se llena de personajes gesticulantes que vocean, gritan o ríen a carcajadas:

El retablo de los tres coritos se encoge, lloroso, bajo los negros alones de la mantilla. PEPIÑA DE MUS los empujaba sobre la difunta, abiertos los brazos y la cara vuelta a las otras comadres.

---

11 Otros ejemplos en *Tragedia de ensueño*, pp. 25-26. *Cuento de abril*, II, pg. 123. *Voces de gesta*, II, pg. 93. *El embrujado*, I, pp. 80 y 83. *Romance de lobos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 7ª ed.: I, I, pg. 13; i, II, pp. 102 y 106; II, V, pg. 87. *Aguila de blasón. Comedia bárbara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 4ª ed., I, V, pg. 26. *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 8ª ed., II, VIII, pg. 91.

12 Jean Paul Borel señala esta función del antiguo coro que tienen las hilanderas y algunos personajes que van de paso como el Ciego de Gondar, pero no desarrolla esta idea y se limita a señalarla. (J. P. Borel "El embrujado y el mundo trágico de lo imposible" en A. Zahareas, *Ramón del valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, Las Américas Publishing Co., New York, 1968, pg. 568).

13 Vid. también *Cuento de abril*, I, pp. 105-106 y 114. *Comedia de ensueño*, en *Jardín Umbrío*, pp. 128-129. *Romance de lobos*, II, IV, pg. 86.

14 Para R. Pérez de Ayala, la primera condición del arte dramático es el efecto que los personajes deben ejercer sobre nosotros con lo que él llama "sentido de la presencia corpórea, como una escultura o una pintura. Esta condición deben poseerla asimismo las figuras más pasivas y anónimas, de donde se compone el coro, el friso". (R. Pérez de Ayala, "Valle-Inclán dramaturgo", *La pluma*, Vol. 6 (nº 32, enero), 1923, pg. 25).

15 El coro formado por personajes retablo lo vemos también en *El embrujado*: I, pg. 86; III, pp. 140 y 145.

[...]

CORODE CRIOS.— ¡Mamá Floriana! ¡Mamá Floriana! ¡Qué tan fría! ¡Mamá Floriana!

(*La rosa de papel* , pp. 61-62)

Tampoco aparece en esta etapa la función de coro consejero, anticipador y eco de lo que ha sucedido en escena, función que, a pesar de no ser excesivamente significativa en el período anterior, aparece en varias obras como *Comedia de ensueño* , *Romance de lobos* , *Cuento de abril* , *El embrujado* o *Divinas palabras* . En las obras de la etapa 1920-1927 no aparecen grupos de personajes principales o más significativos, ni los vemos anticipando hechos que sucederán en el futuro o lanzando como un eco las acciones y los sentimientos de los personajes “mayores”.

Este coro con función de “comentador” no es en absoluto un elemento aséptico u objetivo que se limite a ofrecer la versión correcta de los acontecimientos, sino que presenta su comentario, su exégesis o interpretación de los hechos aportando sólo cierta información, juzgando, ironizando, manipulando de alguna manera la obra en la medida en que el autor quiere que así sea. El coro es un instrumento ideal en manos de un demiurgo consciente que se reserva la categoría de demiurgo inconsciente:

LA SEÑORA

¡Cuánto me he divertido bailando el agarrado!

LAS DUEÑAS

Pero, ¡es posible! ¿Cómo? ¿Con quién?

LA SEÑORA

Con un soldado.

¡Me convidó a buñuelos y copas de aguardiente!

LAS DUEÑAS

¡Mañana se levanta General, de repente!

LA SEÑORA

¡Me habló mal del Gobierno! ¡De mí! ¡Del rey!

LAS DUEÑAS

¡Qué espanto!

¡Qué infamia! ¡Qué insolencia!

(*Farsa y licencia de la reina castiza* , III, pp. 220-221)<sup>16</sup>

Respecto al coro mudo formado por personajes-retablo<sup>17</sup>, cumple en las dos etapas una función semejante al elevar la tensión de las obras en las que aparece

16 Otros ejemplos en *La enamorada* , II, pg. 44. *Farsa y licencia de la reina castiza* en *Tablado de marionetas para la educación de príncipes. Farsa infantil de la cabeza del dragón. Farsa italiana de la enamorada del rey. Farsa y licencia de la reina castiza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, 7ª ed.: II, pp. 200-201: III, pg. 217. *La cabeza del Bautista*, pp. 172-173; *La rosa de papel*, pp. 66-67. *La hija del capitán*, en *Martes de carnaval. Esperpentos. Las galas del difunto. Los cuernos de don Friolera. La hija del capitán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 4ª ed.: I, pp. 178-181 y V, pg. 212.

17 Sobre el valor alegórico del retablo, vid. J.E. Varey, *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta el siglo XVIII)*, Madrid, revista de Occidente, 1957, pp. 200-205.

llevando algunas escenas concretas a momentos dramáticos culminantes y aportando una gran profundidad artística.

En la primera etapa, el silencio del coro actúa efizcamente, como decimos, y los grupos aparecen estáticos cual figuras de cartón-piedra. Los de la segunda etapa son elementos, a veces, algo inútilñes y, a veces, enormemente funcionales:

DORIO DE GADEX empuja al encordado vejete y le va llevando hacia la puerta. El perrillo salta por encima de la caja y los sigue, dejando en el salto torcida una vela. En la fila de fantoches pegados a la pared queda un hueco lleno de sugeriones.

(*Luces de bohemia*, XIII, pp. 117-118)<sup>18</sup>

2. En segundo lugar, el coro actúa como *extremo de una tensión*: a. Prepara la entrada de nuevos personajes o personajes “mayores”<sup>19</sup>.

El coro que dispone la aparición de nuevos personajes tiene la función de crear expectativas sobre su identidad, de manipular de nuevo la escena, dirigir nuestra atención a un punto concreto o forzar un cambio, por contraste, de situación. Esta manifestación coral ayuda en todo momento a elevar o potenciar la figura del héroe: Concha, Xavier Bradomín, Don Juan Manuel, etc.<sup>20</sup>:

Bajo los viejos árboles que cuentan la edad del palacio los medigos se arrodillan y rezan a coro. Las campanas de la aldea tocan a los lejos y pasa su anuncio sobre la fronda del jardín como un vuelo de tórtolas. Una sombra blanca aparece en lo alto de la escalinata.

LA DAMA

¡Ya llegas! ¡Ya llegas, mi vida! ¡Temí que no vinieras  
y no verte más!

el marqués de bradomín

¿Y ahora?

LA DAMA

¡Ahora soy feliz!

(*El Marqués de Bradomín*, I, pg. 178)<sup>21</sup>

b. En otras ocasiones, el coro funciona como contrafigura del héroe o se sitúa en una posición encontrada respecto a otros personajes. Esta función eleva mucho más que la anterior la categoría preeminente del héroe. Así, los mendigos de *El Marqués de Bradomín* o de las Comedias bárbaras sirven de fondo o comparsa que acompaña

18 R. del valle-Inclán, *Luces de bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 11ª ed.; vid. otros ejemplos en *Cara de plata. Comedia bárbara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 5ª ed. I, IV, pg. 36. *La rosa de papel*, pg. 67. *Sacrilegio*, pp. 187 y 204.

19 G. Díaz Plaja resalta esta función concretamente en las Comedias bárbara, donde el papel secundario del coro de mendigos o criados prepara la aparición de personajes como Don Juan Manuel, aunque, a su juicio, ese papel coral fatigue el seguimiento de la obra. (G. Díaz Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, pg. 199).

20 E. Segura Covarsi, “Los ciegos de valle-Inclán”, *Clavileño*, año III, nº 17, Madrid, 1952, pg. 49.

21 R. del Valle-Inclán, *La Marquesa Rosalinda. El Marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, 3ª ed.; vid. también *Comedia de ensueño*, pg. 129. *Voces de gesta*: I, pp. 26 y 30.

y sobre los que se proyectan los personajes principales, apareciendo magníficos, ciclópeos, insuperables<sup>22</sup>:

Trémulo, con los ojos ardientes, salta a tierra el primogénito y va contra su padre, que le espera en medio del camino con el bastón enarbolado. Detrás se extiende la hueste de mendigos, que tiemblan de miedo y de frío bajo los harapos, al intentar interponerse.

(*Romance de lobos*, II, II, pg. 57)<sup>23</sup>

c. Por último, señalaremos la circunstancia de que frecuentemente el coro no permanece en uno de los polos de la tensión, sino en ambos, es decir, se produce un “enfrentamiento de coros”. Cada coro suele representar una postura, una forma de ver las cosas o de aprehender la realidad. Así, se enfrentan por un lado la violencia de los hijos de Don Juan Manuel a la cobardía y pasividad de criados y mendigos por otro; la sencillez, orgullo, pobreza y valentía de los pastores del rey Carlino a la potencia, fiereza e injusticia del rey Pagano. Cada uno de ellos encarna una visión del mundo y de la vida que choca frontalmente con la otra produciendo frustración, dolor y muerte como resultado del enfrentamiento:

LA VOZ DE TODOS.— ¡Era nuestro padre! ¡Era nuestro padre!

LA VOZ DE LOS HIJOS.— ¡Malditos estamos!

¡Y metidos en un pleito para veinte años!

(*Romance de lobos*, III, Esc. últ., pg. 139)

Esta función del coro en las obras del período 1920-1927 aparece en un grado de menor importancia que en la etapa anterior y, en algunos de sus aspectos, simplemente no aparece.

De esta manera, no encontramos un coro que disponga la aparición de personajes “mayores”, ya que éstos no son tales; es decir, no hay héroes o superpersonajes en estas obras y, por lo tanto, tampoco puede actuar como contrafigura de un héroe que queda resaltado por contraste. Los héroes, ahora, no existen: el rey borbón de la *Farsa italiana de la enamorada del rey* es un viejo fanteoche ridículo; la reina y su consorte en la *Farsa y licencia de la reina castiza* se han aplebeyado y chulean en vez de constituir serenísimas majestades; el poeta Max, incluso sin ser sometido a la deformación grotesca del esperpento, es pobre, está ciego, y cae abatido por la pena y la decepción de la vida y de los que le rodean. No tenemos, pues, héroes a los que enfrentar un coro, pero sí personajes que suelen resultar no ensalzados sino degradados de su humanidad, exceptuando, obviamente, la figura de Don Miguelito en *Cara de Plata* :

<sup>22</sup> Lyon valora positivamente la interdependencia del protagonista respecto al entorno coral como uno de los aciertos dramáticos de las primeras Comedias bárbaras. Las figuras corales son un elemento necesario e insustituible para elevar la talla heroica del protagonista (Lyon, *op. cit.*, pg. 42).

<sup>23</sup> Otras ocasiones en las que el coro se enfrenta al personaje: *Comedia de ensueño*, pp. 127-128 y 133. *Cuento de abril*, I, pp. 106-107. *El Marqués de Bradomín*, I, pp. 149-151. *Águila de blasón*, I, IV, pp. 22-23 y 27-28. *Romance de lobos*: I, VI, pg. 45; II, II, pg. 62 y III, V, pp. 133-134.

JUANITO VENTOLERA

¿Ninguno quiere darme su ayuda?

EL BIZCO MALUENDA

Me parece que ninguno.

PEDRO MASIDE

Yo, por mi parte, no. Para pelear con hombres,  
cuenta conmigo, pero no para despojar muertos.

JUANITO VENTOLERA

¿Pues qué otra cosa se hacía en campaña?

PEDRO MASIDE

No es lo mismo.

FRANCO RICOTE

Claramente que no. En un Camposanto la  
sepultura es tierra sagrada.

JUANITO VENTOLERA

¡No se me había ocurrido este escrúpulo!

(*Las galas del difunto*, III, pg. 33)<sup>24</sup>

Respecto al enfrentamiento entre coros, sólo hemos detectado una situación semejante en *Luces de bohemia*, en donde se opone la ley injusta e ignorante a la crítica “amamarrachada” de los modernistas:

OTRA VOZ MODERNISTA.— ¡Viva la Inquisición!

[...]

LOS GUARDIAS.— ¡Borracho! ¡Golfo!

EL GRUPO MODERNISTA.— ¡Hay que visitar  
las Redacciones!

(*Luces de bohemia*, V, pg. 52)

3. La tercera gran función del coro en el teatro de Valle-Inclán es su contribución para acelerar el proceso del personaje individual hacia un personaje de carácter colectivo. Así, desde las primeras obras encontramos acciones o pensamientos de carácter anónimo, animadas colectivamente, de manera que se pierden en la generalización y no llegan a perfilar personajes individualizados. Las particularidades son sacrificadas a una simplicidad colectiva y común<sup>25</sup>.

Por otra parte, el coro en estas obras suele funcionar como transmisor o canalizador de los valores tradicionales y folklóricos que contribuyen a situar la pieza teatral en un universo idealizado, en un pasado más lírico y auténtico, a la manera perseguida por el teatro simbolista y la gran obra de Wagner.

a. Las obras más características de este período respecto a la figura del personaje colectivo son *Voces de gesta* y *Divinas palabras*. En ambas, el personaje-coro que

24 Otros ejemplos: *Cara de plata*, I, III, pg. 33. *Sacrilegio*, pp. 193-195.

25 Respecto a la evolución del personaje individual hacia el personaje colectivo vid. G. Díaz Plaja, *op. cit.*, pp. 243-244 y Darío Villanueva, “La medianoche de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa” en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, reunido por A. Carreira *et alii*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1970, pp. 103-154.

anteriormente constituía en fondo sin profundidad psicológica ni autonomía dramática, pasa ahora a ocupar el primer término de los verdaderos protagonistas. El personaje en *Voces de gesta* es todo un pueblo, sin disensiones o fisuras<sup>26</sup> y el protagonista en *Divinas palabras* es ahora múltiple, movido por los mismos temores y los mismos deseos: la superstición, la lujuria... y está conectado con los sátiros y faunos de los rituales antiguos de los que hablaba F. Nietzsche:

GRITO MOCERIL.— ¡Jujurujú! ¡Vamos a verlo!

UNA MOZA.— ¡Eres muy Demonio, Padronés!

[...]

QUINTIN PINTADO.— ¿Dónde es el casamiento?

MIGUELIN.— En las brañas.

QUINTIN PINTADO.— ¡Jujurujú! Vamos a verlo.

[...]

GRITO MOCERIL.— ¡Jujurujú! Hay que hacer salir a la rapaza.

(*Divinas palabras*, III, IV, pg. 127)<sup>27</sup>

b. El pueblo, como personaje coral, deja de ser pasivo o de estar bajo los designios de sus superiores: personajes principales, clases nobles, etc. En las primeras obras, el coro de los personajes populares a menudo apoya la sociedad estamental y defiende los valores feudales, aunque en esta posición no dejamos de entrever un sentimiento de insatisfacción o de crítica rayano con la denuncia muy velada por la humildad y la sumisión:

EL CABALLERO.—[...] El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, paa envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia ...[...] Nacistéis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias.

(*Romance de lobos*, I, IV, pg. 43)

En las obras del período 1920-1927, Valle manifiesta a través de su coro su interés por un teatro popular y para ello llena el escenario de personajes “aplebeyados”, desde tunos y fulanas a reyes e infantas. La actuación de este personaje popular y su manifestación tiene lugar tiene una trascendencia mayor que la meramente individualizadora: es reflejo de unos sentimientos y valores colectivos que laten y animan una comunidad, pero que suelen terminar no sólo criticados o cuestionados, sino hechos pedazos, destruidos, ridiculizados, esperpentizados:

Se abren algunas ventanas, y asoman en retablo  
figuras en camisa, con un gesto escandalizado.

<sup>26</sup> J. Lyon, *op. cit.*, pg. 65.

<sup>27</sup> Vid. también: *Comedia de ensueño*, pg. 130. *Cuento de abril*, II, pp. 125-126. *Aguila de blasón*, III, I, pp. 60-61. *Voces de gesta*: II, pp. 53-54 y III, pp. 120 y 130. *El embrujado*: I, pp. 92, 99, 105 y III, pg. 148. *La cabeza del dragón*, I, pg. 99. *Divinas palabras*: I, IV, pg. 35; III, I, pg. 107; III, IV, pp. 127-128 y 131-132; Esc. últ. pp. 135-136.

Pachequín se vuelve y hace un corte de mangas.

PACHEQUIN

El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice  
el eminente Echegaray.

DOÑA TADEA

¡Piedra de escándalo!

(*Los cuernos de don Friolera*, V, pg. 103)<sup>28</sup>

El coro sigue siendo el transmisor de esos valores comunes, pero la visión o el enfoque del autor se dirige al lado opuesto. La crítica aquí ya no está velada, sino que sale a escena al descubierto defendiendo a los verdaderos marginados, dando la vuelta a los argumentos tradicionales, construyendo sobre las ruinas una nueva moral, una nueva ética, una nueva ley humana:

MAX.— ¿Qué sucede, Latino? ¿Quién llora?

¿Quién grita con tal rabia?

DON LATINO.— Una verdulera, que tiene a su  
chico muerto en los brazos.

MAX.— Me ha estremecido esa voz trágica.

LA MADRE DEL NIÑO.— ¡Sicarios! ¡Asesinos  
de criaturas!

[...]

EL TABERNERO.— Las turbas anarquistas me  
han destrozado el escarapate.

[...]

EL ALBAÑIL.— El pueblo tiene hambre.

[...]

MAX.— Latino, sácame de este círculo infernal.

[...]

DON LATINO.— Hay mucho de teatro.

MAX.— ¡Imbécil!

(*Luces de bohemia*, XI, pp.99-102)<sup>29</sup>

El coro en estas obras, y concretamente en *Luces de bohemia*, eleva una agudísima burla política desde una perspectiva sutilmente irónica y en forma animal o humana:

ZARATUSTRÁ,— ¡No pienses que no te veo,  
ladrón!

EL GATO.— ¡Fu! ¡Fu! ¡Fu!

EL CAN.— ¡Guau!

EL LORO.— ¡Viva España!

(*Luces de bohemia*, II, pp. 16-17)

<sup>28</sup> Otros ejemplos en *Cara de Plata*: I, II, pp. 17-18; I, III, pg. 29; Esc. últ. pp. 135-138. *Los cuernos*, V, pg. 103. *Las galas*, IV, pg. 40.

<sup>29</sup> Vid. también *Luces de bohemia*, I, IV, pg. 39.

Resumiendo la exposición de este apartado, podemos decir que en 1903-1920 Valle presenta el coro en su papel de personaje colectivo, valorado positivamente como defensa de unos intereses de clase o de unas concepciones del mundo. En 1920-1927, la perspectiva se profundiza y a estos dos planos se les añade un tercero que viene implicado por la vía irónica de partida: el coro de personajes se presenta como representante de un colectivo, expresa una sopiniones comunes que serán después, o simultáneamente, desautorizadas, anuladas o esperpentizadas.

4. Valle utiliza a menudo la naturaleza como elemento coral que orquesta las acciones de los personajes “humanos”, refuerza un determinado efecto, se hace música y se sonoriza arropando a personajes y acciones, se ofrece como confidente o se acorda a los sentimientos de los protagonistas llorando cuando ellos lloran y riendo cuando ríen ellos:

Con los brazos extendidos entra en la casa desierta seguida de la oveja. Bajo el techado resuenan sus gritos. Y el viento anda a batir las puertas.

(*Tragedia de ensueño* , pg. 32)

a. Orquestación coral:

Sale presurosa por una puerta de vieja tracería. Sobre el dintel, prisioneros en su jaula de cañas, silban una vieja riveirana los mirlos que cuida Florisel. En el silencio, aquel ritmo alegre y campesino, evoca el recuerdo de las felices danzas célticas a la sombra de los robles.

(*El Marqués de Bradomín* , II, pg. 205)<sup>30</sup>

b. La naturaleza adquiere, así, auténtico rango de protagonista que influye en los avances o retrocesos de la acción. La “orquesta natural” es empleada para intensificar el tema, las emociones y la acción de los personajes.

Se aleja EL REY por aquel bosque antiguo, lleno de ecos como un sepulcro. Camina despacio y con anhelo, sacudida la espalda por los sollozos. Aparece EL PRINCIPE VERDEMAR con una armadura resplandeciente, semejante a un Arcángel.

(*La cabeza del dragón* , IV, pg. 125)<sup>31</sup>

c. Otra de las manifestaciones del coro-naturaleza se presenta en un ámbito mucho más reducido: el jardín, que se remonta sobre su condición de mero lugar plano ante el cual se desarrollan los acontecimientos, para intervenir activamente en ellos<sup>32</sup>, para comentar la pasión o el dolor de los personajes o para guardar y revelar secretos espiaados en sus frondas indiscretas:

---

30 Otros ejemplos de orquestación coral de la naturaleza los encontramos en *Aguila de blasón*, II, I, pg. 29. *Romance de lobos*, I, IV, pg. 35 y III, IV, pg. 119. *La Marquesa Rosalinda*, I, pg. 33.

31 *Vid.* también *Tragedia de ensueño*, pg. 32; *Aguila de blasón*, Esc. últ. pg. 154. *El yermo de las almas. Una tertulia de antaño*, Madrid, Alianza, 1970, pp. 13 y 33.

32 El jardín de *La Marquesa Rosalinda* es un jardín vivo y sonoro. Participa del juego teatral, dice S. Greenfield “contribuyendo no sólo a la intriga de los amantes, sino también a la de un sinfín de espías y escuchadores escondidos” (S. Greenfield, *op. cit.*, pg. 117).

LA DUEÑA

¿Os hizo confidente?

EL PAJE

Confidente me hicieron el acaso,  
la fronda y el retiro del jardín.

(*La Marquesa Rosalinda*, II pg. 63)

En *La Marquesa Rosalinda*, la naturaleza-coro irrumpe con todas estas funciones y, además, constituye un importante elemento para teatralizar la farsa, desautomatizando y cuestionando algunos de los valores esenciales del teatro anterior. La ironía, aquí, la ejerce el coro natural, pero la ejerce el autor:

El grillo temple el violín,  
el sapo preludia en su flauta  
y en la penumbra del jardín  
interroga el cisne argonauta.

(*La Marquesa Rosalinda*, "Preludio", pg. 15)

En la etapa de 1920-1927, la naturaleza-coro también es capaz de crear ambientes, pero ahora resalta su capacidad para ridiculizar a los personajes humanos situándose no como cómplice o aliado, sino muy por encima de ellos.:

Sale EL REY a la ventana,  
y le cantan en la fronda  
un duo, el cuco y la rana.  
Cruza el jardín una ronda.

(*La enamorada del rey*, II, pg. 57)

La naturaleza se rebela y se presenta insumisa burlándose de los personajes "humanos" y jugando con ellos. De nuevo tenemos que señalar como excepción *Cara de Plata*, cuya naturaleza se comporta de la misma manera que en el resto de las *Comedias bárbaras*:

Suena la orquesta de los grillos  
y hace la luna su volatín  
en la cima de los negrillos  
que le sirven de trampolín.

(*La reina castiza*, I, pg. 175)

5. En quinto lugar tratamos el *modo de expresión del coro* que suele manifestarse empleando una técnica propiamente simbolista en la primera época: el paralelismo, formando murmullos y letanías o recordando un estilo antiguo que despierta ecos literarios (el coro literaturiza y es literaturizado)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> La reiteración o paralelismo es una técnica habitual entre los simbolistas; presente ya en el teatro de Maeterlinck, también lo está en obras como *Salomé* de Oscar Wilde o *La dama negra* del español R. Pérez de Ayala, y en la que, a juicio de Jesús Rubio Jiménez, quizás la repetición de esquemas conceptuales y lingüísticos basados en el ritmo pese demasiado ahogando el propio desarrollo de la historia (J. Rubio Jiménez, "Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Modernismo y teatro de ensueño", *ALEC*, 14, 1989, pp. 199-222).

a. El coro suele intervenir en momentos clave utilizando las estructuras paralelísticas en situaciones tensas de gran rendimiento dramático, aportando a la obra lirismo y un tono poético de alta calidad: a través de los ritmos repetitivos, casi obsesivos, de las metáforas y de las fórmulas de ritual. Se acentúa así el carácter de atemporalidad que transporta la obra a un mundo antiguo y lejano<sup>34</sup>:

UNA VOZ.— ¡No maldigas, pecador!

OTRA VOZ.— ¡Tu alma es negra como un tizón del Infierno, pecador!

OTRA VOZ.— ¡Piensa en la hora de la muerte, pecador.

OTRA VOZ.— ¡Siete diablos hierven aceite en una gran caldera para achicharrar tu cuerpo mortal, pecador!

[...]

UNA VOZ.— ¡Sigue con nosotros, pecador!

OTRA VOZ.— ¡Toma un cirio encendido, pecador!

OTRA VOZ.— ¡Alumbra el camino del Camposanto, pecador!

(*Romance de lobos*, I, I, pp. 9-10)<sup>35</sup>

b. Otra forma de expresión lingüística del coro es la salmodia, los murmullos y los rezos que levantan saluciones, despedidas, agradecimientos o peticiones entre los personajes humildes que componen a menudo esta figura dramática:

Nuevamente ríen los mendigos. EL CIEGO recibe la limosna antes que ninguno, y entona su prosa de benditas gracias con la montera colgada en el bordón. De aquélla salmodia sólo se percibe un gran murmullo que tiene algo de eclesiástico.

(*El Marqués de Bradomín*, I, pg. 175)

c. Por último constatamos que el coro habla también en sentencias, recogiendo el saber antiguo, popular o culto<sup>36</sup>, y contribuyendo a crear obras construidas como producto final de la labor refundidora que Valle ejerce en toda su obra artística: emblemas o iconografías medievales, estructuras sintácticas arcaicas, formas del romancero o citas concretas y localizables de obras clásicas. Es el resultado de un pastiche genial<sup>37</sup>:

---

34 Recordemos ahora con Gwyne Edwards el efecto escalofriante que a través de la acumulación de ritmos insistentes y repetitivos se consigue en este ejemplo de teatro simbolista por el que una escena como la I de *Romance de lobos* se convierte en un ritual antiguo y universal. (G. Edwards, "The *Comedias bárbaras*: Valle-Inclán and the symbolist theatre", en *Bulletin of Hispanic Studies*, October 1983, n. 4, volume LX, Liverpool University Press, pg. 295).

35 Otros ejemplos: *Tragedia de ensueño*, pp. 26-27 y 32. *Romance de lobos*: I, I, pp. 11-13; II, III, pg. 62; III, II, pp. 104, 105 y 107; III, III, pg. 113; III, IV, pg. 125. *El embrujado*, I, pp. 97-98 y 100. *Cuento de abril*, I, pp. 107-108 y Esc. últ. 148. *Voces de gesta*: I, pg. 35, II, pg. 92 y III, pg. 98.

36 *Voces de gesta* y *Cuento de abril* son, según Lyon, un intento de materializar el espíritu de la tradición donde domina el tono mítico y legendario revivido por el verso (J. Lyon, *op. cit.*, pg. 59).

37 S. Greenfield, *op. cit.*, pg. 130.

MUJERES DE LA SERRANIA.

¡A traición caísteis,  
no os valió denuedo,  
mozos de Medina, galanes de Olmedo!...  
¡Qué mala ventura tuvisteis  
en el figueiral, figueiral, figueiredo!  
(*Voces de gesta*, III, pp. 111-115)<sup>38</sup>

La forma de expresión del coro en las obras de la etapa 1920-1927 es radicalmente distinta, ya que no existe una voluntad por parte del autor de situar las obras en mundos irreales, poetizados o idealizados, sino que asistimos a un mundo real pero deformado en sus defectos o “virtudes” según la sociedad de la época un mundo donde los personajes se comunican a gritos, interrumpiéndose unos a otros en tumulto:

Llegan dando voces atorbellinadas  
la INFANTA FRANCISCA y dos de sus dueñas,  
torcidos los moños, las lenguas trabadas,  
y un mimo grotesco de niñas pequeñas.  
(*La reina castiza*, II, pg. 200)

No hay intervenciones musicales (repeticiones, ritmo, salmodias, ecos antiguos), sino ruidosas disonancias, pregones callejeros, burla e ironía:

PREGONES.

¡*El Constituciona!* ¡*Constitucional!* ¡*Constitucional!*  
¡*Clamor de la Noche!* ¡*Correo!* ¡*Heraldo!* ¡*El Constituciona!*!  
¡con los misterios de Madrid moderno!  
(*La hija del capitán*, V, pg. 219)

CONCLUSIONES

El coro a partir de 1920 sufre en sí mismo la deformación que impone el esperpento a través de su ridiculización; queda reducido a cosa, a mecanismo automático cuyos componentes son muñecos sin alma ni sentimientos, “peliculeros baratos” sin capacidad para decidir o actuar libremente<sup>39</sup>:

Con su camarilla llega  
EL REY. No falta ninguno:  
DON TRAGATUNDAS, EL TUNO  
con sus hábitos de pega;  
TORROBA con su talega.  
EL INTENDENTE, la arisca

<sup>38</sup> Esto también lo vemos en *La cabeza del dragón*, I, pp. 91-93 y III, pg. 117. *Voces de gesta*, II, pp. 73 y 92 y III, pp. 103, 111 y 115. *Cuento de abril*, II, pp. 133-134. *Divinas palabras*, I, III, pg. 31.

<sup>39</sup> F. Ruiz-Ramón, *op. cit.*, pg. 130.

CARMEN LOZANO BLASCO

INFANTA DOÑA FRANCISCA

y sus madamas chillonas  
con las mismas cucamonas  
que en el juego de la brisca.

(*La reina castiza* , III, pg. 226)

Los personajes con cierta pretensión personalizadora o individualizadora quedan frustrados en su intento ya que se ven reducidos, física y moralmente<sup>40</sup>, a través de los personajes que los rodean formándose un fondo único de caracteres en el que ninguno (excepto Max, el preso catalán o la madre que llora a su hijo muerto en *Luces de bohemia* ) sobresale de entre los demás por sus cualidades positivas.

---

40 A. Zahareas y R. Cardona, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1970, pg. 49.