
FLOR DE SANTIDAD COMO
HISTORIA DE HISTORIAS

José Ángel Fernández Roca
Universidade da Coruña

Ante un paisaje muy distinto del de Galicia, en el Real Sitio de Aranjuez, completaba Valle-Inclán la redacción de *Flor de Santidad*¹. Como es bien sabido, esta novela de escenario rural gallego ve la luz cuando su autor se sentía muy alejado afectivamente de su tierra y sus paisanos². Al leerla hoy – ya con un siglo de distancia –, sentimos que la Galicia allí plasmada es a la vez auténtica y libresca. No hay contradicción entre ambos términos, y menos aún si se habla de Valle. Es una Galicia revelada en un cúmulo de tradiciones y una Galicia velada por la sistemática estilización.

Gracias sobre todo a las pesquisas de Eliane Lavaud-Fage (1991:341-360), conocemos la génesis de la obra: una larga gestación de diez años que se resuelve en veinte días de intensiva escritura, aprovechando fragmentos ya publicados en la prensa. Esos textos, que aparecen entre fines de 1896 y septiembre de 1904, figuran como apéndice en la excelente edición de M^a Paz Díez Taboada (1993): el primero se titula “Lluvia” y el último, “Santa Baya de Cristamilde”. Después de la primera edición en 1904, don Ramón, aunque se mostraba en principio satisfecho de su creación, volvió sobre ella para la edición de 1913 con notables correcciones y, en menor medida, para la de 1920. Largo tiempo, pues, estuvo *Flor de santidad* en la mente y en la pluma de su autor desde los días de *Epitalamio* hasta los de *Luces de Bohemia*. Un hecho tan llamativo sugiere que Valle-Inclán salta –hacia delante o hacia atrás– sobre las etapas en que lo encerramos.

1. LA HISTORIA

Para mejor comprensión de mi análisis, creo oportuno ofrecer el

¹ Cito por la edición de M^a P. Díez Taboada (1993), que se basa en la de 1920; indico páginas entre paréntesis.

² “Yo hace muchos años que vivo completamente alejado de Galicia [...]. Esa tierra crea que me es odiosa”, escribía Valle a Torcuato Ulloa el 27 de agosto de 1904 (Lavaud-Fage, 1991:391).

esquema de la historia narrada en *Flor de santidad*³. Las funciones se organizan en secuencias según el modelo triádico de Bremond (1970: 87-89).

1.
 - a) El peregrino solicita albergue.
 - b) Los aldeanos no lo reciben.
 - c) El peregrino los maldice.
2.
 - a) Ádega acoge al peregrino en el establo.
 - b) El peregrino yace con la zagala.
 - c) Ádega es presa de un extraño misticismo.
3.
 - a) El ganado se va muriendo.
 - b) La ventera busca remedio a la plaga.
 - c) El saludador trata de romper la maldición.
4.
 - a) Las reses siguen muriéndose.
 - b) Un mozo indica cómo descubrir al culpable del mal.
 - c) Señalado el peregrino, el hijo de la ventera lo mata.
5.
 - a) Ádega, enloquecida, abandona la venta.
 - b) Una anciana le presta ayuda.
 - c) Ádega entra al servicio de la condesa de Brandeso.
6.
 - a) La moza sigue desvariando.
 - b) La condesa la envía a la romería de Santa Baya.
 - c) ?

Como vemos, cada secuencia se abre con una virtualidad (a), continúa con la realización (o no realización) de dicha virtualidad (b) y se cierra con la consecuencia de tal realización o de su defecto (c). En general, la primera función de cada secuencia conecta con la tercera función de la secuencia anterior, por razón de causalidad (es su consecuencia) o de simple sucesión temporal (es lo que ocurre inmediatamente después). También notamos que la última secuencia queda truncada, pues su tercera función nunca llega a hacerse explícita; comentaré más adelante ese final abierto y la ambigüedad que con él culmina; conste, de momento, el corte que la historia sufre en su desenlace.

Mayor abstracción podemos lograr mediante la formalización de estos esquemas. Pese a la ardua apariencia de la notación simbólica (Todorov, 1973; Álvarez

³ Para la parte de sintaxis narrativa, además de los semiólogos que se citan, me apoyo principalmente en el modelo de análisis de Álvarez Sanagustín (1977), que considero muy adecuado para este caso.

Sanagustín, 1977), ella nos ayudará a entender algunas cuestiones estructurales; en definitiva, una vez sabido el valor que se atribuye a cada letra, se trata de operaciones de suma y de resta:

X - A + (XA) opt. X > Yb > Xc (= Y-B)

X - A + (XA) opt. Z > Za > XA

Y - B + (YB) oblig. Y > + Va > Ta > Y-B

Y - B + (YB) oblig. Y > + Sa > Ra > (YB)

Z - C + (<Ra) + (ZC) opt. Q > Pa > ?

X = peregrino.

Y = aldeanos.

Z = Ádega.

V = saludador de Cela.

T = ventera.

S = mozo montañés.

R = hijo de la ventera.

Q = abuela.

P = condesa de Brandeso.

A = hospedaje.

B = salud del ganado.

C = salud mental.

a = acción para modificar la situación.

b = mala acción.

c = acción de castigo.

opt. = modo optativo.

oblig. = modo obligatorio.

De esta formalización, que condensa más aún las funciones, podemos extraer algunos datos de interés. Así, las secuencias 1 y 3 plantean una situación inicial de carencia (el peregrino demanda alojamiento: X-A; los aldeanos pierden sus ovejas: Y-B) que no se resuelve en la función final de la respectiva secuencia. La 2 y la 4, por el contrario, replantean la carencia que quedaba pendiente de las dos anteriores (vuelta al punto de partida) y la resuelven: el romero encuentra asilo (XA) y los aldeanos logran salud para sus reses (YB). Por tanto, las secuencias 1 y 2 formarían un microrrelato (Todorov, 1970: 161-162), y las 3 y 4, otro. La concatenación del segundo microrrelato con el primero resulta efectiva al estar contenida la función Y-B (carencia inicial en las secuencias 3 y 4) en la función Xc (maldición del peregrino como castigo a los aldeanos).

Por otra parte, el encadenamiento de la secuencia 5 (o tercer microrrelato) con todo lo anterior se explica por ser la función Ra (asesinato del peregrino a manos del hijo de la ventera) causa directa de la función carencial Z-C (Ádega pierde la

razón: mística locura). Destaquemos de paso la presencia del modo optativo (deseo individual) en 1 y 2 y del modo obligatorio (voluntad codificada, colectiva) en 3 y 4.

Sorprende de nuevo la ambigüedad de las funciones que cierran las secuencias 4 y 5. La función terminal YB hay que suponerla (por eso la representamos entre paréntesis), pues no llega a declararse en el discurso. No obstante, como no hay indicios de que persista la carencia Y-B (muerte de las ovejas), cabe admitir esa hipotética solución, al menos convencionalmente. Como Ádega abandona la aldea y se echa a los caminos – cambio espacial que marca el paso de la primera a la segunda parte de la novela, del mundo de la venta al mundo del pazo –, el lector va a ignorar si cesa la peste ovina, el cómo y el porqué. No importa dejar ese cabo suelto, pues lo esencial es la peripecia de la zagala, su éxodo hacia Brandeso y su apocalipsis en Cristamilde. Además, ese silencio narrativo resulta rentable: si se confirmara que la muerte del peregrino rompió la maldición de los rebaños, el misterio –la ambivalencia– que envuelve al coprotagonista se atenuaría bastante. Tal como se muestran los hechos, *parece* que la maldición era eficaz; *parece* también que el sangriento conjuro habría surtido efecto; pero el narrador calla y, siguiendo los pasos de la joven, se pone a mirar hacia otra parte.

Lo que no admite reconstrucción alguna –fuera de lo que cada lector desee imaginar– es el final abierto, más bien truncado, de la historia: ¿ZC o Z-C? (¿recupera Ádega el equilibrio mental?). A ello se suma una nueva y casi previsible expectativa: ¿está embarazada la pastora, según sospecha la vieja criada? Nos deja la página final en un mar de dudas. Ha ido *in crescendo* la ambigüedad expositiva⁴.

2. UN DISCURSO SIMÉTRICO

El diseño de la novela abarca cinco estancias subdivididas en cinco capítulos, salvo la tercera, la central, que cuenta seis, todas ellos de parecida extensión. El capítulo tercero de cada estancia es generalmente el más significativo. El centro exacto de toda la obra (capítulos tercero y cuarto de la estancia tercera) narra precisamente la preparación y realización del acontecimiento más importante: la muerte del peregrino. Así concluye Eliane Lavaud-Fage (1991:366) su finísimo análisis:

La simetría, con o sin contraste, es, pues, visible a lo largo de Flor de santidad, que debe mucho de su lirismo a estos anuncios y repeticiones de temas, ora en una idéntica tonalidad, ora en una tonalidad completamente diferente. [...] Uniendo mediante una línea el tema en el momento en que aparece por primera vez, con sus resonancias armónicas, se puede observar la proyección del tema en la obra.

Que las partes de la novela se denominen *estancias* no me parece una opción neutra o inocente. El término sugiere módulos o estrofas de un poema, por más que éste se desarrolle en prosa; evoca el mundo de la églogas; designa los aposentos de una casa y también el tiempo que alguien permanece en un mismo lugar (estatismo

⁴ Aunque volveremos sobre este punto, conviene traer aquí lo que opina R. Gullón (1994:52) “[...] la negación del llamado realismo como técnica novelesca constituirá un modo oblicuo, indirecto de restaurar la realidad. Destruye la confianza en nuestras ideas, valores y mitos, forzándonos a aceptar una ambigüedad que nos hará sentirnos inseguros”.

y éxtasis; instante que se congela, tiempo horizontal que se verticaliza: preocupaciones caras a Valle-Inclán); en fin, aporta connotaciones plásticas, referido a las representaciones pictóricas que exhiben determinados aposentos (por sinécdoque; así, las *stanze* de Rafael en el Vaticano).

De esta suerte, se visualiza el diseño de *Flor de santidad* como un armonioso retablo compuesto por veintiséis tablas (cinco por cinco y una más coronando la calle central, que resulta así más alta), al modo de los retablos góticos; en éstos se narraban episodios sucesivos (evangélicos, hagiográficos) que, sin embargo, podemos contemplar simultáneamente, de un único vistazo: algo así pretendía conseguir Valle en la narración literaria. Además, la forma *retablo* se asocia automáticamente a arte sacro y a vidas de santos, hipotexto de la novela que nos ocupa⁵.

Con una historia como la esquematizada aquí y con este medido y proporcionado diseño, podían haberse escrito novelas muy diferentes de la de Valle-Inclán; si ésta es una joya de la narrativa modernista, no lo es por la historia que cuenta, sino por cómo la cuenta y por su ropaje verbal. Resumo a continuación el discurso de *Flor de santidad*.

Primera estancia (pp. 125-139).

I, 1: Llegada del peregrino (presentación, descripción).

I, 2: Presentación de Ádega y diálogo con el peregrino.

I, 3: El Año del Hambre (narración retrospectiva).

I, 4: Rechazo de los aldeanos y maldición como castigo. Hospitalidad de Ádega y entrega sexual al recién llegado.

I, 5: Mística visión de la pastora (escena), que gana fama de saludadora (panorama).

Segunda estancia (pp. 141-159).

II, 1: Al irse el peregrino, la maldición empieza a cumplirse (muere una oveja); se trazan signos de conjuro sobre las demás reses.

II, 2: Ventera y zagala, camino de la casa del saludador: diálogo con la hija de éste, el ciego y las mozas.

II, 3: Entrevista con el saludador (descripción, diálogos).

II, 4: Compás de espera: sueños e ilusiones de Ádega.

II, 5: Ritual para romper el embrujamiento: el rebaño, a beber en la fuente de San Gundián.

Tercera estancia (pp. 161-179).

III, 1: Regresa agotado el peregrino; la moza le ofrece un cuenco de leche.

III, 2: Continuación de la entrevista; poco más tarde, cae moribunda una res⁶.

⁵ Se diría que Valle evoluciona más tarde de una visión pictórica a otra más bien escultórica, en relieve. En su *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, no obstante, alternan “autos para siluetas” (sombras chinescas, visión plana) y “melodramas para marionetas” (figuras corpóreas en planos distintos); en el esperpento, “sombras” y “bultos”.

⁶ El capítulo 1 termina: “La oveja acudió dando balidos, y Ádega, para sujetarla, enredóle una mano al

III, 3: Regresa Ádega a casa con el rebaño. Un mozo indica cómo descubrir al autor de la maldición.

III, 4: Mientras Ádega espera al peregrino, el hijo de la ventera realiza el ritual adivinatorio: sacrifica en el fuego al cordero enfermo, a cuyos balidos acude el peregrino, lo que lo identifica como responsable del mal de ojo; el joven lo mata.

III, 5: Planto de la zagala, que ve en el fallecido a Dios Nuestro Señor.

III, 6: Ádega se echa a los caminos, suscitando la devoción de los aldeanos con la esperanza de un Niño Divino que de ella nacerá.

Estancia cuarta (pp. 181-198).

IV, 1: Ádega, con la abuela y su nietecillo, al mercado de sirvientes. En el camino los interroga el Arcipreste.

IV, 2: Presentación del mercado; intervención del ciego Electus; arresto del hijo de la ventera (descripción, diálogos).

IV, 3: El nieto se emplea como lazarillo de otro ciego; la abuela acompaña a Ádega al pazo.

IV, 4: De noche, llegada al pazo de Brandeso. Encuentro con el buscador de tesoros.

IV, 5: Cena de criados en la cocina del pazo. Ádega es aceptada provisionalmente.

Estancia quinta (pp. 199-213).

V, 1: Velada en la cocina y preparativos para la cacería de lobos.

V, 2: Mozas espadando lino. Ádega tiene mística visión del Niño que espera dar a luz.

V, 3: Revelación de Ádega a las gentes del pazo; el Abad la exorciza; supuestas apariciones nocturnas del demonio; la condesa decide que la muchacha acuda a Santa Baya.

V, 4: Caravana de mendigos hacia la ermita, misa de las endemoniadas a medianoche y baño purificador de las siete olas.

V, 5: De regreso hacia el pazo, la dueña que la acompaña sospecha del posible embarazo de Ádega.

3. DE PERSONAJES Y DE RELACIONES

Salta a la vista que el triángulo Ádega –pueblo– peregrino desempeña las funciones cardinales. En la pastora se centran todos los conflictos; ella es sujeto y objeto de funciones, sufre carencias, modifica situaciones. La historia narrada es, en esencia, *su* historia. En cuanto al pueblo –aldeanos de San Clodio para la primera parte y moradores y visitantes del pazo de Brandeso para la segunda–, no funciona como

vellón” (163). Y el 2 comienza así: “Los ojos del peregrino estaban atentos a la pastora y a la oveja” (163). Comienza uno exactamente donde concluyó el otro: en términos audiovisuales, se ha congelado la imagen.

un mero coro, cuyos corifeos serían respectivamente la ventera con su hijo y la abuela del lazarillo, sino que desempeña funciones esenciales, determinantes a su vez de otras funciones. Por lo que se refiere al misterioso visitante, protagoniza la función que inaugura la historia y coprotagoniza cuanto sucede hasta su muerte, pero su presencia/ausencia se prolonga hasta el final de la novela (dudosa curación de la presunta endemoniada, posible embarazo).

Los agentes secundarios (ventera e hijo, saludador, mozo montañés, abuela y condesa) ejercen a veces funciones esenciales, y aparecen –salvo la condesa, siempre en la sombra– como individualizaciones del actante colectivo; el hijo de la ventera mata al peregrino, pero podía haberlo hecho el mozo montañés u otros, por más que al desollar a la “cabra machorra” (159) el asesino prefigure su crimen.

Aplicando los “predicados de base” y la “regla de oposición” (Todorov, 1970: 166-167) a la caracterización de las relaciones entre personajes, advertimos que Ádega se relaciona con el peregrino por participación (le ayuda) y con el pueblo por comunicación (confesándole quién es el desconocido, cómo éste maldijo al ganado, cómo ella va a dar a luz un niño redentor, etc.) El pueblo se relaciona con la rapaza primeramente por comunicación, que se degrada luego hasta su contrario; con el peregrino hay una fase de participación negativa (denegación de ayuda) y una segunda de verdadero odio culpabilizador. En fin, el peregrino establece con la pastora una relación de deseo que se consume en amor, que se complementa con una relación de confianza (anuncio de las calamidades que sobrevendrán).

Muy notable es en este caso la dualidad *ser/parecer*. En la primera mitad de la novela, hasta la muerte del mendicante, Ádega es una zagala pura e inocente; al peregrino – tan opaco para los lectores – le parecería una mujer atractiva y, por su misma inocencia, asequible; a los campesinos les impresiona sobremanera su humildad y obediencia (luego se ve que no es sumisa, pero sí humilde). Las gentes de la comarca son tan resignadas como desconfiadas; la joven, que las conoce de cerca, así las ve; al peregrino se le antojan impías, codiciosas y de duro corazón. Queda en ambigua penumbra el peregrino, que a Ádega le parece santo y a sus vecinos un individuo, cuando menos, sospechoso; para los lectores es fácil suponerlo pecador arrepentido, penitente lascivo o farsante sin más.

En la segunda parte, ya desaparecido el romero, Ádega cree haber visto en él a Nuestro Señor, como también lo creen algunos aldeanos; ella, asumiendo la óptica del difunto, considera al pueblo criminal y sacrilego, mientras que éste se halla dividido: unos juzgan a la zagala verdadera santa y otros la tienen por enferma mental o endemoniada (víctima del “mal cativo”, en el léxico del pueblo y de la obra); pero también el *ser* ha evolucionado en paralelo con el *parecer* en Ádega: es ahora una mística exaltada o acaso una paranoica, que de nuevo aquí el discurso se revela descaradamente ambiguo.

COMPONENTES FOLKLÓRICOS

La presencia del folklore gallego en *Flor de santidad* es uno de los aspectos más llamativos de la novela, que casi en cada página refleja o alude a costumbres y

dichos populares, creencias, supersticiones, ritos, relatos... Todo ello ha suscitado el oportuno interés de los estudiosos, ya en el contexto de la relación del autor con Galicia (González López, Rubia Barcia), ya desde la perspectiva de la cultura popular como cantera de inspiración literaria (Seeleman, Posse, McGrady). El hecho de haberse inclinado don Ramón por la lengua castellana y el arte rubeniano no implicaba olvidar la vida rural que vivió de cerca en sus primeros años. De modo que, como indica Eliane Lavaud-Fage (1991:337), la recrea en su memoria y la incorpora a su universo literario:

La índole de los temas tratados por Valle-Inclán en *Flor de santidad* deja suponer que las fuentes orales tienen una importancia capital. Sabemos, merced al propio Valle-Inclán, cuánto le gustaba escuchar los cuentos de su tierra natal [...]. La infancia y adolescencia de Valle-Inclán se impregnaron de esta atmósfera que contribuye en grado sumo a crear la “mitología personal” del autor.

Por eso lamenta la ilustre valleinclanista que sepamos tan poco de la literatura de cordel gallega y de las coplas de ciegos, cuyo análisis nos ayudaría sin duda. M^a Paz Díez Taboada, en su certero censo de fuentes y motivos galaicos (1993:45), valora así la asimilación de tales elementos:

Galicia es aquí mucho más que el espacio de la acción novelesca y más aún que la hermosura de su paisaje – con ser esto mucho –; es, sobre todo, la cultura de un pueblo, sus usos y costumbres.

Las supersticiones (como creencias o como prácticas) y los relatos a ellas vinculados se condensan, para Rita Posse (1966:497), en seis temas presentes de Valle: ramo cativo, lamia, fuentes - roble, tesoros ocultos, lobishome y luna⁷. Cumple decir que son relativamente pocos, como muy escogidos entre el gran caudal disponible en la tradición gallega y del Norte peninsular; que, sin embargo, tienen una presencia eficaz y continuada, casi reiterativa en algunos textos; que no todos alcanzan la misma importancia y que la de cada uno puede variar de una obra a otra. Por ejemplo, en *Flor de santidad* solamente el primero y el tercero juegan un papel relevante, puesto que la luna, tantas veces invocada en las pinceladas paisajísticas y omnipresente en las decisivas escenas nocturnas, ha visto aquí muy restringidas sus atribuciones mágicas. Deja fuera de su esquema Rita Posse a la Santa Compañía y los ritos funerarios, aunque cita de pasada estas y otras tradiciones (aire de muerto, plantos, etc.).

Como lo que ahora nos importa no es el folklore en sí, sino su presencia en esta novela en particular, ofrezco un breve muestrario de ella ateniéndome exclusivamente al léxico utilizado en *Flor de santidad*.

El “mal cativo” (174, 175, 176, 206) o “ramo cativo” (183, 201, 205, 206) que afecta a la pastora es el fenómeno supersticioso más importante desde el punto de

⁷ De ningún modo cabe confundir la *lamia*, que no aparece en esta novela, con la princesa encantada o reina mora. Tampoco el peregrino es un *lobishome*, aunque se le equipare figuradamente a veces con el lobo: “El mendicante ululó rencoroso” (162).

vista argumental, así como el “mal de ojo” (142, 144, 152) que recae sobre el ganado y que recibe varios nombres: plaga (145), maldición (142), embrujo (151), maleficio (157), hechizo (158), fada (168), mal (169); también se habla de condenaciones, que pueden venir de las aguas, la hierba o el aire (152-153); cuando no se ven como sucesos naturales, se atribuyen a la acción de una bruja (153) o del Diablo (206), el Malo (208) o un Demonio Cativo (207).

Para romper el maleficio, se acudirá a un saludador (152) o saludadora (137), que procurará remedio (143) o practicará un ensalmo (151) pronunciando palabras (149) o bien “concordancias extrañas, fórmulas oscuras y litúrgicas” (195) con objeto de conjurar (195) o desencantar (178) o sacar del cuerpo los malos espíritus (201), para lo cual están indicados los exorcismos en latín litúrgico (206); las oraciones cabalísticas (196) del libro de San Cidrián –el popular *Ciprianillo*– surten mágicos efectos, sobre todo para hallar tesoros ocultos (192).

Cabe prevenir o frenar los males; Ádega lleva en el justillo “cruces y medallas, amuletos de azabache y faltriqueras de velludo que contenían brotes de olivo y hojas de misal” (127); se puede trazar la señal de la cruz sobre la boca (212) o el círculo del Rey Salomón (144) –se advierte que con la mano izquierda– a modo de protección.

En este sistema de creencias que conjuga fe y superstición, no se descarta acudir a un ministro de la Iglesia, el señor abad (206), para que pronuncie exorcismos autorizados u ofrezca rogativas (131), o en romería a algún santuario para participar en la liturgia católica: la misa de las endemoniadas en el capítulo penúltimo, que se complementa con el baño de las siete olas –nueve en su referente real, la playa de A Lanzada–. Por otra parte, el clero combatía a veces tales extravíos, amenazando a sus practicantes con la paulina (152) o la excomunió: un cura nuevo “quería descomulgar” al saludador (142). Siempre queda la posibilidad del milagro (158), prodigios (179) o apariciones (177). Una sola mención he encontrado de las ánimas en pena (139).

Comunes en la narrativa popular, desfilan por estas páginas personajes genéricos; además del peregrino y los pastores, bandidos (126) y cuadrillas de ladrones (155), ciegos (147, 187) con sus lazarillos (208), cazadores (199), mendigos (209)... Son arquetipos y anónimos (salvo la pastora, Electus y Rosalva). Los ciegos siempre son ladinos y dicharacheros, siempre sentenciosas las abuelas. Exigua es la referencia a seres fantásticos; aparte de la reina mora con su peine de oro (177-179), apenas cuenta el gigante alarbio que la custodia (177) o algún trasgo (130).

En cambio abundan los animales representativos de los cuentos folklóricos. Ovejas y lobos encarnan, respectivamente el bien y el mal, lo angélico y lo diabólico; a esto último vemos asociadas las cabras (126), sobre todo si son negras y en número de tres (177); los gallos marcan las horas con su canto (141, 211); asoman un mastín (134), una raposa (141), un cuco (212), etc. Árboles y plantas, fenómenos meteorológicos y astronómicos, todo ello tan vital para el campesino, esbozan una Galicia interior y de montaña, no muy apartada del mar. Para las notas de paisaje me remito al preciso análisis de Díez Taboada (1993:40-52), que demuestra cómo éstas se acompañan a la acción y le aportan una carga simbólica. Se seleccionan

unos cuantos elementos (luna, cipreses, lluvia, viento, bramido del mar), se organizan a modo de pertinaz anáfora y se tiñen de subjetividad (terror supersticioso, sensualidad, panteísmo). Con un paisaje tan literaturizado, ¿qué espacio queda para la huella folklórica? A mi entender, la configuración de lugares y tiempos mágicos, inspirada en las creencias populares. “La condenación de las aguas solamente se rompe con la primera luna, a las doce de la noche. Para ello es menester llevar el ganado a que beba en fuente que tenga un roble y esté en una encrucijada” (153).

Aunque Valle está muy lejos de toda tentación costumbrista o folklorizante, nos ofrece instantáneas fugaces de la vida rural: Ádega “hilando su copo” (133), aldeanos que esperan la barca (147), el mercado de sirvientes (184). Sólo dos de ellas, la preparación de la cacería de lobos (199-200) y la romería de las endemoniadas (209-211), prometían sendos cuadros de costumbres, pero renuncian en redondo al detalle pintoresco y se subordinan al clímax dramático.

Mayor interés desde nuestra perspectiva ofrecen aquellas expresiones socialmente codificadas que el novelista toma de boca del pueblo –tal cual las oía o con retoques– y que transparentan la mentalidad y actitudes del campesinado gallego. Más allá de la vaga alusión o de la cita léxica, revelan su origen oral; se reformulan literalmente o apenas modificadas⁸; ilustran, en fin, una situación concreta con concretas palabras. Ora hay maldiciones como “¡Permita Dios que una peste cierre siempre esa casa sin caridad! [...] ¡Que los lagartos anden por las ventanas a tomar el sol!” (133); “¡y nacerán ortigas cuando ellos pasen!” (174); ora bendiciones o fórmulas de buenos deseos: “¡Santa Lucía bendita vos conserve la amable vista!” (190); o de gratitud: “¡El Apóstol Santiago te lo recompense!” (165); o de piadosa súplica: “¡Bendito San Clodio, guárdame el rebaño!” (143); la exclamación reverente sirve de saludo: “¡Alabado sea Dios!” (128); y como despedida: “¡El Señor te acompañe!” (146). En el polo opuesto, las imprecaciones blasfemas de las posesas: “¡Santa tiñosa!” (210), que luego se ensartan en paródica letanía (212). Supersticioso rechazo expresa “¡Arreniégot!” que está calcado de un verbo gallego casi intraducible (207). Como excepción, aparece una fórmula de desencatamiento: “Entre tantas joyas, sólo a vos quiero, señora reina” (178), ya que otros conjuros y oraciones se escamotean al lector por recitarse “musitando” (195) o porque están en “aquel latín litúrgico” (206). Se muestra incluso un hiperbólico brindis: “¡De hoy en mil años y en esta honrada compañía!” (199). Sin olvidar la cantinela adivinatoria: “¡Buen cuco-rey, dime los años que viviré!” (212).

Raro resulta que la voz narrativa se contamine de un texto folklórico; al presentar la ermita de Santa Baya, dice: “El tejado es de losas, y bien pudiera ser de oro si la santa quisiera” (208), parafraseando lo que se canta en Muxía: “Nosa Señora da Barca / ten o tellado de pedra, / ben o poidera ter de ouro / nosa santa, se quixera”⁹;

⁸ En cambio, la veracidad de los diálogos no pasa por el verismo. Sender (1965: 109) creía que los campesinos gallegos “así hablan hoy, todavía”. No es así; el leísmo de Ádega, por ejemplo, resulta impensable en un gallegohablante: “Guárdemele aquí” (136). El “romance antiguo, casi visigodo” (128) de los personajes se distancia deliberadamente del gallego real.

⁹ Hay pequeñas variantes: “ben o *podía* ter de ouro, “nosa *Virxe* se quixera”. Cfr. Mariño Ferro, 2003:25-29.

pero la cita popular no es trivial concesión al folklore, sino que se sitúa en paralelo con un delirio de Ádega: mandar construir “una capilla de plata, que tendría el tejado todo de conchas de oro” (179). Esto nos lleva a sospechar que la función de las tradiciones populares en *Flor de santidad* pueda tener mayor alcance del que aparenta.

ÁDEGA Y SU LEYENDA

Se pregunta Lavaud-Fage de dónde sale Ádega como protagonista, ya que la reconoce “eje estructural en torno al cual se organizan [los cuentos precursores] en la *Historia milenaria*” (1991:356). Sin desdeñar la influencia de *Les Martyrs* (Díez Taboada, 1993: 78-82) y otras fuentes, creo que en esencia Ádega nace de su nombre, que en castellano es Águeda, y de la santa de su nombre, virgen y mártir siciliana bajo la persecución de Decio; nace del prototipo de la adolescente heroica de la Iglesia primitiva, y no de una biografía concreta, e incorpora rasgos de las pastoras de modernas apariciones marianas, como las que presencié Bernadette Soubirous en Lourdes entre febrero y julio de 1858. Claro que ya Galicia sabía mucho de pastorcillas a quienes se aparece Nuestra Señora, indefectiblemente en el entorno de una fuente u otros lugares mágicos y de culto pagano que San Martín Dumense y sus monjes se esforzaron en cristianizar. El caso de la Virgen de Pastoriza, cerca de A Coruña, es modélico¹⁰. Otros santuarios y advocaciones con sus leyendas (Muxía, O Corpiño, A Lanzada) sin duda contribuyeron a la invención de Ádega.

Con la sola figura de la pastora no cabía el drama; para romper el idilio bucólico se precisaba un antagonista: el misterioso viajero¹¹, sea Cristo que retorna al mundo, sea una encarnación del diablo. La primera posibilidad –aparte precedentes clásicos (Díez Taboada, 1993: 79-80) como los dioses caminantes– halla pretexto en la tradición evangélica, ya que sus propios seguidores no reconocían a Jesús resucitado en las primeras apariciones (así, los discípulos de Emaús, *Lc* 24, 13-35); los milenarismos propiciaron interpretaciones caprichosas de la segunda venida del Señor; y la creencia en que Jesús a veces bajaría al mundo para poner a prueba la caridad de las gentes, igual que el diablo para tentarlas, ha generado relatos populares por doquier, según se refleja en la novela de Valle (143, 192)¹².

El género vendría dado principalmente por la protagonista elegida y sería la leyenda hagiográfica, las historias de santos en su manifestación divulgativa y más popular, aunque admita las influencias cultas que la crítica ha señalado con tino.

¹⁰ La leyenda de Pastoriza puede verse en Carré Alvarellos (1997:126-128). Para tradiciones orales de este y otros santuarios, son útiles los libros de Cebrián Franco (1989) y Cardeso Liñares (1995).

¹¹ En la pieza dramática de Agustín Gómez Arcos *Diálogos de la herejía* (estrenada en 1964), la llegada de un misterioso forastero provoca un conflicto de sexo y fanatismo religioso; se señalaron influencias de Valle y Lorca, pero la más decisiva sería *The Crucible* de Arthur Millar (1953).

¹² La ventera, nada fantástica por cierto, apela a esos relatos como fuente de experiencia fiable: “y tengo oído en todos los Ejemplos que Nuestro Señor cuando andaba por el mundo llevaba siempre al señor San Pedro en su compañía” (143). Recordemos cómo se burla de tal creencia Luis Buñuel en *La voie lactée* (1968).

Ahora bien, como aquí no hay milagros y las mismas virtudes de la santa aparecen cuestionadas, se precisaban mecanismos de sustitución, confrontando la presunta santidad con la vida cotidiana; por eso, un poco a la manera cervantina, se convierte a la pastora en protagonista itinerante, cuya trayectoria mística se relativiza en la brega de los caminos, sin perder su aureola de misterio.

E. G. de Nora (1963, I:58) detecta el problema al hablar de “leyenda lírica pseudohagiográfica” que se impone a la “invención propiamente novelesca”; entiendo, sin embargo, que Valle-Inclán ha logrado construir con materia hagiográfica y el vago modelo legendario una estructura narrativa sólida y compleja. Si admitimos que una obra literaria es “el resultado artístico [...] que, desde una actitud, revela un tema, en una estructura, a través del lenguaje” (Sobejano, 1973:130), simplificando el caso que nos ocupa, se observa que el tema y en parte la actitud –luego subvertida– vienen de las historias de santos¹³, que la estructura corresponde al concepto de novela simbolista sin fisuras; y que obviamente el lirismo reside en el lenguaje.

ÁDEGA Y LAS OTRAS HISTORIAS

Alrededor de Ádega, en la venta, en prados y caminos, en el pazo, el discurso refleja una sociedad rural que tiene el hábito muy arraigado de contar y escuchar historias. Historias que, por su interdependencia del sistema de creencias, valores y preocupaciones de esa colectividad, incrementan el sustrato folklórico de esta novela. Son las mismas, en síntesis apretada, que don Ramón pudo conocer en sus andanzas por tierras del Salnés. Para combatir el tedio de las horas vacías, sobre todo en las veladas invernales, el rito de narrar cuentos o sucesos era casi un deber de cortesía al que se había de corresponder con otra narración: “la fe de aquellos relatos despertaba la cándida fantasía de los pastores [...]. Después, ellos también contaban milagros y prodigios. Historias de ermitaños, de tesoros ocultos, de princesas encantadas, de santas apariciones” (177). En un contexto rural y arcaico, aislado del resto del mundo, donde nunca pasa nada y ayuno de diversiones, el relato oral despertaba interés siempre y adquiría dimensiones inimaginables; podían faltar allí el canto o el baile, reservados a fiestas o fechas singulares, pero la narración de viva voz se sentía tan cotidiana como la cultura de la comida y las faenas del campo; además transmitía saberes ancestrales de abuelos a nietos y satisfacía la necesidad humana de crear y contemplar ficciones.

Flor de santidad presenta una sutil red de referencias o alusiones a esos relatos que viven en boca del pueblo: “leyendas piadosas” (127), “amores ideales de las santas princesas” (143), “historias de caminantes que se hospedaban una noche en la venta y desaparecían y de iglesias asaltadas, y de muertos que amanecían en los caminos” (155), “historias de divertimento” que el ciego refiere a las mozas (147)... Tales enunciados ya transparentan sus modalidades: de terror, de devoción,

¹³ El propio título, al gusto de Umberto Eco, desorienta; nos evoca a la vez *Flos sanctorum* y *Les fleurs du mal*; la dedicatoria de 1904 (“Para una muy amada hija espiritual”), suprimida luego, reforzaba la equívoca intención.

de amores y de humor. A veces se enuncia sin más el acto de contar; a veces se utiliza la referencia a un tipo de historias a efectos de comparación –“parecía la zagala de las leyendas piadosas” (127)–; incluso la naturaleza se diría contagiada de ese prurito de narrar: “las aguas verdeantes que parecían murmurar un cuento de brujas” (157).

En general, no se pasa de la mera mención del asunto o personajes de la historia en cuestión, así que ésta tiene una presencia sólo léxica; no se desarrolla; se encierra en una especie de título genérico cargado de resonancias. Leemos: “Rosas y lises de la heráldica celestial que sabe la leyenda de los Reyes Magos” (143) y no necesitamos que se nos exponga ésta; la memoria cómplice del lector hace el esfuerzo imaginativo. Son relatos elípticos y sugerentes que, por su reiteración semántica, contribuyen a crear una atmósfera misteriosa, al mismo nivel que las pinceladas paisajísticas y las citas culturalistas.

Estas narraciones en germen se manifiestan de varias maneras: a) sugeridas únicamente por su desenlace, como el incendio de la venta por un bandido años atrás (126) y los robles que secó una bruja (153); b) apenas incoadas, cuando sabemos el punto de partida y nada más, caso de las doncellas prisioneras de alarbios (179); c) sintetizadas, con un argumento completo resumido en menos de tres líneas: el *curmano* de la abuela que buscaba tesoros (192); d) sesgadas, las que muestran un lance sin contextualizar: campanas que tocan solas (179), aves que llevan comida en el pico a los ermitaños (167); e) parafraseadas, como lo es la de la reina mora¹⁴, que narra el viejo pastor de las tres cabras negras a base de retazos y que sus oyentes glosan (177-179); f) paralelas: so pretexto de introducir a la abuela como auxiliar de Ádega, la historia del nieto que se emplea de lazarillo va dosificada en los tres primeros capítulos de la estancia cuarta; g) secundarias, si afectan a un personaje episódico y son ajenas –hasta cierto punto– al argumento central: así, el saludador en su conflicto con el nuevo cura; h) intercaladas, como la evocación del Año del Hambre en el capítulo tercero de la primera estancia, paréntesis retrospectivo sobre la prehistoria de Ádega; aun proviniendo de un texto autónomo y anterior a la configuración de esta novela, el único relato que se integra en la historia principal y también el más largo. No son excluyentes los apartados que acabo de señalar. Dejo fuera los *cuadros* como el mercado de sirvientes y la visión de la Gloria, más bien descriptivos; pero reconozco que ejercen una función similar y que, a su vez, sugieren historias embrionarias. Lo mismo cabe decir de la romería de las endemoniadas, eficazmente absorbida por el desenlace.

Mínimas historias, pues, se enredan con la principal y entre sí, generando subrayados, paralelismos y contrastes¹⁵. Por ejemplo: el anciano pastor, mientras narra la leyenda de la reina mora, evoca los tesoros escondidos, botín que había buscado en vano el primo de la abuela; con ellos sueña Ádega construir una capilla de plata donde bautizaría a su hijo; luego conoce en el pazo a un auténtico buscador

¹⁴ Una hermosa derivación de esta leyenda es “El secreto de la Fuente del Faro”, que recoge M. Cousillas Rodríguez (1998: 86-90).

¹⁵ Es interesante notar la función similar de las novelitas o anécdotas intercaladas en la *nivola* de Unamuno donde, sin embargo, alcanzan un mínimo y esquemático desarrollo argumental.

de tesoros, que cuenta en la cocina “la historia de una endemoniada” (201); aunque el relato en sí se omite, su asunto alude a la zagala y demás posesas que acudirán a Santa Baya en el penúltimo capítulo.

Las historias tradicionales están en la mente de Ádega y en el ambiente aldeano. La personalidad de ella, exaltada, quizá con brotes histéricos, proclive al misticismo, se revela desde el primer contacto con el peregrino. Ese hecho y los sucesivos son interpretados por la zagala de acuerdo con modelos literarios, los únicos al alcance de una joven analfabeta: las narraciones orales tantas veces escuchadas que excitan su imaginación.

Eran siempre las viejas historias de los tesoros ocultos en el monte, de los lobos rabiosos, del santo ermitaño por quien al morir habían doblado solas las campanas de San Gundián [...] Ádega escuchaba estos relatos que extendían ante sus ojos como una estela de luz, y cuando tornaba a recorrer los caminos, las princesas encantadas eran santas doncellas que los alarbios tenían prisioneras, y los tesoros escondidos iban a ser descubiertos por las ovejas escarbando en el monte, y con ellos haríase una capilla de plata, que tendría el tejado todo de conchas de oro (179).

Al erigirse en protagonista consciente de su propia leyenda, al convertirse en la santa del pueblo, Ádega proyecta en su conducta lo aprendido en su *biblioteca oral*: “y descubriría la cándida garganta, como una virgen mártir que se dispusiese a morir decapitada” (136). Es verdad que esto lo formula el narrador omnisciente, harto ambiguo; pero creo que éste se ha contaminado del punto de vista de la muchacha, la cual se siente una nueva Santa Inés. Como se le supone una limitada capacidad expresiva, el narrador le presta generalmente su voz:

[...] con los pétalos de las rosas litúrgicas que ante el trono del Altísimo deshojan día y noche los serafines. [...] Zagales que tenían por bordones floridas varas guardaban en campos de lirios ovejas de nevado, virginal vellón, que acudían a beber el agua de fuentes milagrosas. [...] ¡En aquellas regiones azules no había lobos, los que allí pacían eran los rebaños del Niño Dios! (138-139).

Con la exclamación ya ha estallado el estilo indirecto libre. Bajo una prosa tan opulenta se plasma una visión casi infantil del Cielo, la de una modesta pastorcilla. Tan empapada está en ese universo hagiográfico que, por la fuerza de los acontecimientos, ha de convertirse ella misma en narradora porque “la instaban a que contase sus visiones” (205) y hasta le pedían “nuevas de sus difuntos” (137). Se trata, como en otros tantos casos, de historias omitidas. En cambio, queda plasmado en los diálogos el tono profético que ha adquirido el habla de la zagala¹⁶.

Como Alonso Quijano, como Emma Bovary, Ádega ve impulsada y justificada su conducta de personaje novelesco por la literatura misma, en este caso los relatos folklóricos que siempre ha oído y que luego trata de emular; también ella

¹⁶ Un ejemplo: “Anciana sois, mas aún así habéis de ver al hijo mío... Conoceréisle porque tendrá un sol en la frente” (205); cfr. con la presentación del Niño en el Templo ante Simeón y Ana (Lc 2, 25-38), y con Ap 1, 16, entre otros pasajes bíblicos.

se consuela de una vida oscura y monótona con ficciones hasta que ve la ocasión de protagonizar una de ellas; ante su extraña actitud todos “se miraban, unos incrédulos y otros supersticiosos” (205). El narrador, inmerso en la subjetividad de su protagonista, parece alinearse entre estos últimos y se expresa casi siempre con devota unción (unción estética que se sirve del lenguaje religioso)¹⁷, pero con su calculada distancia mantiene la ambigüedad, ¿santidad verídica o farsa milagrera? No se trata de que el lector pueda optar por una u otra solución –que en efecto puede–; es la ambivalencia sistemática; ambivalencia de la historia en sí (flor de santidad o piedra de escándalo), subrayada en el discurso (con su carga de sensualidad y misticismo); del espacio (entre la concreción toponímica y la vaguedad idealizante); del tiempo (sociedad casi medieval frente a un concretísimo *Año del Hambre*)¹⁸; de la posición del narrador (tan ponderativo y tan lejano); de los protagonistas (santa-endemoniada y ángel-lobo); en fin, del autor (amor-odio a Galicia, fascinación por el misterio y repudio de la superchería).

De entrada sorprende que un modernista convencido se haya acercado tanto a la tradición folklórica de su país. Porque la Galicia más tópica no le interesaba: en *Flor de santidad* jamás suena una gaita. Acaso la “nostalgia arcaizante” (Gullón, 1994:51) le señaló el camino. Así, como dijo Juan Ramón Jiménez en 1936 (Doménech, 1988: 52), “Galicia libró a Valle-Inclán del modernismo exotista”; pero no dejaba de ser una Galicia en cierto modo exótica, con años y leguas de por medio, en la dirección “indigenista” que Gullón (1963: 242) detectó.

Asumiendo que “es difícil poder determinar lo que Valle tomó directa y conscientemente de sus lecturas y lo que pertenecía a su bagaje cultural y existencial” (Díez Taboada, 1993: 76), no nos engañe tal acopio de tradiciones populares en la novela, porque no responde al gusto folklorizante –complaciente o reivindicativo– que se recreaba en lo pintoresco, sino a criterios culturalistas de selección y estilización. Acierta Rubia Barcia (1983:105) al afirmar de Valle que “toda su visión de Galicia es de factura literaria. La ve siempre a través de la palabra escrita. La reproducción de una Galicia tal como se la ofrece la que llamaríamos realidad aparente es algo que repugna a su sensibilidad”.

Flor de santidad arranca con la llegada de “uno de esos peregrinos que van en romería a todos los santuarios y recorren los caminos salmodiando una historia sombría, forjada con reminiscencias de otras cien” (125). Con ese guiño autorreferencial quizá se disfraza el autor tras las barbas bizantinas del mendicante –andariego y rapsoda como él– y pone en sus labios un sombrío relato –como la novela que lo contiene–: una historia de historias.

¹⁷ Umbral (1998:25-26) habla de “apariencia pietista” y “fondo cínicamente estético”, de “un catolicismo de estampa y aldea”. Estoy de acuerdo. No veo parodia religiosa ni mucho menos burla de los misterios del Rosario; sí la consabida atracción por lo sacrilego.

¹⁸ El interesante y maltratado filme de Adolfo Marsillach *Flor de santidad* (1971), sobre un guión de Pedro Carvajal respetuoso con el argumento y hasta los diálogos de la novela, al concretar el marco histórico a la segunda guerra carlista y enlazar con otras obras valleinclanescas, altera sustancialmente el sentido del relato.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, J.A. (1997). "Inmanencia y manifestación en *Historia universal de la infamia*". En *Crítica semiológica*, Bobes Naves, M^aC. (Ed.), 205-243. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BREMOND, Cl. (1970). "La lógica de los posibles narrativos". En *Análisis estructural del relato*, Barthes, R., et alterii, 87-109. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CARDESO LIÑARES, J. (1995). *Santuarios marianos de Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- CARRÉ ALVARELLOS, L. (1997). *Las leyendas tradicionales gallegas*. Madrid: Espasa Calpe.
- CEBRIÁN FRANCO, J.J. (1989). *Guía para visitar los santuarios marianos de Galicia*. Madrid: Encuentro.
- COUSILLAS RODRÍGUEZ, M. (1998). *Literatura popular en la Costa de la Muerte (Enfoque semiótico)*. A Coruña: Concello de Ponteceso.
- DÍEZ TABOADA, M^a P. (1993). Introducción, edición y notas a VALLE-INCLÁN, R. del (1904, versión 1920). *Flor de santidad*. Madrid: Cátedra.
- DOMÉNECH, R. (Ed.) (1988). *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus.
- DURÁN, M. (1974). *De Valle-Inclán a León Felipe*. México: Finisterre.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1968). "Valle-Inclán y Curros Enríquez". En *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, Zahareas, Anthony N., et alterii (Eds.), 251-262. Nueva York: Las Américas.
- GULLÓN, R. (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- (1984) *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- (1994) *La novela española contemporánea*. Madrid: Alianza.
- LAVAUD-FAGE, E. (1991). *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. A Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa", 341-403.
- MARIÑO FERRO, X.R. (2003). *Santuarios mágicos de Galicia*. Vigo: Nigra-trea.
- McGRADY, D. (1970). "Elementos folklóricos en tres obras de Valle-Inclán". *Thesaurus XXV*, 1, 55-57.
- NORA, E.G. de (1963). *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Madrid: Gredos, vol. I.
- PHILLIPS, A.W. (1974). "*Flor de santidad*: novela poemática de Valle-Inclán". *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 73-112.
- POSSE, R. (1966). "Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán". *Cuadernos Hispanoamericanos 199-200*, 493-520.

- RUBIA BARCIA, J. (1983). *Mascarón de proa: aportaciones al estudio de la vida y la obra de D. Ramón M^a del Valle-Inclán y Montenegro*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- SEELEMAN, R. (1935). "Folkloric Elements in Valle-Inclán". *Hispanic Review* III, 103-118.
- SENDER, R.J. (1965). *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid: Gredos, 97-128.
- SOBEJANO, G. (1973). "La inadaptada (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI)". En *El comentario de textos*, Alarcos, E., et alterii, 126-166. Madrid: Castalia.
- TODOROV, Tz. (1970). "Las categorías del relato literario". En *Análisis estructural del relato*, Barthes, R., et alterii, 155-192. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- (1973). *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones.
- UMBRAL, F. (1998). *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Barcelona: Planeta.
- VALLE-INCLÁN, R. M^a del (1994). *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (Eds.). Valencia: Pre-textos.