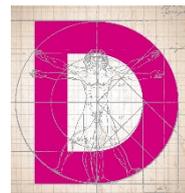


*Digilec* 10 (2023), 222-243

Fecha de recepción: 12/11/2023

Fecha de aceptación: 04/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2023.10.0.10059>



e-ISSN: 2386-6691

## EL TEATRO SIMBOLISTA DE EMILIA PARDO BAZÁN Y VALLE-INCLÁN. *LA SUERTE Y TRAGEDIA DE ENSUEÑO*

### THE SYMBOLIST DRAMATIC WORK OF EMILIA PARDO BAZÁN AND VALLE-INCLÁN. *LA SUERTE AND TRAGEDIA DE ENSUEÑO*

José Antonio CALLEJÓN GARCÍA\*

Universidad de Almería

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-8026-4400>

#### Resumen

El presente artículo analiza el valor didáctico y fascinante de los textos dramáticos *La suerte* (1904) y *Tragedia de ensueño* (1901) de Emilia Pardo Bazán y de Ramón María del Valle-Inclán respectivamente, quienes exploran a comienzos del siglo XX, a la búsqueda de la renovación del teatro en España, el poder sugestivo del simbolismo por proporcionar una nueva dimensión artística y provocar una interiorización humanista en el lector-espectador.

**Palabras clave:** Pardo Bazán; Valle-Inclán; teatro; simbolismo; tragedia

#### Abstract

This article analyzes the didactic and fascinating value of the dramatic texts *La suerte* (1904) and *Tragedia de ensueño* (1901) by Emilia Pardo Bazán and Ramón María del Valle-Inclán respectively. Both writers explore at the beginning of the 20th century, searching the renewal of theatre in Spain, as well as the suggestive power of symbolism to provide a new artistic dimension and provoke a humanist interiorization in the reader-spectator.

**Key Words:** Pardo Bazán; Valle-Inclán; theatre; symbolism; tragedy

\* Email: [josecallejon@protonmail.com](mailto:josecallejon@protonmail.com)

## 1. INTRODUCCIÓN

Emilia Pardo Bazán reafirma en *La suerte* su propuesta de teatro fidedigno basado en interpretaciones y puestas en escena veraces. Mas sin contradecir dicho criterio, esta obra se va a singularizar en el corpus de dramas realistas representados, por la incorporación de elementos modernistas espirituales que van a determinar un realismo mágico. A través de la invención de un habla rural escrito en castellano, Emilia Pardo Bazán sitúa a los espectadores en Galicia y posibilita una representación con cuarta pared que no pasa por alto el analfabetismo campesino ni la relación de la morfosintaxis con la emoción<sup>1</sup>, posibilitando el entendimiento de la costumbre aldeana.

En el aspecto semántico, por otra parte, los personajes no solo transmiten sus inquietudes y problemáticas o detallan el carácter de otros antes de que hagan entrada en escena (ña Bárbara habla sobre Payo, y Payo lo hace sobre Pedro y Margarida), sino que a través de un metateatro repleto de símbolos y de anfibologías<sup>2</sup> se entremezclan realidad y mito en consonancia con la atmósfera de anochecer alumbrada bajo la luz de candil y el «lunar», que junto al clima borrascoso gallego favorece la fantasía para lograr conseguir una atmósfera onírica en donde cohabitan lo empírico y el intermundo de las creencias, especialmente, a partir de la segunda escena, gracias a la retórica y a la disposición de Payo, que habla a ña Bárbara sobre su semuldanza<sup>3</sup>, ensueño con la Estadea<sup>4</sup> o Estantigua (compañía de Satanás) por las noches tirándole del pelo. Refrenda tal acierto dramático Carmelo Lisón Tolosana en su libro *La Santa Compañía*:

La belleza de lo extraño e inesperado, el miedo y aun terror al encuentro con los muertos que presagian la muerte, la sensación de ir más allá de los límites de la coherencia lógica y el deslizamiento hacia un peligroso mundo desconocido, enmarcan la narración en un plano anormal que fuerza a imaginar, simplemente ante el oscuro potencial de sugerencia de lo irracional, mágico e instintivo de la compañía no podemos quedarnos indiferentes, tenemos que dialogar con ella orientando nuestras preguntas a esa estructura informativa que rebosa energía metafísica. (Lisón Tolosana, 2004, p. 299).

## 2. INCORPORACIÓN DE SIMBOLOGÍA AL REALISMO

Frente a la visión objetivista, racional y utilitaria del realismo y sus bases científico-sociales, el simbolismo (movimiento de 1886) propone un mundo inefable, invisible, misterioso, suprasensible, alejado de la realidad percibida y evidente. Los

<sup>1</sup> El sufijo -iño equivalente a los de -ito e -ico, connota una actitud cariñosa y de afabilidad.

<sup>2</sup> Ambigüedad de [compañía]: -«¿No hay nadie en tu *compañía*?» -«No traigo más *compañía* que mi negra suerte».

<sup>3</sup> Carmelo Lisón Tolosana explica que la semuldanza o semuldanza es como una visión, pero en la que no se ve nada; solo se oye llamar, se siente rezar en una casa etc. (Lisón Tolosana, 2004, p. 118).

<sup>4</sup> La Estadea es el espectro mayor de la procesión de Almas en pena, Hueste Antigua o Santa Compañía que sale a medianoche a recoger almas de personas vivas; leyenda de procedencia germánica que, cristianizada, demoniza a Odín y a su milicia o «exercitus antiquus» de muertos maléficos y furiosos en procesión a la mansión eterna: «...Gamellas va a destrozar/ impetuoso cíbolo brutal/ de Jormagund pestilente./ Descabezar voy a Grendel...» (Callejón García, 2022, versos 545-548, p. 34).

simbolistas hacen una llamada a la «desteatralización» del teatro, desnudándolo de todas las trabas tecnológicas y escénicas del siglo XIX, apelando a la espiritualidad proveniente del texto cargado de simbología y de la interpretación de ritmo lento semejante a un sueño, con la intención de provocar una respuesta inconsciente más que intelectual. Entre los tipos de símbolos, se pueden diferenciar:

- Símbolos naturales que el poeta extrae como imagen de la naturaleza para expresar su estado interior: animales, geografías, desiertos, grutas, etc.
- Símbolos míticos, emparentados con mitologías, especialmente con la griega, o la bíblica. Los simbolistas decimonónicos quieren encontrar figuras míticas que puedan despertar imágenes o sensaciones ocultas en la psiquis.
- Símbolos de arte sinestésico, con Charles Baudelaire como referente teórico y estético. Estos símbolos, sin embargo, que inicialmente tenían una multiplicidad de sentidos y que estaban cargados de ambigüedad, se transformaron en símbolos fijos, unívocos o específicos, y los poetas de la época se percatan del peligro que significa este empobrecimiento del símbolo. Ante esto, Maurice Maeterlinck establece una diferencia significativa entre lo que él llama símbolos efectivos y símbolos artificiales.

París sirve como punto de encuentro de escritores de varias nacionalidades, especialmente europeos y norteamericanos, atraídos por un estilo simbolista que logra la longevidad gracias a su espíritu y a la actitud decadente influyendo en las futuras corrientes artísticas del siglo XX. Emilia Pardo Bazán también recibe su influencia, y experimenta con el poder de la simbología en *La suerte*, catalogada como obra de teatro realista con bastantes elementos en común a la *Tragedia de ensueño* (1901) de Valle-Inclán (en la primera etapa del dramaturgo).

Al dar valor simbólico a los nombres de los personajes, Emilia Pardo Bazán se adelanta incluso a Federico García Lorca quien treinta años después emplea este recurso en *La Casa de Bernarda Alba* (1936), su obra cumbre con estreno póstumo (1945). El simbolismo del teatro de ensueño y de las vanguardias en general van a permitir que finalmente el teatro se renueve reinventando su propio lenguaje cuando llega el cine, el que lleva a la gran pantalla el naturalismo defendido a ultranza por Pardo Bazán, Galdós o Blasco Ibáñez, como Zola en Francia un realismo que ha funcionado muy bien en la narrativa pero que, sin embargo, no logra encajar como espectáculo teatral fascinador y provocador-reivindicativo a la vez.

Cabe pensar pues, en puestas en escenas innovadoras más o menos transgresoras en su estética que llevan a cabo tanto Valle-Inclán como Lorca en las que el símbolo es un elemento fundamental. Según el criterio que establece diferentes tipos de símbolos (naturales, míticos y sinestésicos) se puede dar paso a la observación, búsqueda y clasificación de los símbolos empleados por Emilia Pardo Bazán, apreciando su aportación en el andamiaje de un drama con atmósfera fúnebre, onírica y enigmática en la que la dramaturga envuelve e implica al espectador con el final trágico imprevisible, muy bien armado dramáticamente en tan solo dos escenas. Así como en *El vestido de novia*, que podría haber sido el prólogo de una comedia centrada en la relación de la

hija de la señora Valverde con el prometido, en *La suerte*, la dramaturga prescinde, empleando términos aristotélicos, del prólogo; conforma *el párodos, los episodios y el estásimo* dentro del soliloquio y del diálogo teatral recurriendo al metateatro; y sintetiza *el éxodo* cuando el personaje de ña Bárbara reconoce absorta a «la suerte» con estupefacción conmovedora. Dicho de otra manera, Emilia Pardo Bazán presenta en el Teatro Princesa de Madrid en 1904, en versión teatral, el final de una ópera moderna costumbrista que podría haberse hecho en el Teatro Real, y a la que no le faltan el coro (Aureanas), los tenores (Payo y Pedro), la voz de soprano (Margarida), el bajo (padre de Ña Bárbara), los barítonos (Cristobo y el arriero) y la voz protagonista de contralto o mezzo (ña Bárbara) acompañados por gaitas galaicas, militares, en la línea de las operetas francesas de la segunda mitad del siglo XIX, como *Orphée aux enfers* y *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach; *Faust* de Charles Gounod; *Werther* de Massenet; y por supuesto, *Carmen* de Bizet, que combina el romanticismo y el realismo escénico alcanzando una gran popularidad entre todas las ópera-comiques. Y cabe mencionar también de Bizet, la ópera *Les pêcheurs de perles* (1863) y asimismo *Lakmé* de Léo Delibes, por su famoso dueto de las flores.

En España, como ocurre en el teatro con los dramaturgos, los compositores se decantan por garantizarse el éxito y el sustento con la zarzuela. Pero a partir de 1838, maestros como Ramón Carnicer i Batlle y Baltasar Saldoni, alentados por los intelectuales del momento, apuestan por la ópera nacionalista. La Restauración borbónica iniciada en 1874 también permite a la sociedad más acomodada recuperar la costumbre de asistir a los espectáculos, y el Teatro Real se renueva y se convierte en el epicentro de la manifestación escénica y lírica. Tomás Bretón, con su ópera *Los amantes de Teruel* estrenada en 1889 en el Teatro Real establece la primera concepción operística nacional en España, y durante los años noventa, compositores como Ruperto Chapí (autor de *Margarita la Tornera*) o Emilio Serrano adoptan las fórmulas italianas, wagnerianas y populistas con un fuerte estrato nacionalista. Y se produce el advenimiento en el mundo de la ópera española de dos de los más influyentes protagonistas musicales de finales del siglo XIX, Enrique Granados e Isaac Albéniz. No es el cometido de este trabajo científico especular sobre los planteamientos que Emilia Pardo Bazán pudo explorar con *La suerte*, pero el análisis de la particularidad del texto dramático y la riqueza cultural folklórica que la rodea merece como mínimo plantear las posibilidades escénicas que ofrece tanto teatrales como cinematográficas respetando el espíritu de la autora y teniendo en cuenta que Pardo Bazán incorpora los elementos simbolistas de forma más ecléctica y menos abstracta que otras propuestas de teatro simbolista. Un texto dramático de tanta calidad como *La suerte* ofrece múltiples posibilidades para su puesta en escena musical operística, con títeres, etc., al que esta investigación sugiere la incorporación de las sombras chinescas ancestrales (de moda en España desde principios del siglo XIX y preludio de la llegada del cine) por su encaje apropiado: «las sombras chinescas» permiten recrear los momentos metadramáticos acoplando la pantomima de forma simultánea a la interpretación actoral en un realismo mágico y ayudando a prolongar la escena o a implementar otras imaginarias; y además favorece la atmósfera gótica sin restar verismo con el efecto de desvincular los gestos de las sombras de los de la expresión corporal de sus personajes, un recurso que va a

emplear Friedrich Wilhelm Murnau (Bielefeld, Alemania, 1888-Santa Bárbara, California, 1931) en la película de cine mudo *Nosferatu* (1922) y Francis Ford Coppola, setenta años después en *Drácula* (1992) ambas adaptaciones de la novela (1897) de Bram Stoker (Clontarf, Dublin, 1847-Pimlico, Londres, 1912).

### 3. CONEXIÓN DE *LA SUERTE* Y *TRAGEDIA DE ENSUEÑO*

Valle-Inclán y Emilia Pardo Bazán son seducidos por el simbolismo de Maeterlinck y plasman en varias obras con bastantes similitudes el pesimismo social provocado por el desastre del 98, igualmente inmiscuidos en la búsqueda de una renovación estilística del teatro anquilosado de la época. *Tragedia de ensueño* se engloba en la primera etapa de su autor, la de simbolista iconoclasta que publica sus textos dramáticos en revistas (antes de evolucionar al teatro esperpento) como propuesta que se abre a la imaginación frente al teatro hueco de Echegaray y compañía. Concretamente, *Tragedia de ensueño* es publicada por primera vez en 1901 en la revista Madrid, tres años antes de que doña Emilia estrene *La suerte*. Hay que puntualizar al respecto, que Emilia Pardo Bazán incorpora a la edición impresa recogida después en el tomo XXXV de Obras Completas dedicado al teatro, una dedicatoria a don José María Narváez y del Águila, Porcel y Ceballos y Alvarado (Loja, Granada, 1854-Madrid, 1915), III duque de Valencia, II marqués de la Gracia Real, XIV marqués de Espeja, IV conde de la Cañada Alta y III vizconde de Aliatar, elogiando de él estas virtudes: «artista por ley de naturaleza y por continua adquisición de refinada cultura; uno de los últimos representantes de aquella antigua nobleza, conservadora de su clara tradición y su alto estado» La dramaturga coruñesa marca así cierta distancia con la burguesía que boicotea sus estrenos, y por otra parte, su dedicatoria a alguien de la nobleza le permite visibilizar la triste realidad y el trágico porvenir de los hijos abandonados e ilegítimos (en todas las esferas sociales). No sería la primera vez que intenta a través de la diplomacia epistolar sensibilizar a la alta alcurnia. Sirva de ejemplo su ruego en 1888 a la Reina Regente, María Cristina de Habsburgo y Lorena, para que conceda indulto a dos condenados (uno gallego).

#### 3.1. Sinopsis de *Tragedia de ensueño* y *La suerte*

*Tragedia de ensueño* sucede en una Galicia rural de ensueño. Una anciana centenaria ciega, del dolor que le han causado las muertes sucesivas de sus hijos a lo largo de la vida, está junto a la puerta, fuera de su casa meciendo bajo la luz crepuscular al único ser amado que le queda, un bebé que también agoniza porque la oveja que le proporciona la leche ha desaparecido inexplicablemente. Surgen tres hermanas institutrices que cantan presagios, y después llega un pastor que informa de que no ha podido encontrar a la oveja. La anciana desesperanzada cuando el bebé fallece, grita a la muerte su desgarró por la crueldad con que ésta le trata al final de su vida.

*La suerte* transcurre en una casa de campo de Galicia durante el anochecer víspera de la fiesta de San Froilán, patrón de Lugo. Ña Bárbara, anciana septuagenaria que tiene su casa en un altozano poco hospitalario de la aldea, junto al río Sil, recapitula a solas a

la luz de candil los días de sus mocedades con planes de boda truncados tras la muerte de su novio Cristobo, reclutado para la guerra (de Cuba); y cómo queda completamente sola después de morírsele también el padre. Tras una vida de duro trabajo en la tierra, oficio propio de hombres, ahora recela en secreto el tesoro logrado como aureana en el río, del que está ajeno Payo, muchacho que ha recogido del hospicio para que le ayude en las faenas del campo y le dé compañía en su vejez. Pero cuando éste le comunica que *ha caído soldado*, en su temor y desasosiego por que se repita la historia, y enternecida al saber que el doncel pretende a una moza, Margarida, que no solo no está por él, sino que se mofa cuando Pedro, el novio, varios años mayor, lo humilla por ser hospiciano (nacido de una relación «vergonzosa»), la vieja aureana entrega su oro al muchacho para que compre su redención militar. La situación se precipita, pues en esa misma noche de luna llena, a decisión de ella, Payo va a emprender camino a la aldea para permutar el oro, y al abrir puerta, ve pasar en ese justo momento a Pedro y Margarida y se lanza contra su rival instigador. Ña Bárbara se rompe al ver cómo Payo cae por despeñadero al río en donde se hunde con el peso de la saca de oro custodiada junto al pecho que ella acaba de entregarle.

### 3.2. Diferencias y similitudes entre *Tragedia de ensueño* y *La suerte*

Valle-Inclán, en *Tragedia de ensueño* opta por un lenguaje más poético o metafórico inclusive en las acotaciones, más amplias que las de *La suerte*, miméticas. Esta moda entre simbolistas es adoptada por Valle-Inclán para defender su propuesta de teatro leído y ensoñado con gran imaginación. Y desde esa idea, despersonaliza a los actantes (la abuela, las niñas, el cazador, etc.) a diferencia de Pardo Bazán que sí que procesa su trabajo para una puesta en escena ante público más psicológica y con el propósito de ampliar las convenciones teatrales de la época. No obstante, a diferencia de sus demás obras teatrales realistas, la invención de un habla basado en el gallego es un elemento poético a destacar que la dramaturga emplea con dominio para caracterizar el analfabetismo de los personajes dentro de un contexto rural y parroquial que evidencia el control moral de la sociedad por una iglesia presente en todo momento en la obra. Emilia Pardo Bazán, pues, recrea el conflicto de *La suerte* en una ambientación regionalista dándole un valor etnográfico real que concreta en una aldea gallega cerca del río Sil en donde las mujeres se hacen al oficio de aureanas o buscadoras de oro. La caracterización a través del lenguaje apócrifo (se presupone que también con tono gallego adecuado) ya proporciona información geográfica de la escena antes de que aparezcan otras referencias más concretas dadas por ña Bárbara y Payo. Por tanto, la metáfora teatral de *La suerte* se ambienta en una escena realista que atiende a dos factores esenciales: la escenografía y la interpretación con las indicaciones pertinentes para su escenificación. Las actrices y los actores deben considerar para su interpretación lo que los personajes dicen de ellos mismos y sobre los demás (trama); la actitud con la que lo expresan (acotaciones y expresiones evidenciables); y el nivel cultural y contextual del lenguaje. Emilia Pardo Bazán, dominadora de este aspecto, que demuestra en otros trabajos como *La piedra angular* (1891), consigue con dicho lenguaje campesino inspirado en el gallego, transportar a los espectadores a través de la

sugestión (simbolista). Y del mismo modo, también determina una fecha concreta del año, la noche del 4 al 5 de octubre. A diferencia de ella, Valle-Inclán recrea una atmósfera gallega de ensueño, propia de cuento de hadas, atemporal y despersonaliza como ya se ha dicho a los personajes, más en la línea simbolista maeterlinckiana. Una coincidencia a destacar es que tanto en *Tragedia de ensueño* como en *La suerte*, las dos protagonistas son ancianas, y ambas sufren el varapalo cruel de la muerte de sus seres queridos, Igualmente, concluyen la obra con un grito de exhalación desesperanzado en una atmósfera crepuscular gótica. Pero en la obra de Pardo Bazán los personajes (con nombre) están conectados a las problemáticas de la sociedad: el sistema de reclutamiento militar, la guerra de Cuba, la tradición del mayorazgo, el oficio de aureanas, la fiesta parroquial, y especialmente, la marginación de los hospicianos provenientes de inclusas que la autora quiere visibilizar. También, tanto en una obra como en otra, la tragedia sucede a dos personas huérfanas inocentes. Y aunque en la obra de Valle-Inclán no se haga referencia a las inclusas, aparece la figura de la oveja que supuestamente iba a alimentar con su leche al bebé, así como en las inclusas se procuraba alimentar a los bebés abandonados con leche de burra inútilmente una vez perdidas las defensas maternas, de ahí que los bebés fueran bautizados inmediatamente tras su ingreso, preocupación que la anciana de Valle-Inclán expresa:

*Cuando enterraron a su padre aún no era nacido...*

*Cuando enterraron a su madre aún no era bautizado...*

En el contexto religioso de la visión cristiana el sacramento del bautismo protege a los niños del purgatorio en caso de fallecer, pues llegan al mundo manchados por el pecado de sus padres.

Con respecto a las referencias simbólicas premonitorias, ambas evocan la imagen mitológica de la rueca asociada a Clotho<sup>5</sup>, la parca que hila con la rueca el destino inevitable de los hombres. Igualmente, ambos textos generan un clima lóbrego (romántico) recurriendo al empleo de palabras relacionadas explícitamente con la muerte: «féretros», «mortajas», «enterrar», «sepultura», «camposanto»... Lo efímero de la vida también es mencionado en ambos textos de otra forma menos luctuosa. En *La suerte*, ña Bárbara anuncia a Payo que la belleza de Margarida trabajando en el campo, bajo el sol, durará poco. Y del mismo modo, la anciana en *Tragedia de ensueño* también en una reflexión sobre la muerte tan pesimista como poética, lamenta el que las flores marchiten y que las estrellas no puedan ver el amanecer, mientras el lloro del bebé se va atenuando, otra manifestación simbólica de la presencia de la muerte.

En cuanto a la simbología de los colores empleada en las dos obras, es manifiestamente cristiana, con connotaciones negativas para lo negro y la oscuridad, y positivas para lo blanco y la luz. La ceguera de la anciana en *Tragedia de ensueño* está argumentada desde una perspectiva determinista por su edad, pero al mismo tiempo, alude simbólicamente a una fatalidad negra y cruel destructora de sus hijos y nietos que la ha sumido en el abismo del dolor; de igual forma, en contraposición del negro en el

<sup>5</sup> Moiras griegas: Clotho, Lachesis y Atropos.

cuervo, señal de mal agüero, el color blanco está vinculado a los pañales, a la oveja, a leche, a la rosa, o al cirio blanco. Los números citados ocultan simbología cristiana, como constata la intervención de las tres sirvientas estableciendo una metáfora de los tres reyes magos ante el niño Jesús. También son presagios significativos las pérdidas de las prendas de las sirvientas en el río, la desaparición de la oveja, y las «visiones» inquietantes y estremecedoras de la anciana ciega comparables a las de Payo en *La suerte*. Si él confiesa que de noche estando acostado una mano fría le agarra y le tira del pelo, y que siente pavor de pasar de noche junto al camposanto (alusión a la Estadea y/o Estantigua y a la Santa Compañía), el personaje de Valle-Inclán siente la presencia de la muerte en la mirada perdida del bebé que describen las tres institutrices, y se niega a entrar a la casa porque dice que allá dentro no es el viento, sino la muerte la que anda azotando las puertas. Este recurso escalofriante genera una yuxtaposición entre el espacio exterior en donde se encuentra la anciana y el interior tenebroso de la casa, del mismo modo que ocurre en *La suerte*, pero desde dentro hacia afuera cuando ña Bárbara está presenciando desde casa la pelea de Pedro y Payo junto a barranco, con desenlace trágico.

**Tabla 1**

*Comparativa de Tragedia de ensueño y La suerte*

	<i>Tragedia de ensueño</i> <b>Ramón M. Valle-Inclán</b>	<i>La suerte</i> <b>Emilia Pardo Bazán</b>
<b>Año de edición o estreno</b>	1901, en Revista Madrid	1904, en Teatro de la Princesa
<b>Precedentes sociales</b>	Desastre 98. Pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Fatalismo y desánimo	Desastre 98. Pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Fatalismo y desánimo
<b>Extensión</b>	menor	menor
<b>Lenguaje poético con influencia simbolista de Maeterlinck</b>	Visión iconoclasta simbolista sin proyección a la escenificación por parte de autor. Propuesta de teatro leído con imaginación	La autora busca ampliar convenciones del teatro realista representable para dar forma a los problemas existenciales de la sociedad con incorporación ecléctica de símbolos (no abstractos)
<b>Acotaciones</b>	Amplias y poéticas	Miméticas
<b>Tiempo escénico y ambientación</b>	Crepúsculo atemporal ensoñado en paraje gallego rural sin ubicación exacta (exterior)	Crepúsculo de luna llena en la víspera de fiesta de San Froilán (5 octubre) con atmósfera misteriosa de luz de candil junto a río Sil (interior)
<b>Yuxtaposición escénica</b>	Desde exterior a interior	Desde interior a exterior
<b>Protagonista y víctima</b>	Mujer anciana y ser inocente	Mujer anciana y ser inocente
<b>Dramatis personae breve (propio del teatro simbolista)</b>	Despersonalización de personajes con nombres genéricos (La abuela, el pastor, las niñas...)	Personajes concretados: ña Bárbara, Payo, Pedro y Margarida más los mencionados metateatrales (Cristobo, padre...)

<b>Símbolos premonitorios de cultura cristiana sobre el destino fatal con triunfo de la muerte e influencia del Gran Teatro Gignol (1897-1962) fundado por Oscar Metenier inspirándose en el Teatro Libre de Antoine</b>	La rueca (asociada a Clotho) Río Viento (muerte) Aullidos de los perros, desaparición de oveja, Pérdida de prendas por corriente del río El viento y el cuervo Color blanco en la leche, la oveja, pañales, rosas, cirio, ojos de mármol dioses griegos, ángeles Y color negro en la muerte, sombras y cuervo Numerología Alusiones a la muerte: féretros, mortajas.	La rueca (asociada a Clotho) Río (Sil) Superstición de Payo Mano fría Expresiones presagio: «¡Ni mi padre que saliese de la sepultura!» Temores de ña Bárbara de que se repita tragedia Revelación de secreto (mala suerte) Color negro en sombras y endrómenas Alusiones a la muerte: enterrar, mortaja, sepultura, camposanto, padre, Tiro a Cristobo en guerra.
<b>Final aristotélico: la desgracia provoca miedo y piedad en espectador</b>	Narrado	Acción en tiempo real narrada por personaje ante público (innovación)

### 3.3. Apreciaciones sobre el uso de la terminología y símbolos en *La suerte*

#### 3.3.1. Símbolos naturales, míticos y sinestésicos

- El término más veces pronunciado por los personajes es [oro], diecisiete veces repartidas entre ña Bárbara, aureana atesorando una saca en secreto, y Payo, con expresiones hiperbólicas como “no paso junto al camposanto de noche ni por todo el oro del Sil” proporcionando información sobre el contexto geomorfológico y social folclórico.
- En el texto dramático se repiten otras palabras y alusiones que conforman una atmósfera de realismo mágico y el contexto social y folklórico empleando a veces la sinonimia sin restar realismo al analfabetismo de los personajes. Así, la palabra [suerte], se dice 4 veces, pero también se alude a la fortuna, al castigo de Dios, y a la sentencia del rey (sorteo de reclutamiento para el ejército). También se alterna la expresión «hacer burla» con «hacer risa» y «reír la gracia» a la burla. O se menciona al hacedor supremo, a veces como *Dios*, otras como *Nuestro Señor*, y como *Jesús* al comenzar y cerrar la obra. El término [río] se dice así 6 veces, y solo una vez Sil que confirma la geolocalización de la escena, y otra agua (en la expresión hecha premonitoria «no mudemos el correr del agua»). Payo se dirige a Ña Bárbara también como «ña mi ama»; entre las dos formas, 10 veces. Aunque entre los nombres, lo más llamativo es el caso de Pedro, antagonista de Payo que que el hospiciano pronuncia 3 veces, a diferencia de Ña Bárbara que se refiere a él como «ese borracho», «pellejo», «valiente falso», «tal», «el otro», y «ese traidor».
- El sufijo -iño, que en la estructura externa sirve para ubicar la escena en Galicia, en la estructura interna descubriendo cariño y afecto, como demuestra ña

- Bárbara al decir «Cristobiño» y «Payiño»; y del mismo modo, también desdramatiza como sucede en el caso «areniñas» o «malpocadiño».
- La simbología de los colores negro y blanco, luz y oscuridad, también está relacionada con la percepción de la belleza de los personajes: ña Bárbara recuerda el rubio dorado de sus trenzas juveniles, y Payo se refiere a Margarida como la «moreniña». El sufijo -iña con connotaciones cariñosas, muestra a la muchacha desde su prisma (como un plano subjetivo en cine).
  - La sinestesia apreciable en la «negra suerte» que repite Payo también aparece en la retórica de la anciana con «peñas bravas» describiendo un paraje poco hospitalario al que la autora reserva el desenlace trágico.
  - El empleo de palabras en desuso que forman parte de la escenografía simbólica campesina y de las posibles imágenes que provoca en la psiquis del espectador: penedo (cerro, escollo, peñón, promontorio); «maino» (parado en gallego); «endrómenas» (invenciones); «ir de rúa» (ir de fiesta nocturna); «rapaza» (muchacha); «feitezado» (hechizado); «malpocado» (desgraciado); o «descomulgado» (malvado, perverso).
  - En la utilización de los nombres de animales, observado según la simbología, Payo se auto compara con un can por su predisposición a la obediencia, lealtad y deseos de ser aceptado socialmente. Por su parte, ña Bárbara le compara en el monólogo del comienzo con una paloma, que representa al espíritu santo en el cristianismo. Y en contraposición, en la trifulca trágica final, lo compara con un lobo bajo la luna llena, aunque no por ser una persona en la que no se debe confiar, significado en el cristianismo que bien utiliza la autora en *Los Pazos de Ulloa* al hablar de «una tierra llena de lobos»; en este contexto, también con interpretación bíblica y cristiana, el lobo representa a una bestia «antropomorfizada», y casualmente, en víspera de la fiesta de San Froilán, celeberrimo por haber castigado a un lobo a cargar piedras (como Payo carga oro en su pecho).
  - La luna llena, «lunar» llamado por ña Bárbara, es empleada ya no solo para iluminar la acción trágica, sino que dramáticamente es un mal influjo en la toma de decisión precipitada de la anciana. Por tanto, la luna como elemento luminotécnico puede aportar una luz especial en el escenario, pero como elemento simbólico es un influjo fatídico.
  - El empleo de la palabra polisémica *cuerda* por ña Bárbara presupone connotaciones horribles durante el instante clímax de avaricia y de desconfianza de la anciana. En contraposición, en la segunda escena, y con la misma acepción o significado, la cuerda es para Payo su recuerdo tirando de la vaca muy niño después de ser adoptado por ña Bárbara.
  - Los términos *inclusa* y *hospicio* (los niños abandonados en las inclusas son trasladados al hospicio tras cumplir varios años de edad) aparecen con la misma intención de mostrar a Payo como expósito ilegítimo con el doloroso conflicto de no conocer a sus verdaderos padres. Pero la autora asigna el empleo de [inclusa] a ña Bárbara que la pronuncia con cariño (una vez); y el de [hospicio] y [hospiciano] a Pedro, (narrado por Payo) con la intención de herir y humillar.

- El texto está repleto de terminología relacionada con lo ominoso: gusanos, terror, miedo, endrómenas, guerra, tiros, enterrar, sepultura, mortaja, muerto.
- El último parlamento de ña Bárbara describiendo la pelea de los muchachos hace referencia bíblica oculta al gritar «¡Socorro, cristianos!» y llamar «traidor» a Pedro, quien negó a Jesús tres veces, lo cual proporciona un desgarramiento mayor.
- [Descomulgado], palabra que le dedica Payo a Pedro al correr hacia él, adopta significados ambiguos. Pero desde el prisma cristiano está anunciando que Pedro va a quedar marcado antes de que suceda la tragedia. Empleando el mismo recurso, Emilia Pardo Bazán pone en boca de ña Bárbara «¡Ese traidor lo va a tirare; y si ahí cae, muerto es!» que excita la imaginación del espectador cuando ña Bárbara dice «¡Allá va, allá va al río...!» antes del grito desgarrado y trágico con que concluye parlamento y obra: «¡La suerte!»
- Cabe mencionar, aunque no desde una visión epistemológica del símbolo, sino por su polisemia, el uso de las palabras Margarida y Bárbara que van a analizarse a continuación, y que cargan de connotaciones a los personajes por tener el nombre de una flor y el femenino de la palabra bárbaro. Y otras tres palabras que por homofonía, localizadas durante el estudio de la estructura externa, son incluidas por la autora en el texto:
  - Quemada: fonológicamente, introduce la palabra quemada.
  - Compañía: Se refiere de forma explícita a la soledad o amigos de Payo. Pero al hilo de otros símbolos como el cruceiro y las ensoñaciones presagio, la utilización del término alude de forma incitante y ambigua a la Santa Compañía.
  - Tornar (e): Es pronunciado como verbo hasta en cuatro ocasiones por ña Bárbara entre las dos escenas, haciendo uso de dos significados, [regresar]: «cuando tornares amore, habrá para mercar bueyes»; y [volverse como]: «¡Si con solo ver la sangre te tornas como la cera!» No es casualidad, ni arbitrario, el que una escritora como Emilia Pardo Bazán abordando el poder de la simbología en su teatro, haya dejado escapar la palabra «torno» en una obra de teatro que aborda precisamente la marginación y la maldición de los bebés abandonados en las inclusas. El torno, por tanto, no es mencionado como tal, pero Emilia Pardo Bazán lo incluye como «símbolo homófono» enmascarado en la escena.

### 3.3.2. Simbología de los nombres de los personajes

- Cristobo. El nombre de Cristobo, variación de Cristóbal, del griego [Khirstóphoros], significa «aquel que lleva consigo a Jesucristo», portador de Cristo, explicado con la leyenda de Reprobis, un cananita<sup>6</sup> que por sus 2,30 m. de altura era porteador, oficio consistente en transportar a las personas desde la orilla de un río a la otra cuando aún no existían los puentes. Se dice que

<sup>6</sup> Del arameo, [cananita] significa fervoroso, entusiasta.

transportando una vez a un niño pequeño, el río creció y el crío le parecía tan pesado que Cristóbal apenas lo podía llevar, confesión que le hizo al crío tras alcanzar el otro lado de la orilla, a lo que el escuincle respondió: «Tú no solo has tenido en tus hombros el peso del mundo, sino al hombre que lo creó. Yo soy Cristo, tu rey, a quien tú has servido en este oficio». Desde ese momento fue conocido como «Christophoros» o «portador de Cristo» y finalmente como San Cristóbal, que en España se ha convertido en el patrón representante de los conductores y ferroviarios, de la conciencia de responsabilidad de cualquier persona que se pone al volante. Desde ese enfoque, de ese contacto con Jesucristo, se extrae una lectura mística, ya que Cristobo se embarca a la guerra (de Cuba) y no regresará más. Y desde una mirada al mito y a la tragedia, también guarda similitud con el viaje al Hades a través del río Estigia, o aún más relacionado con desembarco intercultural vikingo en Galicia, a través del río Derwent al Valhala de Odín. Por otra parte, la simbología, como ya se ha comentado en relación al título *La Suerte*, propicia ambigüedad, y por tanto, la realización de más lecturas simultáneas. Cristobo (Cristo inocente que muere en la guerra) es en la vida de la protagonista que le recuerda en escena, el pasado ilusionante con final malogrado, una alusión al galleguismo y regionalismo que reclama innovaciones ganaderas, agrícolas y de comunicación frente al caciquismo, al clientelismo o el *cunerismo* de diputados centralistas que la mayoría de las veces no habían pisado el lugar que representaban, y que sufre su declive a causa de los enfrentamientos entre tradicionalistas y liberales hasta disolverse en 1892 la Asociación Regionalista Gallega y la Patria Gallega, órgano oficial creado y dirigido por Murguía. Al mismo tiempo, la autora está legitimando al emplear el nombre de Cristobo, la tesis del historiador gallego Celso García de la Riega (Pontevedra, 1844-Ibidem, 1914) en la Sociedad Geográfica de Madrid el 20 de diciembre de 1898, que modifica el dato historiográfico de la procedencia de Cristóbal Colón con pruebas irrefutables sobre su nacimiento en Poio, Pontevedra. Emilia Pardo Bazán estrena *La suerte* en el Teatro Princesa de Madrid el 5 de marzo de 1904, cuatro meses antes del izado de la bandera gallega en La Habana (concretamente, el 25 de julio de 1904), ciudad en la que se propicia la creación del Himno Gallego<sup>7</sup> presentado el 20 de diciembre de 1907, y en la que se forja lo que con el tiempo se convierte

---

<sup>7</sup> El texto definitivo del himno de Galicia escrito por Eduardo de María González-Ponda y Abente (Puentecesco, A Coruña, 1835-A Coruña, 1917) y musicado por una figura fundamental del Rexurdimeto Gallego, Pascual Veiga Iglesias (Mondoñedo, 1842-Madrid, 1906), se publica como *Os Pinos* por primera vez el 22 de mayo de 1890 en un cuaderno del concurso convocado por El Orfeón de La Coruña para adoptar una Marcha Regional. Y también en *A Monteiro de Lugo* y en *El Eco de Galicia* de La Habana. Pero aunque se producen ensayos, finalmente no se interpreta hasta 1907 en el Centro Gallego de La Habana, hoy Gran Teatro de La Habana, que va a ser adoptado hasta 1923 por regionalistas y agraristas en sus actos, consolidándose paulatinamente como símbolo de Galicia e intensificándose su interpretación pública tras la prohibición durante la dictadura de Primo de Rivera. Del mismo modo se evita su uso durante la dictadura franquista, pero a partir de 1960 vuelve a retomarse, concretamente la primera parte, aunque disimulando el aspecto ideológico. El motivo central del himno es que Galicia (nación de Bregán en poema) despierte de su letargo y camine hacia la libertad escuchando la voz de los rumorosos pinos que simbolizan al pueblo gallego.

en la Real Academia Gallega. Es, pues, constatable el valor contextual de la obra, en donde el nombre de Cristobo representa igualmente, la afluencia masiva de gallegos desde los puertos de La Coruña, Villagarcía-Carril y Vigo hacia América a partir de la década de los ochenta del s. XIX, cuando los nuevos medios de transporte y las cadenas migratorias constituidas permiten llegar a Argentina, Cuba, Brasil y Uruguay, países necesitados de mano de obra barata y personal en los servicios e industrias que se están forjando mientras Galicia sufre el desajuste socioeconómico a consecuencia de la situación de una agricultura antediluviana y empobrecida, o de la obligatoriedad del servicio militar en tiempos de guerras, que conlleva a la huida de muchos jóvenes para poner sus vidas a salvo, que analiza José Ramón Campos Álvarez (1993-1994).

- Las mañanas de San Juan<sup>8</sup>. La fiesta de las hogueras sintetiza las tradiciones pagana y cristiana. Si en el mundo antiguo es Jano quien cierra la puerta del pasado y abre la del futuro (poniendo nombre al primer mes), en el mundo cristiano los cancerberos son dos. San Juan Bautista, el anunciador de la venida del salvador de la humanidad, rige la entrada del verano (24 de junio); y San Juan Evangelista, redactor de su biografía, tutela el solsticio de invierno (27 de diciembre). De igual manera, el fuego simboliza esperanza y resurrección. Cuando Ña Bárbara dice que «otra aureana mejor, ni en toda la ribera. Y a más, bien parecida, que paraba al sole. La color, imitante a las mañanas de San Juan...», se refiere a la belleza y a la ingenuidad feliz de su juventud estableciendo una analogía entre el color de su semblante y el de las mañanas de San Juan, onomástica relacionada con el amor y el ensueño adolescente. Pardo Bazán se refiere a la mañana de San Juan, desde el prisma folclórico que mantiene viva (tras la noche de queimadas) la convicción de las propiedades estéticas, medicinales y extraordinarias del rocío del equinoccio, razón que ha mantenido viva la tradición de lavarse la cara con el «agua mágica» del «cacho» nada más levantarse el 24 de junio, no solo por lo reconfortante, sino por su poder para proteger de las envidias, o espantar el mal de ojo y la brujería del solsticio y por sus propiedades estéticas; el cacho es el nombre gallego con que se conoce el recipiente de agua y hierbas que varían en función de cada localidad, y que suelen ser el *trementelo*<sup>9</sup> que nace en las ladera de los montes; la hierba luisa; la menta; la madreSelva; el romero; las hojas de distintos frutales con principios curativos; la manzanilla brava; o la falsa árnica. El mismísimo Shakespeare ambienta su comedia de enredos *Sueño de una noche de verano* en la noche de San Juan con un final feliz en el que el amor triunfa sobre conflictos y convenciones. Y del mismo modo, el romancero antiguo ambienta repetidas

<sup>8</sup> Del hebreo [Yeohannan] Juan se traduce «Dios ha tenido misericordia» y también «el fiel a Dios».

<sup>9</sup> Nombre científico de [trementelo]: «*Timus caespititius* Brot». En castellano, «carrasquilla» o «tomillo rastrero» En musa popular: «¡Dime niña bonita! / ¿Con qué te lavas el pelo? / Con una hierba en la colina, / al que llaman trementelo».

veces poemas en las mañanas de San Juan, como el poema anónimo *Misa de amor*<sup>10</sup> (Menéndez Pidal, 1963, p. 188).

- San Froilán. Froilán, del germano antiguo [Froilanen], acusativo de [Froila], del gótico [froujis] «amo, señor», junto al diminutivo [ila], significa «pequeño señor». También puede establecerse o matizarse otra traducción, de la fusión de [froujik] y la desinencia [land], resulta «señor de estas tierras», lo cual conecta con la figura de San Froilán (Lugo, 833 - León, 904) santo de la Iglesia católica, patrón de la diócesis de León y de la provincia de Lugo, en donde ubica Emilia Pardo Bazán *La suerte* a través de las pistas evidentes y elementos del folklore gallego como el cruceiro, río Sil, o «compaña» mencionados en la segunda escena. No obstante, las dos menciones al santo, se hacen en la primera escena por ña Bárbara. La primera, «Payo no acaba de tornar y los bribones andan por ay de rúa... Y mañana fiesta del Patrón», en la que ya se puede apreciar el analfabetismo campesino de un pueblo rural, gallego por el uso de la palabra [rúa]. La segunda vez lo hace mientras se está regodeando en el oro que recela obtenido en el río como oreana: «San Froilán bendito, ¡qué cacho de rapaza era yo!». Oficio de oreana, y San Froilán como patrón, son pistas más que suficientes para situar la casa de campo de ña Bárbara en algún paraje montañoso de Galicia. San Froilán, que dedicó la vida a la evangelización de Galicia, Asturias, León y las riberas del Duero, en la segunda mitad del siglo IX, simboliza el sentimiento parroquiano del pueblo, y es la noche víspera de la fiesta<sup>11</sup> religiosa celebrada en su honor, el que la autora elige como ingrediente de teatro realista costumbrista para desencadenar la tragedia desmarcándose de lo previsible que habría sido escoger la noche de los difuntos más empleado en el teatro romántico. Y a lo que hay que añadir, que el año 1904, año de estreno de la obra, es curiosamente el milenario de la muerte de San Froilán, a quien evidentemente Emilia Pardo Bazán también está homenajeando.
- Jesús/ Nuestro Señor. De origen arameo (Yēšūa o Yehōšūa<sup>12</sup>), se ha extendido en la cultura occidental debido a la influencia del cristianismo en que Cristo<sup>12</sup>, su figura principal, significa «Yah es salvación» (Yah es un apócope para Yahveh) siendo el nombre «Jesús» una transliteración del nombre hebreo: «Josué». Emilia Pardo Bazán lo emplea en dos expresiones hechas, para comenzar la obra

<sup>10</sup> Ramón Menéndez Pidal (La Coruña, 1869-Madrid, 1968) recupera y recopila una selección de canciones épico-lírica del romancero antiguo en 1928 bajo el título de *Flor nueva de romances viejos* editado en Espasa Calpe (Colección Austral). Este trabajo ha consultado y recogido el poema de la décimo cuarta edición facsímil digitalizada de 1963 publicada en Argentina, siendo la primera edición que Espasa Calpe de Buenos Aires imprime en 1938 (Menéndez Pidal, 1963).

<sup>11</sup> El origen de las fiestas en honor a San Froilán celebradas hoy en Lugo se remonta a 1754. En la actualidad, es una de las citas festivas más importantes de Galicia que acoge a cientos de miles de visitantes cada año que asisten a desfiles de cabezudos, charangas, los mercadillos y espectáculos de magia y malabares entre el 4 y el 12 de octubre. Aunque de los festejos, las dos jornadas festivas más significativas son el 5 de octubre, cuando tienen lugar los actos religiosos en honor al patrón San Froilán, y el domingo siguiente, llamado “O Domingo das Mozas”, dedicado a la exaltación del traje tradicional y el folklore gallego.

<sup>12</sup> CRISTO. 1220-50 (Christus, h. 1140); lat. Christus. Tom. del gr. Khristós íd., propiamente ‘el Ungido’ deriv. de Khriō ‘yo unjo’. DERIV. Cristiano, lat. 1129 christianus íd.; cristianar, 1604, o acristianar; cristiandad h., 1140; cristianismo, h. 1140; cristianizar (Corominas, 1987, p. 179).

«¡Casi no se ve, alabado Jesús!» y para finalizarla «¡Jesús me valga!» Trabáronse», lo que le permite plasmar el control del pensamiento de la iglesia en una sociedad parroquial decimonónica, y también de la actual, poniendo sutilmente de manifiesto el gran empeño inquisidor en educar a la sociedad para que se tenga a Jesús presente en los momentos complicados de la vida. Así, en el aspecto dramático, funciona como elemento primordial de la tragedia realista adaptada al pensamiento cristiano. Aclarar, que Zeus y los demás dioses griegos son figuras que representan aspectos del ser descritos a través de los textos poéticos de Homero y Hesíodo, mientras que Jesús, es el Hijo de Dios y a la vez el espíritu santo hecho hombre mediante el cual Dios en su infinito amor y misericordia redime al hombre del pecado y se dirige a la humanidad como figura trascendente; el creyente no lee la Biblia como obra humana, sino como palabra divina, como revelación, de lo que se extrae que lo que salva al hombre es la fe en Cristo. La retórica de ña Bárbara y Payo que plasma el temor a los designios de Dios<sup>13</sup> que premia con cielo o castiga con infierno es empleada hábilmente para avalar el discurso, o para poner orden en la conciencia.

**Tabla 2.**

*Expresiones bajo el influjo inquisitorial de la iglesia*

Ña Bárbara (en Escena 1)	Payo (en Escena 2)
«¡Gracias a nuestro Señor, que ni la tierra sabe lo que yo aquí tengo escondido...!».	«Verdá como Dios está en el altare, ña Bárbara».
«¡Jesús! ¡Inocente, si es como las palomas, que no saben cosa mala!»	
« [...] ¡pero era mala cristiandade mía y Dios me había de castigare!».	

- Pedro. Proveniente del griego [Pétros] que en latín evoluciona a [Petrus], significa piedra, elogiado en Nuevo Testamento, cuando Dios dice a Simón: «tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia; las puertas del infierno no prevalecerán contra ella» (Mt 16, 17-18). El apóstol que se va a convertir en el primer Papa, patrón de los pescadores en la actualidad, en *La suerte* no hace referencias a la pesca, pero es obvio que en el siglo XIX, paralelamente al oficio de oreanas, todavía se pesca en el río Sil. Mas, en relación al comportamiento del personaje Pedro hacia Payo, el pasaje de «quién esté libre de pecado que lance la primera piedra» (Juan 8:1-11), aporta connotaciones más apropiadas a su simbología en la obra: dureza, inclemencia, castigo cruel. Empleando una terminología actual, en el ámbito de la sociabilidad y de la marginación, Pedro

<sup>13</sup> En relación con el destino, Jesús o Dios (de Antiguo Testamento) administran la justicia de los mortales, aunque a veces sus designios sean incomprensibles. Esta idea católica está latente en *La Suerte*, pues los expósitos ilegítimos como Payo, desde el prisma medieval de la iglesia, sufren la estigmatización como castigo por ser hijos del pecado.

representa al fustigador que por celos, xenofobia, patriotería u otros motivos, recurre a la burla como arma de sometimiento y/o de exclusión. En el aspecto dramático, al contrario que Payo encaminado a la tragedia, a Pedro, le protegen pues, elementos simbólicos como su propio nombre, el aguardiente (queimada) que cita ña Bárbara, y el cruceiro en donde corteja a Margarida. La autora prescinde de recrear la reacción emocional de la pareja tras la tragedia y la obra concluye con el parlamento desconsolado de ña Bárbara presenciando el desenlace. Pero el calificativo que ha empleado Payo instantes antes al avanzar hacia él invita a suponerlo desde su ambigüedad; «descomulgado» además de significar malvado o perverso, en el contexto religioso parroquial, se refiere a alguien que va a ser apartado de una comunidad católica por la autoridad eclesiástica. Pedro recibe este calificativo, y tras el duelo precipitado con desenlace trágico para Payo, experimenta la vergüenza del indigno, como explicara San Pedro<sup>14</sup>, que pidió ser crucificado cabeza abajo.

- Margarida. Forma de Margarita<sup>15</sup> en catalán<sup>16</sup>, procede del griego luego adoptada por el latín. Reconocida por el nombre científico de *Bellis Perennis*, en honor a una ninfa de los bosques que compartía el mismo nombre; según una leyenda romana, Bélides era una bella dríade que habitaba los bosques y que sin quererlo atrajo la atención de Vertumno, la deidad romana de los huertos. Para escapar de dicha divinidad suplicó a los dioses que la ayudaran, y bajo ese ruego, fue convertida en una candorosa margarita; así es como logró escabullirse de su perseguidor. Margarita, cuya traducción consensuada es «perla», como flor pertenece a la familia de las asteraceae, propia de Europa; su nombre en inglés “Daisy” procede del inglés antiguo «Daes eage», ojo del día, haciendo referencia a cómo las margaritas cierran sus pétalos durante la noche y a cómo se abren de nuevo al amanecer marcando el inicio de un nuevo día. De ahí la frase «tan fresca como una Margarita» que informa de que alguien ha tenido un buen descanso nocturno. Durante el siglo XIX se emplea metafóricamente para aludir a la excelencia: «esa es una Margarita». Aunque ya se hace antes en la Biblia

<sup>14</sup> Cuenta la tradición que durante reinado de Nerón (Anzio, Italia, 37-Roma, 68), quien recrudesció la persecución a los cristianos, Pedro escapando de Roma, se encontró en el camino con Jesucristo caminando en sentido contrario al que estupefacto, preguntó: «Quo vadis, Domine» (¿Adónde vas, Señor?), a lo que Cristo le respondió: «Romam vado iterum crucifigi», agregando que sus discípulos estaban en la ciudad sin pastor. Pedro comprendió que había abandonado a todos sus discípulos en un momento crítico, y se volvió aun sabiendo que esa decisión significaba la muerte segura. Según relatan el teólogo cristiano Orígenes (Alejandría, 185-Tiro, Fenicia, 254); San Jerónimo (Estridón, Dalmacia, 342-Belén, Palestina, 420) en su obra *Varones ilustres* (392, *De viris Illustribus*); y Jacobo de la Vorágine (Varazze, 1230-Génova, 1298-99) en su *Leyenda Aurea* o *Leyenda dorada* (1280) Pedro recibió el martirio de la crucifixión con su cabeza hacia abajo a petición propia por no merecer el honor de ser crucificado del mismo modo que lo había sido su Señor.

<sup>15</sup> MARGARITA, (flor de centro amarillo), 1609, antes perla, 1.220-50, lat. Margarita. Tom. Del gr. Margarites ‘perla’. DERIV. Ácido margárico, así llamado por el lustre perlado de las escamas de esta sustancia; de donde margarina, 1899 (Corominas, 1987, p. 389).

<sup>16</sup> La llegada de catalanes a Galicia, a los que se debe el desarrollo de las industrias del mar, especialmente las de salazón, las conserveras y los astilleros privados (mientras los gallegos llamados «indianos» emigraban a América) podría ser uno de los motivos por el que Emilia Pardo Bazán emplea la forma del nombre Margarita en catalán.

con el dicho «Echar margaritas a los cerdos» (Mateo, VII, 6), es decir, ofrecer cosas delicadas a alguien que no sabe apreciarlas. La idea de la margarita como belleza apunta a uno de los motivos por los que Goethe en *Fausto* (1808 y 1832) y Emilia Pardo Bazán en *La Suerte* (1904) la escogen como nombre para uno de sus personajes. Su forma sencilla y delicada es la más pura representación de la belleza frágil, y su simbología, en relación a las relaciones de amor, a diferencia de la rosa que está más relacionada con la pasión de los amantes, hace referencias a otros afectos más sutiles y menos carnales. Más bien, las margaritas se suelen regalar a las madres primerizas y a los recién nacidos, pues representan un amor fiel y verdadero y su mensaje es de esperanza y renovación; simbología que procede de la mitología nórdica, en la que la margarita es la flor sagrada de Freyja, diosa del amor, la belleza y la fertilidad. Según una leyenda celta, las margaritas eran los espíritus de todos los niños que habían muerto al nacer esparcidas por Dios para brindarles alegría a todos los padres que habían perdido a sus hijos de esta manera, y debido a esta leyenda se considera a la margarita como símbolo de la pureza y la inocencia, en conexión con el problema que Emilia Pardo Bazán está visibilizando en *La suerte*, la maldición trágica de los expósitos ilegítimos de las inclusas, aparte de la belleza de la muchacha. En la época del Renacimiento los artistas utilizan la margarita para representar al niño Jesús, simbolizando la pureza y la modestia de su alma. En el campo del amor responde a modo de oráculo a las preguntas de los enamorados; hay que mencionar entre las costumbres antiguas, la del novio que arriesgaba su relación pasional al antojo de una margarita; éste arrancaba del campo una margarita silvestre cubierta de rocío y la guardaba entre sus ropas; si pasado un día la flor continuaba fresca significaba que el futuro le deparaba un matrimonio dichoso; por el contrario, si la margarita se marchitaba se entendía como mal presagio de desamor e infidelidad, razón por la que algunos pretendientes buscaban a otra mujer o esperaban a que cambiara su suerte antes de desposarse. Se cree sin certeza, que de ahí puede provenir el juego romántico *effeuiller la marguerite* de la época victoriana arraigado en Francia, España y Portugal; el «me quiere, no me quiere, me quiere, no me quiere...» O quizá, «me quiere mucho, poquito o nada», (por hacer más enigmático el oráculo, puesto que es constatable que las margaritas blancas tienen un número par de pétalos y las amarillas impar). Del mismo modo, una creencia medieval incita a una doncella que desea casarse pronto a arrancar un manojo de margaritas con los ojos cerrados para averiguar cuántos años quedan para casarse en función al número de capullos recién abiertos. Y también en la época medieval, las doncellas acostumbraban a llevar coronas de margaritas en su cabello durante los torneos en los que participaban sus valientes caballeros, y antes de empezar el torneo, la doncella regalaba una de sus margaritas a su amado, colocándosela debajo de su armadura, cerca del corazón, como señal de su amor y amuleto de buena suerte. Este es el otro gran apunte simbólico que justifica la elección del nombre Margarita como metáfora mordaz de la maldición del adolescente incluso rechazado. Por otra parte, Pardo Bazán se refiere a la belleza como a algo

efímero, (igual que las flores), cuando ña Bárbara comenta a Payo con ironía, «hásete de pasar, ende la viendo casada, esclava del trabajo y quemada del sole; que poco duran bonituras en la aldea».

- Payo. En la cultura romaní de España, [payo] o [paya] es un término empleado para referirse a una persona étnicamente «no gitana», que se explica del término catalán [pagès]: aldeano, campesino durante el siglo XV, época en la que los catalanoparlantes de la Corona de Aragón contactan con los gitanos por primera vez. Si bien se cree que su origen lingüístico no es romaní por las connotaciones despectivas: alguien cateto, rústico, ingenuo, analfabeto, de lo que dejan también constancia textos gitanescos del siglo XIX en los que va acompañado de calificativos como [jilí] o [panoli]: infeliz y alelado respectivamente. Con el tiempo, la palabra se va librando del halo peyorativo, y en la actualidad es empleada en medios de comunicación o hasta en términos académicos para referirse en un contexto gitano, a un chico o a una chica, empleando [paio] o [paia] tanto en Cataluña como en Galicia, en donde existe otra teoría sobre la procedencia. Según el lingüista Joan Corominas i Vigneaux (Barcelona, 1905-Ibidem, 1997), payo proviene de ser el nombre de pila gallego equivalente a Pelayo, usado para referirse como nombre genérico a la gente del campo (Corominas, 1987, p. 446). De modo que las dos etimologías apuntan una relación con el aspecto «campesino» de los no-gitanos y al modo de vida sedentario, en contraposición con el de los gitanos, esencialmente nómada, simbología oculta inspirada tal vez en la trayectoria de los expósitos ilegítimos. Si bien, la etimología de [Payo] como apellido<sup>17</sup> presta a la simbología ambigüedad, y hasta insinúa cierta conexión con la dedicatoria que Pardo Bazán hace al duque de Valencia en el manuscrito editado en 1904, implicándolo cautelosamente en la problemática social.
- (Ña) Bárbara. Del griego Βαρβάρη, femenino de βάρβαρος (extranjero). Bárbara proviene del mundo heleno antiguo, anterior al siglo VIII a. C. Por tanto, el significado de Bárbara es «mujer extranjera», o «la extranjera». Su etimología atiende a la voz onomatopéyica [bar-bar], con que los griegos se referían a otros idiomas extranjeros que no eran de cultura y tradiciones helenas (del Peloponeso y todo el Egeo), por lo que no aludía a que no fueran civilizados, pues pudieran

<sup>17</sup> Origen e historia del apellido Payo: Familia descendiente, por varón legítimo, de Manuel de Sousa e Menezes (hijo de Tomé de Sousa Araújo, de Donelo, y esposa Ana Ferreira de Matos) y de su esposa D. Helena Botelho de São Payo, heredera de la casa de Passos, en conc. de Sabrosa. Esta señora era descendiente de Afonso Botelho, el anciano, 1.er alcalde de Vila Real y patrón de la cabecera de S. João de Pesqueira (bisnieto, por legítima virilidad de Pedro Martins Botelho, alcalde de Sortelha, y 1.er quien tomó el sobrenombre de Botelho) que c. en Guimarães, en 1441, con D. Teresa Corrêa, hija de Ayres Corrêa, comendador de Távora en el o. de Cristo etc (de los señores de Farelães), habiendo nacido varias hijas y un hijo, Pedro Botelho, alcalde de Vila Real, D. de los términos de Escariz y Paredes (por herencia de su tío Matt. João Corrêa), etc., la de su s. con Catarina Álvares Taveira, hija de Álvaro Taveira y esposa Maria Álvares, tuvo a Afonso Botelho, el nuevo alcalde de Vila Real, que c. dos veces: la 1ª con D. Ginebra Pereira de São Payo, hija de Rui Pereira de São Payo, de los Sres. de Anciães y Vilarinho, y esposa Isabel Nogueira, nacido Pedro Botelho, alcalde de Vila Real, quien f. s. g., y D. Isabel, que sigue; el 2 con Leonor Cam (hermana del célebre navegante Diogo Cam), hija de Rui Cam, noble del C. r. , y 2ª esposa D. Inês Dias de la Placuella, habiendo nacido, entre otros, D. Mécia Correia Botelho c. C. el licenciado Francisco Vilela do Amaral (Wikiapellidos, s.f.).

ser igual o hasta más avanzados, como fue el caso de los egipcios, los tracios, los ilirios, los romanos, o los fenicios /cartagineses. Así bárbaro, se refiere a pueblo con otras culturas. Dado que la alusión se hace desde la superioridad helena, el significado va variando hasta adquirir los nuevos matices y connotaciones. Los romanos adoptan dicho término heleno y lo usan de forma similar, refiriéndose a aquel pueblo extranjero con que se topan que no esté bajo su control. Y en tiempos de Marco Aurelio, época de saqueos y abatimiento para los romanos, el término bárbaro adquiere el significado de guerrero temible, saqueador, gente a la que temer. Durante la caída del Imperio Romano adopta el nuevo matiz de basto, animal, fiera...En la Edad Media, y también en el renacimiento y en el barroco, el término evoluciona hacia el de calificativo despectivo para referirse a los infieles (de distinta religión) como personas toscas, groseras, incultas o descuidadas, aunque muchas veces los bárbaros son más civilizados y avanzados que quienes les llaman así. Puede afirmarse, por tanto, como conclusión, que el término bárbaro se ha usado para marcar superioridad respecto a alguien. Emilia Pardo Bazán otorga, como hace en *El vestido de boda*, el peso y el protagonismo del texto a la mujer, a través de la que defiende un discurso feminista y plantea distintos debates enmarcados en el contexto político social de su tiempo. Sin embargo, la simbología del nombre escogido por la dramaturga guarda relación esencialmente con su función en el desenlace funesto de Payo, corroborando así el tema estelar de la obra que indica ambiguo el título, y que se justifica tras el estudio de la etimología del nombre de Bárbara y la búsqueda de la relación oculta en el texto con la maldición de los bebés expósitos abandonados a «su suerte» en el río. Partiendo desde la sociedad griega, hay que señalar que el infanticidio de bebés recién nacidos fue una práctica aceptada, como forma de control de la población, a la que se procuraba librar del peso de personas con discapacidades físicas o defectos (apreciables al nacer por no entrar dentro de sus cánones de perfección), a lo que hay que añadir que al primogénito se le solía dejar vivir solo si era varón. La madre se encargaba de llevar a cabo la supresión de la vida, por lo general dentro del plazo de tres días después de producirse el nacimiento, siendo lo más habitual el abandono del bebé en bosques que quedaba a merced de animales salvajes y aves carroñeras, y la echada a río en el que moría ahogado. La sociedad romana no se desprende de esta lacra, ni del aborto, que en Roma recibe distintos nombres: *abortum*, *abortio*, *aborsus*; y *abigere partum* si era voluntario, para lo que la mujer casada debía recibir la aprobación del *pars viscerum matris*, pues durante la república la mujer soltera no era cuestionada ni por el estado ni por nadie. El aborto empieza a ser perseguido a partir del siglo III d. C., aunque no por motivos morales o religiosos, sino ante la despoblación del imperio frente a invasores extranjeros. En cualquier caso, no fue una práctica tan extendida como se puede pensar, primero porque ponía en peligro la vida de la madre; y segundo, porque para deshacerse del niño recién nacido ya estaba el infanticidio que en su caso, hasta el siglo IV d. C. no ve ninguna reprobación. Ni siquiera la instauración de la pena capital en el año 374 acaba con su práctica dado lo fácil

que resultaba justificarlo con algún accidente, una enfermedad o incluso alegando algún tipo de muerte súbita. El *pater familias* tiene el poder decisorio, y aunque existan leyes generales contra el asesinato aplicables a los niños, ningún filósofo alzaría su voz contra su práctica; de hecho, existe documentación<sup>18</sup> sobre los niños en la historia que recogen la opinión favorable al infanticidio de varios filósofos tanto de la antigua sociedad griega siendo el caso de Aristipo<sup>19</sup> (Cirene, Libia, 435 a. C.-Ibídem, 350 a. C.), como lo es Lucio Anneo Séneca<sup>20</sup> (Córdoba, 4 a. C.-Roma, 65) de la sociedad romana.

#### 4. CONCLUSIONES

*La suerte* se desmarca de las demás obras del teatro realista pardobazaniano, dado que ensambla elementos simbolistas y deterministas. Margot Versteeg, en la línea investigadora propuesta por el dramaturgo Francisco Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real, 1927-Madrid, 2016) se muestra en desacuerdo con la etiqueta «naturalista-determinista», pues el destino, explica Versteeg con gran atino, aparece en *La suerte*, como *Fatum*<sup>21</sup> telúrico irracional cristalizando la fatalidad oscura que está escrita (Versteeg, 2009, pág. 50). No hay mejor señal, que el inicio de la obra con ña Bárbara hilando con la rueca, símbolo de Clotho, a lo que hay que sumar otros elementos teatrales premonitorios:

- a) Ambiente gótico y tenebroso de luz de candel.
- b) Vísperas del rito o ceremonia (San Froilán).
- c) Supersticiones y visiones premonitorias (de Payo) que hacen a ña Bárbara y al público esperar un sino similar al de Cristobo para Payo (desesperado y vejado).
- d) Desdicha por retar al destino (Fatum).
- e) Desdicha por nombrar gratuitamente a los difuntos. En este caso, lo hace ña Bárbara: «El oro mío, que yo junté, persona viva no le ha de poner encima la mano ¡Ni mi padre que saliese de la sepultura! (...)».
- f) Desdicha de personaje por revelar secreto.
- g) Momento dramático trágico latente (no presente a los ojos de los espectadores que va preparando la rueca).

<sup>18</sup> Lloyd DeMause (Detroit, 1931-Nueva York, 2020) cita desde *La evolución de la infancia* (1974) trabajos significativos anteriores destacando *The Child in Human Progress* (1916), (*El niño en el progreso de la humanidad*) de George Payne (Londres, 1799-Venecia, 1860) por ser «el primero que estudió la frecuencia del infanticidio y de la brutalidad con respecto a los niños en la historia, en particular en la Antigüedad» (DeMause, 2013, p. 23).

<sup>19</sup> Aristipo funda la escuela cirenaica propugnadora del hedonismo, identificando el bien con el placer.

<sup>20</sup> Séneca, figura de la filosofía estoica, se muestra a favor del infanticidio desde su premisa y cita célebre «hay que separar lo bueno de lo que no sirve para nada».

<sup>21</sup> El *Fatum* de la mitología romana (hispanizado como Hado) equivale al Ananké o Moira en la mitología griega.

Las acotaciones dramáticas paralingüísticas y paraverbales, por otra parte, van marcando en tiempo lineal, el *in crescendo* dramático de los personajes, que junto a los recursos anteriormente citados facilita todas las pistas a los actores para la recreación interpretativa de sus conflictos internos. Pero si hay un componente potentísimo en la maquinaria artística capaz de penetrar en la psiquis del espectador y que armoniza decorados, luminotecnia, sombras chinescas, texto e interpretación acotados por la autora para escenificar con verismo poético la gran tragedia de la vida a la que la autora alude citando a Calderón y a Shakespeare como representantes sublimes del teatro de desengaño barroco en la dedicatoria que hace al duque de Valencia, es la simbología (sugestiva). El hecho de que el personaje de una anciana aureana de setenta años protagonice el monólogo de *La suerte* y lleve el peso escénico de la obra sirve para situar a la mujer rural de principio de siglo XX en un primer plano y hacer valer su arrojo; más si cabe, en el paraje inhóspito y de desprotección de un monte en compañía única de un adolescente hospiciano adoptado, personaje que encarna el conflicto más desgarrador de la obra, ya que se ve repudiado socialmente bajo el mantra contradictorio de la moral católica que por una parte predica la caridad hacia los bebés expósitos, pero por otra les estigmatiza por ser hijos de «la deshonra de nacer del pecado y de la vergüenza de sus madres y padres», injusticia cruel que la dramaturga aborda como «maldición». *La suerte*, por tanto, hace una alusión al hado individual arbitrario de cada persona conforme al estilo realista, y a la vez, al destino trágico o *Fatum* griego, para descubrir al público una cuestión tabú encubierta por la sociedad, la condena de los niños expósitos. Y abre el debate de cómo las religiones, las doctrinas políticas o los mensajes excluyentes tóxicos a través de los medios pueden llegar a inocular odio, xenofobia o rechazo contra los colectivos desamparados. En ese sentido, el diálogo dramático de Emilia Pardo Bazán es un material didáctico y humanista exquisito que respetando el modelo aristotélico prescinde en escena de la acción violenta trágica, buscando más provocar la compasión del público.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bizet, G. (1994). *Los pescadores de perlas* [CD]. Dial Discos. <https://amzn.eu/d/cPJtySN>
- Bretón, T. (1998). *Los amantes de Teruel* [CD]. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Callejón García, J. A (Ed.). (2022, 30 de abril). *Berserker: Monólogo historiográfico en verso*. 56. Kindle Direct Publishing (KDP). [https://www.amazon.es/dp/B09YTSWRLS?ref\\_=pe\\_3052080\\_397514860](https://www.amazon.es/dp/B09YTSWRLS?ref_=pe_3052080_397514860)
- Campos Álvarez, J. R. (1993-1994). La emigración gallega a América (1880-1930), integración y retorno. *Minius*, II-III, 133-145.
- Chapí, R. (2004). *Margarita la Tornera* [CD]. Sony. <https://a.co/d/fPfpHXr>

- Corominas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (3ª ed.). Gredos.
- Delibes, L. (2012). *Lakmé* [CD]. Ópera Australia. <https://amzn.eu/d/3AZX23X>
- DeMause, L. (2013, 14 de Noviembre). La evolución de la infancia. *Al-Insan Al-Kamil*. <https://al-insan-al-kamil.webnode.es/news/la-evolucion-de-la-infancia-lloyd-demause/>
- García Lorca, F. (2005). *La casa de Bernarda Alba*. Cátedra.
- Goethe, J. W. (1991). *Fausto* (2ª ed.). M. J. González, Á. Vega, Edits., & J. Roviralta, (Trad.). Cátedra.
- Gounod, C. (1991). *Faust* [CD]. Gala. <https://amzn.eu/d/hksLXTB>
- Hartenbush, J. E. (2005). *Los amantes de Teruel*. Cátedra (Letras Hispánicas). <https://amzn.eu/d/8CNXr6R>
- La Santa Biblia* (3ª ed.). (1988). (E. M. Nieto, Trad.) Ediciones Paulinas.
- Lisón Tolosana, C. (2004). *La Santa Compañía. Fantasías reales, realidades fantásticas* (*Antropología cultural de Galicia*, vol. IV/IV). Akal.
- Massenet, J. (1981). *Werther* [CD]. DECCA. <https://amzn.eu/d/8wRuXIn>
- Menéndez Pidal, R. (1963). *Flor nueva de romances viejos* (14ª ed.). Espasa Calpe. Colección Austral.
- Murnau, F. (Dir.). (1922). *Nosferatu* [Película]. Filmin.
- Pardo Bazán, E. (2010). *Teatro*. M. R. Pereira (Ed.) Akal.
- Pardo Bazán, E. (2011). *Los pazos de Ulloa*. L. Fernández, & J. Escobar (Eds.). Espasa.
- Payne, G. (2010). *The child in human progress*. Nabu Press.
- Shakespeare, W. (1993). *El sueño de la noche de San Juan y Las alegres casadas de Windsor* (4ª ed.). J. M. Valverde (Trad.). Planeta.
- Coppola, F. (Dir.). (1992). *Dracula* [Película]. American Zoetrope; Osiris Films.
- Stoker, B. (2017). *Drácula*. Austral. <https://amzn.eu/d/2DskTJv>
- Suárez, G. (Dir.). (1984). *Los pazos de Ulloa* [Serie de TV]. RTVE y RAI. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo\\_bazan/cine](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/cine)
- Valle-Inclán, R. (2017). *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Austral.
- Versteeg, M. (2009). Destino y muerte en dos propuestas teatrales de principios del siglo XX: *La suerte* (1904) de Emilia Pardo Bazán y *Tragedia de ensueño* (1901) de Ramón del Valle-Inclán. *Bulletin of Spanish Studies*, 86(1), 45-65. doi:10.1080/14753820802696766
- Wikiapellidos. (s.f.). Origen e historia del apellido Payo: <https://wikiapellidos.com/payo>