

**LIGAZON Y SACRILEGIO  
DOS AUTOS PARA SILUETAS  
DE DON RAMON DEL VALLE  
INCLAN**

*Dean M. Zayas*

DEAN MANUEL ZAYAS es graduado de la Universidad de Puerto Rico y de la Universidad de Nueva York, donde obtuvo la maestría en Educación con especialización en Drama. Ha dirigido obras de teatro tanto en Puerto Rico como en el exterior. En el Festival del Siglo de Oro en El Paso, Texas (1976), las producciones *Los melindres de Belisa* y *Don Gil* ganaron primeros premios. Fue co-autor de un número de la revista *Celcit* de Caracas, dedicado al teatro puertorriqueño. Actualmente es director del Departamento de Drama de la Facultad de Humanidades.

Para formar su retablo, el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Don Ramón del Valle-Inclán escogió cinco de sus obras teatrales. Las ordenó de la siguiente manera: *Ligazón*, *La rosa de papel*, *El embrujado*, *La cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*. La primera y la última son "autos para siluetas"; la segunda y la cuarta, "melodramas para marionetas", están separadas por la "tragedia de tierras de Salnés." Es el retablo un "conjunto o colección de figuras pintadas o de talla que representan en serie una historia o suceso."<sup>1</sup> El retablo de Valle-Inclán representa en serie lo ya expresado en el título: la avaricia, la lujuria y la muerte. Con un engranaje casi perfecto una de las piezas mueve a la otra en una rueda que impulsa la avaricia, o la lujuria, o la muerte siempre una moviendo a las demás.

Es mi intención en este trabajo considerar desde el punto de vista de director de escena algunas ideas para la escenificación que plantea Valle-Inclán en este retablo y examinar en detalles los dos "autos para siluetas" *Ligazón* y *Sacrilegio*.

Las preocupaciones plásticas del autor que ya habíamos visto asomar en su teatro desde su primera obra dramática *El yermo de las almas*, culminan aquí en ideas específicas a través de la utilización de sombras y muñecos, en su clara intención de teatralizar su obra dramática.

La utilización de marionetas en su teatro es anterior a la publicación del *Retablo* como también lo es el estreno de *Ligazón* en el 1926. Pero es en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* donde parece unir la técnica al contenido y a la forma para darnos un mundo irreal que salta fuera de la imagen de mundo que tenemos; el nuestro. El mundo entonces se convierte en un escenario teatral, en un "tablado para marionetas", le llamó Valle, con su propio juego de luces y sombras bajo las cuales, tenues o hirientes, se destacan las figuras de sus personajes: siluetas, marionetas y peleles.

El teatro de marionetas y el de siluetas data de siglos. Lo encontramos en las culturas más antiguas de la historia de la humanidad, tales como la precolombina, la egipcia, la griega y la

<sup>1</sup> *Diccionario de la lengua española Real Academia Española*, 19 ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A. - 1970

hindú. Al estudiar sus orígenes y manifestaciones en estas civilizaciones antiguas encontramos su génesis en la ceremonia religiosa, como aditamento al poder sacerdotal. En sus principios se utilizó como medio de comunicación y para influenciar a la gente. Existe una antigua creencia en la India que los títeres son unos pequeños seres divinos que fueron enviados a la tierra para entretener y educar al hombre. Una leyenda hindú provee una encantadora anécdota de su toque de la divinidad. En su libro *The Art of the Puppet*, Bill Baird nos la narra de la siguiente manera:

El dios Shiva y su esposa Parvati pasaron por el taller de un carpintero un día, así se cuenta, y vieron allí una figura que parecían muñecas que el carpintero había hecho con las extremidades articuladas. Shiva y Parvati estaban tan intrigados por aquellas figuras que permitieron que sus espíritus las poseyesen y las pusiesen a bailar para asombro y deleite del carpintero. Cuando Parvati se cansó, los dioses dejaron las figuras y siguieron su camino. El carpintero corrió tras ellos rogando, "¿Por qué abandonan mis figuras ahora que les han dado vida?" Parvati le contestó: "Tu lo hiciste, así que tu le debes dar vida, no yo". El carpintero pensó y finalmente tuvo la idea de mover sus creaciones con hilos. Y así nació la marioneta.

Valle-Inclán tiene una concepción del mundo como un gran teatro de guiñol. Esa concepción del mundo fue inspirada por el teatro de titiriteros y bululúes que él tanto admiraba. En este retablo encontramos a don Ramón como el artesano carpintero hindú de la historia, moviendo los hilos de sus creaciones. Pero Valle-Inclán, hombre preocupado por la libertad artística, da otro movimiento a sus muñecos. Un movimiento que responde al grotesco ya que nos confundimos en cuanto a si sus personas son marionetas que adoptan actitudes humanas o son seres vivos que a fuerza de actuar actitudes se convierten en marionetas. Y al estar lo grotesco profundamente relacionado con lo fantástico, las siluetas de los dos autos que ocupan mi interés en este trabajo se mueven en un mundo de gran misterio, creado en parte por el juego de luz y sombra que ha escogido Valle-Inclán como ámbito para el desarrollo de sus respectivas acciones.

El auto para siluetas que crea Valle-Inclán tiene sus raíces en dos formas teatrales tan distantes la una de la otra que sólo a un constante "inventor" como don Ramón se le ocurriría unir la forma de una y la técnica de la otra para su propia creación. Si hay que señalar antes de hacer cualquier otra observación sobre el auto para siluetas, que lo hereda del teatro español y lo que coge prestado del oriental están íntimamente ligados en su origen a la religión.

El auto sacramental es "una composición dramática en una jornada, alegórica y relativa, generalmente a la comunión (Valbuena). El alegorismo de los "autos" consiste principalmente en "presentar", en forma de personajes, ideas o cosas abstractas"...<sup>2</sup> Como veremos en el examen de las obras, los de Valle-Inclán tienen muy poco de sacramental y sí mucho de sacrílego. Crea Valle, pues, el auto sacrílego.

El teatro de siluetas o sombras de la India es una de las formas teatrales interesantes, sino la más, dentro del teatro de marionetas. Hoy los más conocidos son los de Indonesia donde se les conoce como "wayang." Los "tholubomalatta" del sur de India datan del 200 antes de la era cristiana y al propagarse la religión en Asia con ésta fueron los muñecos. Las obras "wayang" en Bali han retenido su aspecto ceremonial y místico lo que sugiere que quizás originalmente puedan haber sido parte de un ritual religioso presentado por el jefe de la familia para invocar la ayuda y el consejo de espíritus ancestrales. Para los miembros de la familia, los espíritus aparecían entonces en forma de sombras.

El presentar en forma de personajes, ideas o cosas abstractas el auto sacramental y el uso de la marioneta de sombra por los hindúes para invocar la ayuda y el consejo de espíritus ancestrales debe haber atraído enormemente a Valle-Inclán.

Emilio González López considera en el capítulo de su libro *El arte dramático de Valle-Inclán* que dedica a los "autos para siluetas", como otra de las formas dramáticas originales del teatro español. González acierta doblemente en su aseveración ya que el auto, tanto el sacramental del Siglo de Oro como el sacrílego de Valle son normas dramáticas que por circunstancias históricas y de personalidad nacen en España.

El método dramático de Valle-Inclán puede apreciarse en el examen de estas dos obras suyas donde sino a través de "la matemática de espejos cóncavos", sí a través de un juego de luz y sombra consigue la visión verdadera (el esperpento) de su España en un juego doblemente teatral. Al igual que en sus "comedias bárbaras", aquí también nos presenta una versión cruel y salvaje de la realidad. Su realidad trágica de la vida española de la cual dijo que sólo podía interpretarse por una temática deformación "porque España es una deformación grotesca de la civilización europea"<sup>3</sup>. Hay un intento de degradación al utilizar Valle la forma del auto sacramental para sus autos sacrílegos.

<sup>2</sup> Guillermo Díaz Plaja, "El teatro" en *Enciclopedia del Arte Escénico*, Barcelona, Editorial Noguer, 1958.

<sup>3</sup> Oscar G. Brockett, *Century of Innovation*, N.J., Prentice Hall Inc., 1973, pp. 307-308.

En su libro *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, Summer M. Greenfield señala que:

En el *Retablo* siguen manifestándose varias constantes de todo el teatro valleinclanesco, de las cuales mencionamos aquí sólo unas pocas: la antigua preocupación por el mal, ahora expresada en términos muy humanos, como indica el título, pero con matices metafísicos y truculentos golpes de ironía y antítesis; el juego teatral con luz, sombra y formas físicas, el que es especialmente evidente en los "autos para siluetas", *Ligazón* y *Sacrilegio*: la manipulación de temas literarios ya existentes: lo celestinesco en *Ligazón*, la desvalorización del drama burgés en *La rosa de papel*, el tema de Salomé, originado en la obra de Oscar Wilde así como en la tradición, en *La cabeza del Bautista* y en *Sacrilegio* un episodio de la obra decimonona de Julián de Zugasti, *El bandolerismo: Estudio social y memoria históricas*.

Como todas las obras de Valle-Inclán en este período, el *Retablo* muestra la influencia del esperpentismo en una variedad de sus aspectos. Por otra parte los dos esperpentos de 1926-1927 manifiestan ciertos efectos del propio *Retablo*, siendo el más importante la forma corta. De los dos, *Las galas del difunto* más se parece a las obritas de esa macabra colección, particularmente en su aspecto visual: un realismo sórdido, y todo visto bajo la luna o unas flojas luces artificiales rodeadas de las sombras de la noche. Aunque los temas del *Retablo* se reflejan en *Galas*, sólo la avaricia ocupa el primer término. La lujuria y la muerte truculento, y el capricho irónico del destino, típico del *Retablo*, se hace en *Galas* una serie de coincidencias teatrales que parece una parodia del viejo melodrama del siglo XIX. Pero más importante para cualquier contraste entre estas obras es el hecho de que *Las galas del difunto* es un esperpento, y como tal tiene que ver con España y la grotesca desvalorización de héroes.<sup>4</sup>

Concibe Valle-Inclán el mundo de las imágenes como un espectáculo teatral y su técnica se dedica a mostrar minuciosamente las apariencias pero no la vida interna. Y como en un sueño del cual conservamos la imagen visual pero no las emociones, pasamos con

<sup>4</sup> Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán, anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972, pp. 271-272.

Valle-Inclán por los senderos de luces y sombras de su España negra y en esa imagen desolada, descubrimos el proceso utilizado por don Ramón para la degradación de los seres humanos logrados en metáfora de marioneta:

Esta condición de mamarracho con que ve el ser humano Valle-Inclán hace del "esperpento" una edición aumentada y corregida del antiguo guiñol popular, del retablo maravilloso de Marse Pedro. Es curioso trazar la línea del desenvolvimiento de este arte, arraigado en las fantasmagorías y zarambambas mortuorias de la Edad Media que se desliza por los desmanes y brabuconadas de matasiete beodos y por los aspavientos y carantoñas de sacristanes taimados en los "pasos" prelopidistas. La desmesura, la barbata, el antajo, la rijocidad, la patraña, componen el tono de tunantes, daifas y menesterosos cucos, de toda la gente de monipodio. Este mundo bajo que es, también, el del "buscón" se concierta con el trasmundo de los "sueños" en la compleja imaginación de Quevedo. Y después de un enorme salto, entra por la mueca de la caricatura humana en las burlas del "pobrecito hablador", con sus estafermos y sus filfas. No hay que olvidar que, para Larra, "todo el año es carnaval" y, por tanto, la vida no es sino una mascarada grotesca. A ella se asoman Espronceda, en *El diablo mundo*, y su discípulo Pastor Díaz con sus tragos y sus miedos. Luego ya no hay nada hasta Valle-Inclán.<sup>5</sup>

Más de un crítico ha dicho que Valle-Inclán era un incansable lector de libros de ocultismo y de magia. Sus principales biógrafos han señalado que desde niño y por su origen gallego, desarrolló Valle el gusto por los cuentos de apariciones y embrujados. Cuántas veces no escucharía Valle-Inclán las leyendas heredadas de los celtas contadas por los aldeanos a la luz de la luna o alrededor y bajo el destello de la luz de las antorchas en las noches de luna. En *Ligazón* es la luna la que proyecta la luz principal y dominante:

Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta en la tiniebla de un emparrado. A la vera del tapial, la luna se espeja en las aguas del dornil, donde abrevan las yuntas.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Alfredo de la Guardia, *Imagen del drama*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1953, pp. 100-101.

<sup>6</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Ligazón*.

En cambio, en *Sacrilegio* son las luces de las antorchas las que alumbran:

Un sésamo que llaman, en romances de aldea. Cuevas del Rey Moro. Capítulo de bandoleros. Sorda disputa que alumbra una tea con negro y rojo tumulto.<sup>7</sup>

El juego de luces utilizado por Valle-Inclán en ambas obras nos recuerda el casi idéntico utilizado en su *Tragedia de ensueño* y en su *Comedia de ensueño*, en donde en la primera hay todo un ambiente bucólico, lleno de luz, y en la segunda es oscuro; una cueva como en *Sacrilegio*, aquí alumbrada por la poca luz del fuego de la chimenea. Las siluetas de ambos autos van a actuar en distintas intensidades de luz y de sombra. Apuntaba Emilio González López que en *Ligazón*, que pertenece al mundo galaico del teatro de Valle-Inclán, el sortilegio tiene raíces célticas. Pero más curioso que esto, desde el punto de vista histórico es que Estrabón afirme también que:

Los celtíberos y sus vecinos hacia el septentrión adoraban a un dios innominado las noches de plenilunio, con grandes danzas, a las puertas de las casas, danzas en que intervenía toda la gente. Este Dios era, sin duda, la luna, cuyo nombre no se podía pronunciar y que en el vascuence actual procede de un tabú de vocabulario, según parece.<sup>8</sup>

En cuanto a los personajes se refiere, Valle ha llevado su técnica de deshumanización a extremos no antes vistos en su teatro. En estos "autos para siluetas" los personajes las reduce a eso, siluetas de una sola dimensión.

La fuerza de atracción de una representación de unas sombras chinescas se basa en los contornos acusados y en la movilidad burlesca y flotante de sus negras figuras, las cuales mantiene, pese a sus contornos exactos, un cierto anonimato y carácter velado, ya que la expresión de sus ojos y de sus rasgos se mantiene oculta.

En *Ligazón*, que como ya he mencionado antes pertenece al mundo gallego, los personajes todos son brujas. "El afilador" también tiene tratos con el diablo. Señala Caro Baroja que:

...no cabe duda de que la hechicería femenina, que tanta importancia tiene en la historia social de la Península durante los siglos XV-XVII, hubo de desarrollarse con especial fuerza en el ambiente nórdico, que le era muy propicio.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Sacrilegio*.

<sup>8</sup> Julio Caro Baroja, *Los pueblos del norte de la península ibérica*, Madrid, 1943.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Como contraste con *Ligazón*, *Sacrilegio* se desarrolla en el país andaluz de Sierra Morena. De raíces cristianas este "auto sacrilegio" hace una parodia de la confesión. Las luces rojas de las antorchas son las propias para el crimen, la tragedia y sobre todo para el sacrilegio.

Aquí las sombras y las siluetas aparecen menos, muchos menos que en *Ligazón*. Como ha apuntado Emilio González López aquí hay una nota más de tragedia que de misterio.

Es impresionante el uso del color en estas dos obras. Las siluetas de *Sacrilegio* se iluminan como las pinturas negras de Goya:

Una tea con negro y rojo tumulto", "charca azul",  
...bordeando el añil esmalte estremecido de torna soles...

Interesante el rojo de las antorchas iluminando de arriba el azul que destella la charca abajo. En *Ligazón* ningún otro color que no sea el de la intensidad, que, por momentos cambia, de la luz de la luna. Todo en sombras. El blanco y el negro de *Ligazón* son un verdadero experimento en "auto para siluetas." Minerva Eliade dice sobre estas intensidades que he mencionadò:

En el simbolismo de la luna se debe tener presente que ésta (lo contrario que el sol) crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. La luna tiene una "historia" patética, porque su decrepitud, como la del hombre, desemboca en la muerte.<sup>10</sup>

Los personajes de *Sacrilegio* son bandidos simples, brutales, crueles y depravados. Pero también tienen algo de ellos los personajes de *Ligazón*.

De los dos "autos", ambos con figuras de sombras recortadas bajo el claror de las estrellas, *Ligazón* da el amor y el crimen bajo el juramento y la traba de la sangre; *Sacrilegio*, la fusión de salvajismo y piedad.<sup>11</sup>

En muchas cosas la sombra tiene afinidad con la imagen del espejo. Pues las dos son trasuntos incorpóreos del original y están llenas de misterio y aureoladas por lo sobrenatural. Ambas existen sólo en dependencia y relación con otra cosa. "Al igual que el reflejo en un espejo o en el agua era a menudo tomado por la viva alma de su dueño, así también, y quizás más comúnmente, era la sombra."<sup>12</sup>

<sup>10</sup> J. A. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1971.

<sup>11</sup> Alfredo de la Guardia, *Imagen del drama*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1953, pp. 98-99.

<sup>12</sup> *Man, Myth and Magic, An Illustrated Encyclopedia of the Supernatural*, Vol. 14, New York, Cavendish Corp., 1970.

Veamos:

- La Raposa - Podías ser más orgullosa. ¿Tú no te miras al espejo?  
La Mozuela - Cuando voy a la fuente  
La Raposa - Y el espejillo de tu alcoba, ¿Nada te dice cuando de noche te acuestas?  
La Mozuela - No me veo con el sueño.

Los espejos más antiguos que se conocen son las aguas quietas de lagos y charcas. Parece que la gente primitiva consideraban el reflejo humano en el agua como el alma, porque se creía que el alma podía existir separada del cuerpo sin tener nada que ver con la muerte.

La Mozuela - No soy sirena; pero, sin serlo, en estas aguas del dornil, desde que te fuiste he visto todos tus pasos reflejados.

y en *Sacrilegio*:

El Padre Verita, puesta la linterna en alto, se mira en el espejo de la charca, y el ojo de la linterna le mete su guiño sobre la tonsura. Sintió cubrirse el alma de beato temor frente al reflejo sacrílego de su imagen inmersa, sellada por un cristal, infinitamente distante del mundo en la cláusula azul de la charca, el ojo de la linterna como un lucero sobre la tonsura de San Antoñete.

Ya en la última acotación, antes de las líneas de cierre del "capitán":

"El humo oscurece las figuras atónitas sobre el espejo de la charca." El espejo nos devuelve las imágenes grotescas de los bandidos ante "el gesto de El Capitán." La escena final cobra aspectos fantasmagóricos, hechizados con el rojo del fogonazo del disparo y el humo de la pólvora.

El final de *Ligazón* tiene el mismo aspecto fantasmagórico y embrujado. Hay un tumulto de sombras luego de "la mozuela" iniciar "el gesto" con la tijera.

La tijera es "símbolo de conjunción, como la cruz, pero también atributo de las místicas hilanderas que cortan el hilo de la vida de los mortales. Por ello, símbolo ambivalente que puede expresar la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte."<sup>13</sup>

<sup>13</sup> José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1971.

Interesante son las observaciones de Guerrero Zamora sobre las sombras y las marionetas de Valle-Inclán y sus conclusiones luego que se pregunta qué intención tenía Valle al "sustituir" al actor.

Sea como sea, en el simple hecho de estas sombras y de estos muñecos se patentiza una preocupación plástica. Cuando el niño recorta siluetas en papel demuestra estar dotado de imaginación visual precisa. La silueta dramática gana al actor en la precisión del gesto corporal, recorta las transiciones y las hace bruscas, es un establecimiento riguroso de límites. Exactamente como los datos psicológicos en las criaturas valle-inclanescas, que se afilan como denominaciones, se inscriben como etiquetas, se separan como tajos de navaja, pasan de la luz a la sombra sin desvanecido y desdeñan, por indeciso, todo claroscuro. Si la silueta es plana, el carácter aquí también lo es, y no hay que considerar esto como sinónimo de vacío, por lo mismo que la sombra chinesca es una periferia compacta aunque uniformemente llena.<sup>14</sup>

Yo no creo que Valle-Inclán, mucho menos Ghelderode haya querido sustituir al actor de la manera en que tal vez Gordon Craig lo haya pensado. El trabajo de Valle es mucho más interesante. Se trata de presentar acciones humanas por humanos que parecen muñecos o figuras de un retablo. Sabemos que para Valle-Inclán no había, en su mundo esperpéntico, gran diferencia entre el uno y el otro.

*Ligazón* es, sin lugar a dudas, una creación influenciada por el teatro de siluetas de la India y el "wayang orang" que sustituye al títere por el ser humano.

*Sacrilegio* es un "auto para sombras" en vez de "para siluetas." El uso de la luz aquí no es tan preciso como en *Ligazón*. Pero el cuadro de ensueño, líquido, fantasmagórico que visualmente se puede crear con estas figuras "negras" no sería menos impresionante, y quien sabe si más aún, que el clásico uso del negro y el blanco. Por supuesto, esto habría que tratarse.

J. L. Brooks ha dicho que la reducción de los seres humanos a sombras es una fase final en la evaluación de Valle-Inclán de la humanidad.<sup>15</sup> Dicha aseveración es de dudosa validez. Las sombras no son la culminación de un proceso de devaluación, que es una preocupación filosófica, sino más bien el último paso en una preocupación visual, que es una preocupación teatral.

<sup>14</sup> Juan Guerrero Zamora, *La historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flores, 1961.

<sup>15</sup> J. L. Brooks, "Valle-Inclán's retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte" en *Hispanic Studies*, Oxford, 1959.

Para terminar estas observaciones sobre los autos para siluetas de don Ramón María del Valle-Inclán quisiera citar a Juan Guerrero Zamora cuyas ideas sobre estas obras comparto:

A sus obras para siluetas, Valle las calificó, como se ha visto, de auto. La palabra responde a dos conceptos, uno relativo al derecho canónico, otro a las formas dramáticas. Al menos, tales son — auto de fe, auto común, auto sacramental — las ideas inmediatas que el vocablo suscita literariamente pensando.

*Ligazón* y *Sacrilegio* son consecuentemente autos, primero por su desenlace ejecutivo, de justicia cumplida, poco importan los artículos particulares de esa justicia. La Mozuela y el Afilador le forman tribunal y verdugo al indiano, como se lo forman al Sordo de Triana los bandoleros de Sierra Morena. Aquéllos, en nombre de un fuero erótico que no admite la compra y venta; éstos, por castigar al que traicionó a la partida. En ambos casos, el reo mereció su suerte y es una ligazón-lealtad entre bandidos, unión de sangres — lo que le mata. Convicto y confeso de lujuria, el ajusticiado de *Ligazón*; de avaricia, el de *Sacrilegio*. Si el brazo que los aniquila está sucio, poco importa, puesto que el verdugo no es más que mohosa arma de una justicia superior.

La alegoría típica del auto está ausente de ambas obras, pero existe una afinidad. Suele decirse que, en ocasiones, conviene hacer los gestos, y que el sentir, después, vendrá provocado por añadidura. La sucesión lógica parece ser la inversa, del sentimiento a su expresión corporal, pero, aunque esto es lo espontáneo, no puede negársele validez científica y, por otra parte, catártica, al proceso contrario. Si la causa produce un efecto, efecto arrastra a su causa y, aunque la naturaleza haya hecho que el trueno suceda al relámpago, la libre deliberación humana puede batir primero el ruido atronado para que provoque la luz que se necesitaba. La alegoría no es otra cosa. Los gestos están establecidos a prioridad de su actuación, un sentimiento popular puede nacer. Los significados — las abstracciones son precisas y rotuladas — se especifican en un comienzo significar es lo propio del gesto —, y se trata de invocar, por medio de su actuación cerebralmente fría, el cálido sentimiento consonante, la emoción vivificadora. Con este carácter de la alegoría y, por lo tanto, del auto profano y

del auto sacramental — al que cabría definir como gradación dramática inversa —, coinciden ciertos aspectos de las obras que Valle-Inclán denominó extensivamente autos.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Guerrero Zamora, *op. cit.*, pp. 191-192.