

ORLEÁNS, ESPACIO DE LIBERTAD EN “LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS”, DE ANTONIO GALA

La necesidad de *Ser*, el deseo de la felicidad, la conquista de la identidad y la vivencia del sentimiento amoroso se presentan en la obra dramática de Gala como los rasgos principales que definen la caracterización y la actitud de sus personajes. Entregados a la busca de tales realidades, emprenden el trayecto hacia el espacio que les posibilite la conquista de sus ideales, casi siempre enmarcados dentro del ámbito existencial. El porqué de esta *huida* estriba en la localización de tal espacio en la *tras-realidad*; esto es, la felicidad, el amor y la dicha sólo son posibles en un *lugar* y en un *tiempo* que trascienden el presente en el que viven. Aunque, eso sí, este presente/esta Vida, es la única vía para emprender la búsqueda de lo anhelado. De ahí, la continua presencia de ese lugar en cada una de las obras de este autor, bien como geografía concreta, o como referencia metafórico-simbólica de la idea edénica inscrita en dicho espacio.

En la autocrítica al estreno de *Los buenos días perdidos*, obra objeto de este estudio, el autor escribe que **“la verdad y el dolor, por crueles que sean, nunca nos asesinan. Nos asesinan los inventados sueños y el engaño. De ahí que acaben mal, cuando dejamos que se pierdan, los buenos días verdaderos.”**¹

1. Gala, Antonio, v. “Autocrítica” a *Los buenos días perdidos*. *Anillos para una dama*. Edición de Andrés Amorós. Madrid, Castalia, 1988; p. 123.

La obra se desarrolla en la Iglesia de Santo Tomé, donde vive Cleofás - ex seminarista, y ahora sacristán y barbero- con su mujer, Consuelito -"manejable y volandera, equivocada igual que su destino"²- y su madre, Hortensia -"sincera y falsa, empeñada en vivir a toda costa"³-.

La acción dramática se inicia tras la llegada a la iglesia de Lorenzo, "explotador del carrusel ajeno, y causante de un daño mucho mayor que él mismo"⁴. Con el falso propósito de tomar posesión de su cargo como guardia, el recién llegado encubre el verdadero motivo de su presencia en la capilla: enriquecerse económicamente a cualquier precio. De ahí que para prolongar su estancia en Santo Tomé no le importe, en colaboración con Hortensia, profanar las tumbas de la iglesia o ganarse el afecto y la ilusión de Consuelito con el "cuento" de Orleáns, para él, "la gallina de los huevos de oro".

El conflicto dramático parte, por tanto, de la llegada de Lorenzo y su imbricación en la vida de los "personajes estáticos o iniciales" (Cleofás, Consuelito y Hortensia), al suscitar expectativas falsas en cada uno de ellos. En Hortensia, la posibilidad de volver a ser la "dama" de burdel de lujo que fue en su juventud; en Cleofás, la de recuperar "los buenos días perdidos"; y, en Consuelito, la oportunidad de reconciliarse con la Vida y abrazar la felicidad en Orleáns, idea de la que se sirve Lorenzo para "conquistarla".

De cara al objeto de nuestro estudio, de lo anteriormente expuesto se desprende la existencia de Orleáns, espacio donde el autor deposita la posibilidad de redención del Hombre. Junto a éste, a lo largo de su producción teatral, Gala alude a otros lugares a los que otorga la potencialidad edénica. Así, por ejemplo, dentro del elenco de sitios que configuran la geografía idílica galiana, destacan: "el Edén", de *Los verdes campos*; el "Nuevo Mundo", contemplado por Lázaro, en *Las cítaras colgadas de los árboles*; la Ítaca soñada por Ulises; Jericó y la tierra de promisión buscada por *Petra Regalada*; la ciudad, y también palabra mágica, de *Samarkanda*, o "el paraíso" de *La vieja señorita*.

Si la justificación idílica de estos lugares procede, bien de una referencia bíblica -"Edén, Jericó y "el paraíso"-, o de una referencia mítica, en *¿Por qué corres, Ulises?*, donde el autor presenta las islas de Feacia e Ítaca como sendos espacios idílicos del héroe, en *Los buenos días perdidos*, la fundamentación edénica del espacio referido, Orleáns, es de esencia histórica⁵. Tal condición remite al levantamiento del sitio de la ciudad francesa gracias a la victoria de Juana de Arco sobre las tropas inglesas, en 1429. El repique de las campanas de la Catedral de Orleáns, conmemorando la hazaña, explica el sentido de libertad que Antonio Gala concede al deseo de Lorenzo y Consuelito de "tocar las campanas" y de ir a aquel lugar.

2. Ídem.

3. Ídem.

4. Ídem.

5. Dato confirmado por el autor en una entrevista personal mantenida el 23 de marzo de 1984.

Partiendo de este dato, es posible establecer un paralelismo simbólico entre los personajes y el contexto dramático galiano con la Historia y protagonistas de la contienda bélica de Orleáns. Así, Consuelito se identifica con la heroína francesa; y Lorenzo con el mariscal Gilles de Rais, elegido por Carlos VII para custodiar y proteger a la "Doncella de Orleáns"⁶.

En este sentido, la obra de Gala entronca con la tradición literaria que ha hecho de la vida de Juana de Arco el motivo central de sus creaciones narrativas, poéticas y teatrales. De la totalidad de títulos basados en la historia de la *doncella*, y que nuestro autor puede haber tomado como fuente para trazar el personaje central de su obra -Consuelito-, cabría señalarse un gran número de ellos, dada la amplia bibliografía existente sobre este tema⁷. De todos, citamos a *La Pucelle d'Orleáns*, de François Hedelin. La primera escena de esta obra coincide con la aparición del Ángel; en la de Gala, con la presencia de Lorenzo en el momento del toque del Ángelus, lo cual permite establecer una componente "divina" en la figura del recién llegado.

Ahora bien, el título del que el dramaturgo parece inspirarse más directamente para la creación de *Los buenos días perdidos*, es *Là-bas*, de Hüysmans⁸. Novela con la cual la obra de Gala presenta un paralelismo simbólico, referido a la interpretación de las campanas como metáfora de la realidad existencial y anhelo de los personajes. Existe también una afinidad contextual, como es la ya referida a la caracterización de los personajes y a su localización dentro de un universo literario/ficticio concreto, esto es Santo Tomé. Espacio afín a los descritos por Hüysmans en sus novelas, protagonizadas por personajes en los que destaca la ambigüedad moral y el idealismo estético de su carácter. Así, por ejemplo, Des Etiennes, en *A rebours*; o, de Gilles de Rais, en *Là-bas*. A propósito de este personaje, cuya biografía escribe Durtal en la novela, se dice "que fue bravo capitán y un buen cristiano, se tornó de improviso sacrílego y sádico, cruel y cobarde" (*Là-bas*, 61).

6. Acompañada por el mariscal, Juana de Arco asistió a la consagración del Rey, en Reims en 1429. Al año siguiente fue capturada por los borgoñones y entregada a los ingleses. Tras el proceso al que se vio sometida en la ciudad de Rouen, presidido por el obispo Beauvais, se la condenó por hereje. Por esas fechas se habían eclipsado las relaciones entre Gilles de Rais y la heroína, aunque algunos testimonios dan cuenta de la presencia en Rouen del mariscal durante el proceso con la intención de salvar a la santa. Según dictamen del juicio, Juana de Arco fue quemada en la hoguera el año 1431. A partir de estos datos, se reforzaría la caracterización de los personajes galianos: la fe e inocencia de Consuelito perfilarían su afinidad con la de la doncella de Orleáns; la dudosa integridad moral del mariscal con la del propio Lorenzo.

7. Sobre esta bibliografía puede consultarse mi libro *Mito y símbolo en Gala: a la busca del espacio edénico*. Madrid, Universidad Complutense, 1987; vol. II; pp. 940-943.

8. Escritor francés (1848-1907), decadente y afín al naturalismo de Zola, rasgo que se le ha atribuido por su novela *Martha, histoire d'une fille*. Escribió también *A rebours* (1884), *Là-bas* (1891), en la que el personaje central, Durtal, se convierte a la Iglesia Católica a través del satanismo. Su vida continúa en la novela *En route* (1895), donde ingresa en un monasterio trapense; y en Chartes en *L'Cathédrale* (1895). Por último, en *L'Oblat* (1903), aparece localizado en un monasterio benedictino. Hüysmans escribió también ensayos y crítica de arte, mostrando una profunda admiración por el impresionismo en su libro *L'Art moderne* (1893).

Rasgos que sirven para definir a Lorenzo como “falso redentor” y amoral. Su crueldad se ejemplifica por servirse de la inocencia de Consuelito para prolongar su estancia en Santo Tomé, bajo el pretexto de un falso enamoramiento. Su carácter “sacrílego y cobarde” se observa en la complicidad con Hortensia para enriquecerse, aunque para ello tenga que profanar las tumbas de la iglesia o robar las campanas.

Estrechamente relacionada con la vida religiosa de los protagonistas, hay otra idea afín en la novela de Hüysmans y la obra de Gala: la vinculación Iglesia-Ejército, estados ambos dadoras de privilegio y distinción a los personajes. En *Los buenos días perdidos*, expresa la seguridad que siente Hortensia al estar acompañada por un “medio” cura, como es su hijo, y por Lorenzo, un flamante “guardia civil”:

Hortensia: ¡El uniforme! Lo que me faltaba. *Desideravi desideratus*, como diría Cleo, que es tan espectacular. Para mí, un hombre de calle, pierde mucho. La Iglesia y el Ejército: éstos sí que saben lo que se hacen (BDP, 148)

En *Là-bas*, Durtal expone este concepto al referirse a la personalidad de Gilles de Rais:

“Apostaría yo cualquier cosa a que en semejante ambiente hubo de exaltarse el misticismo de Gilles. Nos encontramos, pues, en presencia de un hombre cuya alma es mitad soldado y mitad monje (*Là-bas*, 65)

Ahora bien, centrándonos en las campanas como símbolo referencial de la realidad, se establecen tres planos significantes que revelan la afinidad de ambos textos, según se asocie a los personajes con la acción de *tocar*, *soñar*, o *escuchar* las campanas.

En primer lugar, la interpretación onírica del acto de *tocar las campanas* se vincula, dentro del texto dramático, a la biografía de Lorenzo y a la ilusión que despierta en Consuelito. En cuanto a Lorenzo, el rasgo más evidente que destaca en su trayectoria vital es su estancia en el seminario, lugar que abandonó por su vocación de campanero, oficio al que siempre se opuso su padre, que quería que fuese “farero”.

Lorenzo: Verá, Consuelito. Cuando mi padre me pegaba un tozolón, yo decía: “No importa, tocaré las campanas de Orleans y dejaré boquiabierto a todo el mundo.” Cuando quería que aprendiera a ser farero, yo decía: “¿Para qué? Lo mío es llegar a Orleans y tocar las campanas...” Cuando en el seminario... (BDP, 133)⁹

9. Los parlamentos de la obra y la novela se citan con las siglas BDP y la página correspondiente.

En su *Prólogo* a las *Obras Escogidas* de Antonio Gala (Madrid, Aguilar, 1982), Fausto Díaz Padilla establece en la biografía del autor una asociación metafórica entre el hecho de “tocar las campanas” y el “oficio de escritor”. Confróntese pág. XXIV y siguientes.

Este dato coincide no sólo con la biografía de Carhaix, en *Là-bas*,

"... por qué se prendó Carhaix de las campanas lo ignoro. Todo lo que sé es que en Bretaña estudió en un seminario, que tuvo escrúpulos de conciencia, no creyéndose digno del sacerdocio, y en París a donde vino..." (*Là-bas*, 55)

sino también con la del dramaturgo, quien antes de dedicarse al oficio de escritor, profesó como cartujo en Nuestra Señora de la Defensión de Jerez¹⁰.

Ahora bien, si el personaje galiano logra vencer la oposición paterna, diversas circunstancias le obligan a renegar de su vocación. Fundamentalmente, la desconsideración económica del oficio; aspecto del que se quejan en términos semejantes Lorenzo y Carhaix:

Lorenzo: *Está tan mal remunerado el oficio...*(BDP,137)

Carhaix: *nadie se preocupó de aprender un oficio que cada vez reporta menos ganancias...*(*Là-bas*,51)

Pero, también, por la falta de verdadera vocación de la gente dedicada a las campanas y por el progreso técnico, ya que los "carillones electrónicos" hacen innecesarios los "acordistas". Situación que denuncian ambos personajes en *los buenos días perdidos*:

Hortensia: [...] ¿Y las campanas las abandona usted?

Lorenzo: A ver qué vida. Entre el poco sueldo, la gente no está para músicas y los carillones electrónicos, se acabó el oficio. Ya no es lo que era. No hay vocación. Ahora tocan las campanas carboneros, fontaneros, albañiles, bomberos. Da igual; mucha luz de neón en las iglesias, mucha calefacción, mucho micrófono, mucha garrambaina... Y a las campanas que le den morcilla. En toda España ya sólo quedamos dos buenos acordistas. Y el otro es un borrachón que...(BDP,137)

En là - bas:

Carhaix: "... lo que ocurre es que ya no quedan campaneros... ¡Ahora ejecutan la maniobra mozos de la carbonería, plomeros, albañiles, ex bomberos recolectados a un franco en la plaza. [...] Y esos curas gastan treinta mil francos en palios, se arruinan por pagar músicas, necesitan gas en su iglesia [...] y en cuanto a las campanas se encogen de hombros [...] En París no quedamos más que dos compañeros [...] pero no se preocupa de su oficio; bebe, y borracho o no borracho, trabaja para volver a beber. (*Là-bas*, 50)

El núcleo esencial de la queja con la que ambos personajes justifican su "renuncia" al oficio de campanero se centra en el hecho de ser un trabajo que la gente desempeña "sin vocación": carboneros, albañiles, ex-bomberos, fontaneros/plomeros. También en la despreocupación total por las campanas, aspecto que

10. Sobre este aspecto puede confrontarse *Mito y símbolo en Gala: a la busca del espacio edénico*. Ob. cit., pp. 33 a 50.

11. El texto en cursiva es mío.

Gala expresa con la frase, “a las campanas, que le den morcilla”, y Hüysmans: “en cuanto a las campanas, se encogen de hombros”. Otra de las razones, según citan ambos personajes, es la inexistencia de buenos “acordistas”, y el que uno los “dos” que se dedican al oficio muestre más afición al vino que a las campanas. Esta indiferencia se contrapone al gasto desmedido en cuestiones externas, - que ambos autores denominan con el término de “garambainas”, como “los carillones electrónicos” (Gala) / “músicas” (Hüysmans); “calefacción” (Gala) / “gas” (Hüysmans). En su alocución, Lorenzo introduce la referencia al empleo de “micrófono” y a las “luces de neón”; por su parte, Carhaix alude al “palio” como prueba del derroche de las iglesias.

Por último, cabe establecer una asociación simbólica entre el acto de *tocar las campanas* y la biografía del dramaturgo. Como señala Díaz Padilla interpretando la significación con el “oficio de escritor”:

“La vocación simbólica del personaje -tocar las campanas- es la traducción poética de la de Antonio Gala: ser escritor. Las campanas [...] son instrumentos que hacen despertar la conciencia de los hombres. La misión del poeta es esa misma: tocar los corazones y las mentes de sus semejantes para que reaccionen positivamente ante el maravilloso don de la vida.”¹²

La acción de *tocar las campanas* es posible aplicarla también a la historia de Consuelito, ya que el simbolismo actúa sobre la relación amoroso/afectiva y el sueño de Orleáns, inculcado por Lorenzo. Así pues, independientemente de la falsedad con la que éste se acerca a la muchacha, la afinidad que propicia el encuentro de estos personajes procede de las campanas. Cuando Lorenzo le revela su vocación, ella le confiesa que también deseó haber sido “campanera”:

Consuelito: [...] Yo también quise ser campanera. Yo quise ser de todo. Pero doña Hortensia me quitó la ilusión: dice que campanera es nombre de vaca...(Pausa) ¿me podría usted enseñar a tocar las campanas? (Tendiéndole una mano) ¿Serviría?

Lorenzo: Sí, Consuelito. (BDP, 130)

A partir de ese momento, la acción de *tocar las campanas* adquiere para Consuelito una doble dimensión. Por un lado, existencial, al traducir en sí misma la ilusión y la necesidad de *Ser* latente en su espíritu. Por otro, y partiendo de la asociación metafórica entre las campanas y Orleáns, espacio de libertad, la necesidad de Consuelito de tocar las campanas en Orleáns. De ahí que, tras la partida de Lorenzo, le urja conquistar el “campanario”, trayecto desde el cual acceder a dicho lugar, a la hora del “Ángelus”:

Cleofás: No es la hora del Ángelus. ¡Baja, Consuelito!

Consuelito: En Orleáns es siempre mediodía. (BDP, 196)

12. Prólogo a *Obras escogidas*. Ob. cit., p. XXIV.

El ascenso que protagoniza la muchacha representa una elevación, no sólo física, sino esencialmente espiritual. En ese movimiento con el que conquista el campanario, y también su muerte, se lee su triunfo: la inmortalización de su Ideal - esperanza, vida, amor- junto al redentor, Lorenzo. La transcendencia de las realidades desveladas anula, sólo para Consuelito, el engaño y la traición. Necesita buscar la verdad revelada; a partir de Lorenzo, su vida no tiene sentido si no es en Orleáns. De ahí que, privada de la presencia redentora, y desoyendo la desmitificación de Orleáns que hace Cleofás, represente su último gesto hacia la verdad: tocar el Ángelus, vía de acceso al reino mítico.

A tenor de esta interpretación, el "toque del Ángelus" adquiere una perspectiva simbólica. La Anunciación que proclama armoniza con la historia y la estética de *Los buenos días perdidos*:

"El toque del Ángelus es también anunciador: así se explica que sea siempre referido a una oración concreta: el Ángelus, que se produce tanto en *Los buenos días perdidos* como en *Las cataras colgadas de los árboles* al aparecer los dos personajes que vienen de fuera: Lorenzo y Lázaro respectivamente."¹³

El autor, por tanto, utiliza el Ángelus como recurso simbólico que inaugura y clausura, no ya la obra, sino la fe de los personajes. En él se inserta la clave para interpretar la llegada de Lorenzo, al margen de su verdadera intencionalidad, para anunciar, concebir y despertar a los personajes de Santo Tomé a nuevas formas de Vida. No es sólo un principio y un final escénico, sino también existencial, aunque en el trayecto se extingan los días verdaderos.

En segundo lugar, la interpretación onírica del *sueño con campanas*, tal y como explica Lorenzo a Consuelito, se vincula a una premonición de signo negativo, acerca de la vida de los protagonistas de la obra. Así, la explicación dentro del ámbito escénico sirve para adelantar y operar la acción dramática, sin necesidad de que llegue a consumarse el *sueño con campanas*. Es en esta función adivinatoria donde coinciden de forma más literal la interpretación de Lorenzo con la que Durtal, retomando las explicaciones de Carhaix, da a Des Hermies.

Lorenzo: [...]. ¿Usted sabe que si sueña con campanas que menea el aire se tiene un accidente? (Consuelito va negando casi sugestionada.) ¿Y que si repican en el sueño es signo de calumnia? ¿Usted sabe que si vuelan lechuzas alrededor de un campanario está el párroco en peligro de muerte o va a cometerse un robo sacrílego? [...] (BDP,133)

En Hüysmans

[...]de los sueños en los que intervienen campanas. Según él, quien ve en los sueños campanas en movimiento está amenazado de un accidente. Si la campana repica, es presagio de una malidicencia; si cae, es seguro indicio de ataxia; si se rompe, es señal fija de aflicciones y miserias. Por último, creo que añadió que, cuando vuelan aves nocturnas alrededor de una campana iluminada por la luna, puede tenerse la

13. *Ibidem*, p. XXVIII.

certeza de que se cometerá un robo sacrilego en la iglesia o de que el cura está en peligro de muerte."(Lá-bas, 96)¹⁴

Estudiando las dos interpretaciones, en *Los buenos días perdidos* se omite la acción de *caerse de las campanas*, como "señal" de "aflicciones y miserias". En su alocución, Lorenzo introduce variantes, como la referida al "aire" que mueve las campanas y es presagio de un "accidente". Augurio que expone Durtal refiriéndose al acto de "ver campanas en movimiento". En *Los buenos días perdidos*, la premonición del accidente se cumple en la figura de Consuelito, quien acaba desplomándose desde la torre de la iglesia, senda poética hacia Orleáns.

La referencia en *Lá-bas* al vuelo de "aves nocturnas", signo de un "robo sacrilego" o "de que el cura está en peligro de muerte", se reduce en *Los buenos días*, al vuelo de "las lechuzas", excluyéndose la necesidad de suceder "alrededor de una campana iluminada por la luna", como ocurre en el sueño de Hüysmans. En relación con la novela, en la obra teatral se produce una inversión en el orden de la alocución a los enunciados "peligro de muerte" y "robo sacrilego".

En cuanto al primer segmento, de los posibles presagios asociados al vuelo de "aves nocturnas"/"lechuzas", esto es, al "peligro de muerte", se observa una variante en cuanto a la denominación de la figura del religioso. Si Hüysmans se refiere a él con el término de "cura", Gala lo invoca bajo el rango de "párroco". Una "muerte anunciada", que el dramaturgo escenifica a raíz de los desfalcos de Hortensia y Lorenzo en la iglesia. Cleofás, temiendo una amonestación del Obispado, escribe una carta fingiendo la identidad del obispo, en la que anuncia la destitución del párroco a su cargo, "por razones de edad y salud" (BDP, 189)

Por lo que respecta al segundo segmento de la premonición y a su operatividad en *Los buenos días*, "el sacrilegio" se cumple en el personaje de Lorenzo, quien no sólo pretende robar las campanas de Santo Tomé, sino que su afán de dinero le lleva, en complicidad con Hortensia, a profanar las tumbas de la parroquia.

En ambos textos se menciona la acción de "repicar en el sueño", como "signo de calumnia". En este punto, el propio Lorenzo, autor de la interpretación del sueño, es el causante de dicho engaño. Por un lado, traiciona a Cleofás, al servirse de su amistad para instalarse en Santo Tomé. Por otro, la calumnia actúa sobre Consuelito, al ser víctima del infundio de Lorenzo, quien se sirve de su inocencia e ilusión para justificar su estancia en aquel sitio.

En tercer, y último lugar, el acto de *escuchar las campanas* se presenta igualmente revestido de una dimensión simbólica. Su sonido edifica el universo de renacimiento con el que sueña cada uno de los personajes. Así, despierta y revive el corazón de Hortensia al tiempo de su juventud. La asociación metafórica de las campanas como "lenguas de bronce", que realiza Cleofás, puede interpretarse como signo de revelación divina; como la voz necesaria en el seno de un espacio caracterizado por la *no-vida* y el dominio de Hortensia sobre Cleofás y Consuelito:

14. El texto en cursiva es mío. Con él quiero destacar las coincidencias literales de significado y expresión que emplean ambos autores en el tema de la interpretación del sueño con las campanas.

Hortensia: [...] Tanto tiempo calladas, como si no existieran, y oídlas, cantando como locas. Igualito que mi corazón. (Toma su café.)

Cleofás: Qué gozo, qué gozo proporcionan esas lenguas de bronce. *Dómine, labia mea aperies* (BDP, 104)

Por lo que respecta a la interpretación simbólica de las campanas, como "lenguas de bronce", en *Là-bas* aparece una explicación que puede considerarse como fuente de la desarrollada por nuestro autor. Se trata del pasaje donde el viejo Carhaix expone la simbología litúrgica de las campanas, retomando las teorías de liturgistas como Hugues de Saint-Víctor:

"[...] el badajo de la lengua del oficiante, que golpea los dos bordes del vaso y anuncia así a la vez las verdades de los dos Testamentos."

La de Fortunat,

"[...] la campana es la imagen del predicador; pero añade que en su vaivén, cuando se la pone en movimiento, enseña que el sacerdote debe elevar y rebajar su lenguaje alternativamente, a fin de ponerlo al alcance de las muchedumbres."

Por último, otra interpretación dada por Carhaix, es la de Gillaume Durand:

"[...] la dureza del metal significa la fuerza del predicador, la percusión del badajo contra los bordes expresa la idea de que el predicador debe golpearse a sí mismo para corregir sus propios vicios antes de reprochar a los demás sus pecados; el madero del cual está sostenida la campana representa, hasta por su forma, la cruz de Cristo, y la cuerda, que antaño serviría para echarla al vuelo, alegorizaba la ciencia de las Escrituras que fluye de la misma cruz."¹⁵

Tal como hemos estudiado, la idea de Orleáns como espacio de libertad se expresa desde tres planos significantes. Por un lado, el propiamente **histórico**, tal como se desprende de las referencias a Orleáns y al deseo de los personajes de tocar las campanas. Por otro, el **simbólico**, del cual se traduce la significación de la obra, a partir de una realidad de índole histórica. Por último, el plano **escénico**, donde todo está dispuesto para acoger el universo histórico y simbólico que potencia el concepto mítico de Orleáns.

Ahora bien, la transcendencia de Orleáns no se circunscribe sólo al hecho histórico sino, fundamentalmente, al metafísico, al expresar las aspiraciones de Ser por parte de los protagonistas. Por tanto, la importancia de Juana de Arco y Gilles de Rais estriba en que su historia es el transfondo donde se asienta la esperanza -victoria- de Consuelito relativa a la conquista de su Ideal, nominado por el autor en esta obra como Orleáns:

ISABEL MARTÍNEZ MORENO
Universidad Complutense

15. En *Là-bas*, Ob. cit., pp. 168-169.