FRANCISCO YNDURAIN

VALLE-INCLAN
TRES ESTUDIOS

PUBLICACIONES
LA ISLA DE LOS RATONES
SANTANDER, 1969

FRANCISCO YNDURAIN

Nace en Aoiz (Navarra) y cursa sus estudios de Filosofía y Letras en Salamanca, por donde se licencia, doctorándose en la Universidad de Madrid. Ha sido profesor en la Facultad salmantina, Catedrático en la de Oviedo, y finalmente en la de Zaragoza, donde lleva veintiocho años. Ha participado en muchos cursos para extranjeros, singularmente en los de la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander; en Málaga, Granada, Las Palmas, etc. Ha dado lecciones en numerosos centros de España y en Universidades de Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia, Marruecos, Noruega .. Ha publicado estudios y ensayos en revistas literarias y filológicas sobre los clásicos españoles y sobre numerosos escritores extranjeros. Ynduráin es Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua y de la Historia y Secretario General de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

Colección

NARRACION Y ENSAYO

12

COLECCION DIRIGIDA POR MANUEL ARCE

VALLE - INCLAN
TRES ESTUDIOS

PRIMERA EDICION
La Isla de los Ratones, 1969

Editor: Gonzalo Bedia Africa, 5. Santander. 1969.

© *Copyright 1969: Francisco Ynduráin.*

Depósito legal: SA. 12. - 1969

ARTES GRAFICAS GONZALO BEDIA / AFRICA, 5 / SANTANDER / 1969

FRANCISCO YNDURAIN

VALLE-INCLAN
TRES ESTUDIOS

PUBLICACIONES
LA ISLA DE LOS RATONES
SANTANDER, 1969

I

Un château de mots qui se tient tout seul. (FLAUBERT).

Me parece que aún queda mucho por decir sobre "El ruedo ibérico", mucho sobre su arte como cuerpo novelesco. Supongo que mis observaciones en ese campo no han escapado a la atención de lectores más avisados; pero tal vez convenga y sirva de ayuda a otros lectores enhebrar unas notas que quieren fijar algunos resortes de la máquina novelesca. Porque la obra no está hecha casualmente, sino concebida y construída según planes más o menos deliberadamente calculados. Por de pronto, no hallaremos en Valle-Inclán, que no dejó de escribir sobre el fenómeno literario, indicios sobre su manera de entender la novela. Ha hablado del lenguaje, de estética y de otros conceptos más confusos en su "Lámpara maravillosa", de la que aun el humo dominante sobre la luz, según Juan Ramón, nos resulta ilustrador. Aunque no es ahora mi tema, creo que Valle tuvo una estética muy clara y firme, dentro de sus varios tonos, pero no tenía por qué dárnosla convertida en doctrina.

Sencillamente hizo como el viejo filósofo que demostró el movimiento echándose a andar.

De esta serie novelesca, última en que trabajó, me ocuparé casi exclusivamente de las dos primeras obras, ya que la tercera y última, "Baza de espadas", aunque publicada en folletones por él mismo, no recibió la última mano del autor para salir como libro. Y Valle volvió una y muchas veces sobre sus textos antes de dejarlos en forma definitiva.

El ciclo tiene por asunto los amenes del reinado isabelino, y cubre un lapso de tiempo más bien breve, desde la primavera al mes de agosto del 68, bajo el signo inminente de la "gloriosa" septembrina. Como se sabe, tenía un proyecto de seguir en dos series más con sendas trilogías novelescas. Tenemos que partir, pues, de que nos encontramos ante una novela de carácter histórico. En efecto, los más de los personajes y sucesos son históricos y es indudable que el autor se ocupó de obtener una abundante y precisa información.

Junto a los personajes y a las acciones de rango más público, pululan no pocos que, o bien están por otros más o menos identificables, o simplemente son criaturas de ficción. Y todos están sometidos a un mismo tratamiento artístico, todos entran en un modo de visión contorsionada, grotesca, esperpéntica, dentro de la gama de lo jaque, chulo y aflamencado. De tal manera es así, que parece que el tema es, más que la historia, la visión de un mundo sometido a esa interpretación. ¿Por afán verista, porque así era como se le presentaba, objetivamente, la España de ese tiempo?

Entiendo que no, aun cuando no dejen de ser ciertos, históricamente hablando, el flamenquismo de la aristocracia, de alguna parte de ella, y el clima de la época. En el tercero de estos estudios veremos que un autor tan poco dado a la nota chulángana como fue Galdós, al llegar a esta altura en sus "Episodios Nacionales" acude con infrecuente insistencia a imágenes y frases evocadoras y presentativas de ese tono.

Ahora bien: si se repasa la galería de tipos y personas de la obra valleinclanesca, nos hallamos que hay un gran vacío en la representación de la sociedad de aquella época, pues prácticamente falta la clase media y obreros. Supongo que es por su falta de "color", mucho más acusado en las gentes del campo, en toreros, criados, daifas y mangantes, de un lado, y en políticos y aristócratas, de otro.

Por otra parte, los sucesos históricos, los de dimensión nacional, son en las novelas más bien insignificantes: no pasa nada. El acento de la novela, pues, ha de cargar en otra parte: no en lo que sucede, sino en cómo ocurre, con una presentación directa, inmediata, casi dramática y cuidadosamente actualizada en gestos, voces y maneras. El autor, que supone enterado al lector de lo que ocurrió, es decir, de lo que sabe por su información histórica, puede vacar a centrar su atención en ese modo de ver, en esa manera de presentar, no importa el grado de importancia histórica de personajes o sucesos. Creo que conviene muy propiamente a esta manera de novelar la llamada "szenische Erzählung", puesto que, casi siempre,

percibimos las acciones no como narradas, sino como si se produjeran ante nosotros.

Frente a esta minuciosidad parecen muy débiles los momentos, muy raros por otra parte, en que el autor injiere reflexiones o comentos sobre el acaecer histórico. Casi nos parecen forzados y fuera de lugar, como, y es el más extenso y buscado, el de las dos Españas que vienen a coincidir pugnaces y distintas en los paisajes que se divisan desde Palacio de Oriente. Allí esa dualidad "geomántica" se resuelve en dos gamas de luces y colores de sierra y estepa, fundidas en las paletas de Velázquez y Goya, respectivamente. No; Valle no era un hombre de ideas, era un hombre de "sensaciones". Por ello se me hace un tanto difícil aceptar el carácter de hijo pródigo que Salinas atribuyó a nuestro autor y Avalle-Arce confirma. Ya sé que se puede leer a Valle con aplicación a situaciones de su tiempo y del nuestro; pero dudo mucho de que haya sido esa la intención del escritor, digo la intención artística. Que pueda obtenerse una moraleja o leerse un mensaje entre líneas, no lo dudo, aunque creo que se comete un error de perspectiva por parte del que lee. Dejando, por muy dudosas, las intenciones precisas de Valle, que no serían tampoco identificables con su obra —como tantas veces sucede en literatura—, yo me atengo a una lectura desinteresada de aplicaciones prácticas y me limito a gozar de una forma artística de la palabra en ese mundo maravilloso de la ficción. Con lo cual tampoco creo alejarme de la postura estética de Valle, cuando en boca de Bra-

domín ponía la alada mentira por encima de la verdad, la leyenda por sobre la historia. Pero ésta es una manera de leer que ni se aconseja siquiera, menos se propone como dogma. Lea cada cual a su modo.

Otra consideración, que me parece de momento, es que esa novela histórica, llamémosla así, tiene el carácter de una estampa de época a la que, de pronto, se le hubiera dado movimiento y voz. No hay antecedentes: los personajes están ya hechos del todo, ni el autor se ocupa de ponernos en autos, salvo en muy contados casos. Parece que hemos sido introducidos como intrusos, sin más, porque tampoco se nos da la pista de una perspectiva histórica, es decir, no está contado en forma de rememoración evocadora, sino, lo diré una vez más, presente y sin interpuesta persona. Lo cual se advierte en el escamoteo del narrador.

Ya sabemos que el punto de vista desde el que una novela está contada, viene a determinar toda una articulación de estructura. Valle ha prescindido, casi, del punto de vista del autor, dejando que los hechos y actores vivan. Con ello se ha desprendido de los que hoy nos parecen ingenuos trucos de los novelistas del XIX: Valle actúa como un demiurgo, sin necesidad de dar explicaciones: el lector, captado por su prosa, entrará en situación. Pero he de atenuar afirmación tan cruda. Algunas veces Valle irrumpe en la narración, pone un comento, orienta una intención, juzga un acto. Cuando lo hace, no es en calidad de autor, que se presenta deshaciendo el encanto de la ficción, sino

que opera con mucha más insidiosa habilidad, jugando el desdoblamiento de la ironía. Diré que hay dos grados en la expresión ironizante, uno ingenuo, elusivo el otro. Es mucho más frecuente el primer modo, del que daré algunos ejemplos para ilustrar mi tesis: suele ser habitual el procedimiento de presentar algo reprobable o risible, en términos neutrales, para terminar con un elogio irónico. Así, por ejemplo, el Casino de El Recreo, en "Viva mi dueño"; el café el Suizo, en "La corte de los milagros", o en esta misma el comento que sigue a las desgarradas frases de la duquesa de Santa Fe de Tierra Firme a Torremellada: "Sucédense los años, y todavía, cuando se pondera el ingenio tradicional de las grandes damas, se recuerda en las tertulias aristocráticas a la duquesa de Santa Fe de Tierra Firme". No hace falta advertir que el estilo, aquí, colabora con su engolamiento, paródico, y el enfásis del título, al efecto contrario de la ironía, sarcasmo mejor. La mirada de Valle sobre sus personajes está pronta para el guiño cómplice con el lector, diciendo uno y sintiendo otro. Puede la cosa tener otra más sutil preparación y salida, como cuando enumera títulos pomposos, cargos elevados, nombres altisonantes, para desembocar en un rasgo ridículo. Véase, por ejemplo, la presentación de Torremellada al comienzo de "La Corte" O este pasaje de la novela siguiente, al describir el cortejo real hacia la plaza de toros: "El coronel Losada, placa de San Fernando, medalla de Africa, gran diploma de las Asociaciones de Caza y Pesca, primer premio en los concursos

de tiro, gloria nacional en los ejercicios de carabina y bayoneta". O este puyazo a Julián Romea, en el entreacto de una representación: "Un apuntador jubilado, peregrino de puerta en puerta por los tabucos donde se vestían los cómicos, sonaba un campanillón. Julián Romea, verdadero reformador de la escena, había entronizado aquel adelanto, mejorando la añeja corruptela de avisar batiendo con los artejos". Pero los ejemplos son numerosos.

El otro modo de ironizar, más latente, puede verse en la lección que se da al Príncipe de Asturias, que es una parodia del estilo ramplón del P. Claret, tal como lo presenta Valle; o en el pasaje inicial de "La Corte", sobre todo, donde el estilo pausado, solemne y con resabios de cronista de salón, el lector que se adentra por vez primera en estas páginas ha de tomar en sentido recto y positivo. Será necesario que siga unas pocas páginas más para verse obligado a reconsiderar su interpretación. El autor, de momento, ha escamoteado la punta irónica, para luego descubrir su juego y darnos una clave de connivencia. Claro que esto vale para una sola vez, y justamente al principio, porque luego ya no le leeremos sin estar sobre aviso.

La bifurcación de sentido que siempre supone la ironía, aquí va desde el inocuo aparente al burlesco intencional, en mayor o menor grado descalificador. Y ello nos lleva a plantearnos algo que no tiene respuesta fácil. Supuesto que la comicidad postula una distancia de lo tratado en esa clave,

supuesta una indiferencia afectiva respecto de lo presentado por la ironía en tono burlesco, cuando no una voluntaria y marcada malquerencia, nos preguntamos inevitablemente por la intención —¡otra vez!— que hubiera en Valle-Inclán al someter a esa mirada y presentarnos a esa luz desde los reyes a los políticos, nobles, militares y estado llano. ¿Es que se trata de una diatriba general? De nuevo apelo a mi actitud de lector, pues entiendo que el tema de su obra es justamente la visión escorzada por la ironía, sin importar demasiado qué resultados pueda ello tener en el terreno de la valoración de un pasado. Es puro juego, entiendo, y otra vez acepto que haya lectores de mensaje, aunque a mí no me llega. Porque, aparte de lo ya expuesto, al ver que para Valle nada se salva, nadie escapa a sus tiros, ocurre pensar que lo que prueba demasiado nada prueba, o, con frase de Tayllerand, lo que es excesivo es insignificante. Me atengo, y no me aferro, a mi lección de goce puro. Y es el caso que, pese a ello, la coherencia interna de esta obra, su verdad poética es de tal grado, que no dejo de pensar cómo aquí el arte ha superado a la Naturaleza y cómo Valle ha inventado una ficción cuya vigencia es transcendente más allá de las páginas. Después de todo, ¿qué pasó realmente, cuál fue la verdad histórica de esos meses? Lo que queda, sin duda, y quedará es, entre otros testimonios artísticos, la obra de Valle.

El que la visión esté teñida, deformada si se quiere, por esa voluntad de forma que hace entrar en su esfera todos los elementos historiales y

de ficción, no está reñido con una muy puntual información previa por parte del autor sobre la parcela escogida para su novela. Lo que sucede es que los materiales aparecen sin ostensión, como se nos ha perdonado el esfuerzo que ello le costó. Los hilos de complicadas intrigas desde Madrid, Sevilla, Cádiz o Córdoba, hasta Londres, Trieste, Biarritz, Gratz o París están ahí apuntados. Y lo mismo pudiéramos decir de los menores detalles, de vestuario, muebles, canciones y coplas —el relato parece apuntalado por motivos musicales de mucho carácter— no menos que en el vocabulario. Un ejemplo solamente: la palabra "suripanta", que aparece sin ningún alarde documental, sabemos que se hizo popular precisamente muy poco antes de la acción novelada, en 1866, 1867, para designar a las coristas de los bufos de Arderíus primero, a las chicas alegres, después. Y Valle la emplea sin señalarnos su hallazgo.

El afán de verdad interna es manifiesto en la caracterización personalísima de cada personaje, y de cada aparición de éstos, de cada una de sus intervenciones: el gesto, la inflexión de voz tienen la oportuna nota dentro de una sostenida individuación y una muy variada fórmula introductoria, de felices hallazgos expresivos. Los verbos neutros usualmente empleados para introducir el discurso, los llamados verbos "dicendi", los "dijo", "respondió", etc., Valle los ha sustituído por otros mucho más cargados de sentido, de efecto mucho más verista y matizado, con fecundidad indeficiene. Por aquí llegamos a otro nivel del arte literario del

gran don Ramón, al de la palabra, que vamos a observar en estos verbos. Si pensamos en los habituales, incoloros, se verá que son mero instrumento, muchas veces ocioso, para dar entrada a un interlocutor. No tiene el español verbos meramente instrumentales para este fin, como el "ait" o el "inquit" latinos, pero en carencia de contenido semántico los arriba apuntados están a su nivel. Pero Valle, muy cuidadoso de crear una como impresión directa en los diálogos, da un breve apunte de un rasgo visual con que nos coloca ante el personaje, y matiza el tono de su voz. Generalmente son verbos hechos sobre nombres y adjetivos, con lo que la acción se complica con el residuo semántico de la palabra básica. Así leemos "secreteó", "apremió" "cacareó", "fulminó", etc. Otras veces el verbo introductorio se complica en una frase que da nuevas precisiones auditivas o de carácter moral: "Retumbaron los odres de su vozarrón"; "engordando las erres francesas"; "soplaron alternativamente los tres bajos"; "solfearon los bajos su concertante de plácemes y destacó un solo de requinto el vizconde del Zeneje"; "le puso una vara la Coronela"; o cuando el brigadier Valdemoro trata d galantear a Teresita Ozores, y a la provocación d la damisela el tosco galán, "guiñando la pestaña, *se puso los galones de sargento:* —¡Usted, una monería!" (subrayamos), donde puede verse la agilidad y condesada intensidad de la fórmula introductoria.

Los personajes tienen escasa vida interior, se producen en pura exterioridad, desde una presen-

cia que se nos da en visión y audición (gestos y voces, también en la gama grotesca). Apenas les concede el autor una postura crítica respecto de los sucesos o los otros personajes, salvo las excepciones del viejo Bradomín, que aparece fugazmente, el marqués de Redín, el doctor que visita a Agila. Los demás viven su farsa íntegramente. Por eso los parlamentarios son tan superficiales, sin complicaciones, y por lo mismo la vida interior de los actores, de los personajes quiero decir, no es atendida. Por eso mismo son raros los pasajes en que el autor se introduce en cualquiera de sus criaturas. Esta intromisión, sin explicaciones desde luego, puede tomar la forma de una exclamación con que se pasa del modo impersonal narrativo a un discurso directo del personaje, directo libre, sin indicación del tránsito, o indirecto libre. Ejemplo del primero: la marquesa Carolina rumia su desencanto: "Este afán marchito, desilusionado, era la vida, pasaba a través de todos los instantes, articulándolos de un modo arbitrario, y no valía más que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín: —¡Qué asco de vida!" La reina, en sus imaginaciones; el tío Juanes, meditando propósitos revolucionarios; el vicario de los Verdes, sin poder digerir la deshonra de su sobrina por el Bonifaz, o sintiendo un inquietante asomo de tentación: "El vicario se metió en el parador: tuvo un visaje de su sobrina... ¿Por dónde se le había metido aquel pensamiento?" Y no hay apenas más ejemplos de esta transición.

La composición está, en líneas generales, soste-

nida por breves acotaciones, confiadas a frases de tipo nominal, que dan paso a los diálogos, presentados como se ha indicado arriba. No hay lugar para digresiones de carácter especulativo, lírico, doctrinal o de otra suerte. La ambientación está montada sobre sonidos y formas, colores o movimientos (rara es la sensación de otro orden). El Casino de Madrid: "Discretos susurros, lentitud silencio. Un ujier con bandeja. Solfas de fagot. Vislumbres de una cerilla. La brasa de un cigarro. Un terno." ¿No es un perfecto caso de impresionismo con su temporalidad y sucesivas notas?

En alguna, rara, ocasión el diálogo salta directo, sin más presentación, de lugar, de momento, ni de interlocutores: entonces, el apunte suele ser muy breve, se inserta sin dificultad en el movimiento general de la novela. Como ocurre igualmente con algunos pasajes mostrativos de un momento en un lugar, como el que presenta la plazuela del Congreso, con voces anónimas, que son como notas captadas al azar. La composición se hace por vía sugestiva y no menos eficaz por ello.

La novela no renuncia del todo al interés de la fábula, a la tensión hacia un desenlace, a la solicitación de la curiosidad, que no es precisamente el fin más noble de la literatura de este género, ni de ningún otro. Ahí están, aunque en grado minúsculo, los incidentes de las intrigas políticas y los más de la minerva de Valle, el secuestro, la fuga de Vallín o el destino de cada uno de los personajes.

La marcha del relato, si no estrictamente en

una sola línea progresiva, pues se cambia de escenario sobre todo en la segunda parte, variando también los actores, no acude a efectismos de saltos atrás en el tiempo, anticipaciones o pasajes digresivos. En dos ocasiones hay una especie de fundido de tiempos y lugares diversos en la mente de un personaje. El coronel Sagastibelza, evocando en la Mancha la lejana Cuba, de donde regresa, o el emigrado, náufrago en la costa vasco-francesa, en cuya imaginación se funde el mar que le envuelve con la llanura reseca y soleada de Castilla por donde fue llevado en cuerda de presos.

En la técnica de construir la novela Valle tiene, pues, algunas notas peculiares según creo haber mostrado. Pero en lo que ha dejado una huella más personal y afortunada es en el lenguaje de la obra. Generalmente, con las excepciones que haga falta, la prosa novelesca es insignificante por sí misma, supeditada a una función más allá. Valle ha traído el centro del interés a la misma prosa, a la palabra. Si se me entiende, diré que ésta es una prosa poética, que vale por sí. Pero también está muy incorporada al estilo de visión y expresión general, de modo que obedeciendo a una misma voluntad de forma, las palabras —por supuesto, la frase, el ritmo, las imágenes— están rigurosamente sometidas a la misma ley general de visión grotesca. Pero esto exige más espacio.

II

Me propongo en este estudio ensayar una interpretación del arte valleinclanesco en la obra que, para mí, supone su más acabado logro en el género de la novela. De los tres títulos que abarca el general de *Ruedo ibérico,* me he de ocupar con atención particular de los dos primeros, *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño,* publicados en 1927 y 1928, respectivamente; y no presto aquí tanta atención al tercero, *Baza de espadas,* por haber aparecido como libro sin que el autor le hubiese dado la mano definitiva, aunque comenzó a ver la luz en folletones de *El Sol,* desde 1932. Tengo muchos motivos, que no son del caso exponer ahora, para suponer fundadamente que Valle-Inclán dejó esta obra a falta de una severa revisión. Como está y todo, es una hermosa muestra de su arte de escritor.

Mi estudio va a empezar por una interpretación que avanzo no como hipótesis de trabajo, sino como resultado de mi análisis detenido. Así, no ha de

extrañar que las conclusiones vengan a ser algo que enuncio ya. Por supuesto, no se trata, creo yo, de probar lo que se quiere mostrar, sino de dar una construcción más coherente a lo que se va a ir exponiendo.

Los títulos que Valle utilizó para su serie novelesca —que no fueron los únicos en que pensó— tienen una clara siginficación doble, equívoca adrede, por la que se apunta a una deformación grotesca, denigratoria, de lo mentado. Y esa intención, entiendo, ha de interpretarse en el plano de la visión que el autor tiene y da por la palabra de una época y de un ambiente, pues el ciclo novelesco tiene como ambiente y época la de los últimos meses del reinado de Isabel II, en las vísperas setembrinas de la revolución del 68. Digo esto porque no me precio de haber llegado a la intención del autor, a su intención última, sino, y en todo caso, a su intención artística, de visión y expresión. Quiero disociar este doble plano, el de las intenciones de radio expresivo, y las que suponen juicios de valor sobre una época y unos personajes. Pero de esto he de tratar más adelante.

El equívoco a que me he referido antes aparece como tal a medida que se va entrando en la lectura de las obras. Con la palabra "ruedo" se designa el ámbito hispano, y no se deja de aludir a otro sentido más restringido y especial, el de la arena en que se celebra la fiesta "nacional". Si esto es así, supone una visión de la escena histórica como algo de caracteres taurinos, y más tarde lo comprobaremos puntualizando además las notas

que lleva consigo en la obra sea visión particular. Es, dicho en otras palabras, un título simbólico. Como lo es desde su juego equívoco de significar a dos luces el título de *La Corte de los Milagros*. La interpretación más directa es la que se refiere a la corte isabelina y a los milagros o milagrerías de la monja de las llagas, Sor Patrocinio; pero hay un sentido menos obvio si se recuerda —y estoy seguro de que a Valle-Inclán no se le escapaba— la frase ya popular en la lengua francesa, "c'est une vraie cour des Miracles", que designa un conjunto de maleantes y buscavidas. Es, parece, la extensión de un pasaje famoso de *Notre Dame de Paris*, de Víctor Hugo (I, II, VI), que describe así el patio al que "jamais honnete homme n'avait pénétré", "cité des coleurs", "ruisseau de vices, de mendicité, de vagabondage". Aunque con otra calidad en el "color", Valle ha tomado de Hugo la base para su segundo sentido (1). En cuanto a *Viva mi dueño*, de sentido más impreciso inicialmente, se concreta cuando se habla de los gene-

---

(1) Como indicio de la familiaridad de Valle con la obra de Hugo, puedo aducir, aunque con referencia a una fecha muy anterior, que el escritor galo era, para el nuestro, el autor de *Nuestra Señora de París*. Véase el artículo de Valle, "Las verbenas", publicado en *El Universal*, de México, 5 de mayo de 1892. *Apud* "Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán", por William L. Fichter, El Colegio de México, 1952, pág. 148.

rales que intrigaron y conspiraron y se sublevaron en el tiempo histórico de la novela, "los españoles... todos tienen escrito en sus gloriosos aceros el *viva mi dueño* de las cachicuernas" (2). De la espada, arma noble, a la navaja o faca de cachas de cuerno, ilustrada con la sabida leyenda, expresión del más feroz individualismo y, adelantaré, de un tono jaquetón (3). Que esto no es una interpretación

---

(2) *Op. cit.*, p. 1.425. Siempre citaré por la edición, *Obras Completas*, t. I, Madrid, 1944. No puedo entrar en las deficiencias de estas ediciones, que en todo caso, no afectan demasiado a mi planteamiento. Las citas de obras incluídas en el otro volumen llevarán, junto al número de la página, la indicación II.

(3) También, y gracias a la publicación de esas primicias de Valle antes citadas, tenemos un dato, remoto pero sugestivo, de la frase "Viva mi dueño". Es en el artículo "Palabras de mal agüero", también en *El Universal*, de México, 11 de junio de 1892. Paseando por Madrid el autor, cae entre un grupo de toreros y flamencos en plena juerga nocturna. Unos chulos interrumpen la zambra, con "la mano entre la faja de seda donde guardan la navaja de a tercia, que dice en su reluciente hoja: "¡Viva mi dueño!" (*Op. cit.*, pág. 165). Ahí, y en otros pasajes (págs. 115, 132, 141, 190 y 191) muestra Valle una inclinación al tema de lo andaluz aflamencado o agitanado.

En cuanto a valerse de un juego de equívocos

subjetiva, lo vamos a ver muy pronto. Por ahora, he aquí una parte de mi tesis, que no contradice el último título de la trilogía, *Baza de espadas*, donde las luchas por el poder de los varios generales a la muerte del Espadón de Loja, toma la figura de una expresión del juego de la baraja, con la misma nota denigratoria que el ruedo, la corte y el "viva mi dueño" (4). Como ha visto muy bien el mejor intérprete de la obra de Valle, Melchor Fernández Almagro (5), desde *Farsa y licencia de la Reina castiza* (1920) y *Luces de Bohemia* (mis-

---

en la titulación de sus obras próximas al *Ruedo*, no olvidemos su *Martes de carnaval*.

(4) Uno de los planes para la serie de novelas de tipo histórico suponía tres series de a tres volúmenes:

1.ª "Los amenes de un reinado": *La Corte de los Milagros, Secretos de Estado* (luego, *Viva mi dueño*) y *Baza de espadas*.

2.ª "Aleluyas de la Gloriosa": *España con honra, Trono y ferias, Fueros y cantones*.

3.ª "La restauración borbónica": *Los salones alfonsinos, Dios-Patria-Rey, Los campos de Cuba*.

Parece como si al avanzar en la historia los títulos se hubieran ido despojando de connotaciones secundarias. Desconozco qué papeles han quedado de todo ello. Lástima que don Ramón no tuviera tiempo para acabar su ciclo.

(5) La obra es *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Ed. Nacional, Madrid, 1943.

mo año), nuestro autor somete a sus personajes y ambientes a una distorsión que los hace grotescos, intensificación y encarnizamiento de algo que ocasionalmente antes había aparecido en su obra, para desde esas fechas convertirse en "esperpento", que eso es el mundo en frase de don Latino, personaje de *Luces de Bohemia*. Y la visión esperpéntica, de lo feo grotesco se obtiene, según el personaje más noble de la misma pieza, Max Estrella (que es una figura por el bohemio Alejandro Sawa) sometiendo las formas clásicas literarias al espejo cóncavo (convexo, no le convenía por la menor sugestión sonora de la palabra) busca el deshacer las formas clásicas, y probablemente se quiere indicar la línea que va desde el honor a la manera calderoniana hasta la de *Los cuernos de don Friolera* (1921). Pero, en todo caso, el espejo deformante viene a ser, sospecho, un procedimiento que renueva la vieja definición de la novela "realista" y su modo de tomar la materia mediante un espejo, por supuesto que perfectamente plano. Aunque el contexto en que aparece la mención del "espejo cóncavo" tiene otras implicaciones también, no parece descaminado pensar que se trata de una imagen que a Valle se la ha podido sugerir un tinglado de feria —como apunta Fernández Almagro— para desacreditar el modo de la novela y del arte en general, "realista". Ha sido Stendhal quien ha prestigiado la comparación al ponerla como lema en su capítulo XIII de *Le Rouge et le Noir*: "Un roman est un miroir qui se promène sur une

grande route" (6). Si en la misma pieza de Valle se califica a Galdós como "garbancero", y dejando a un lado las cuestiones personales entre ambos escritores (Galdós impidió que el Teatro Español representara una obra de Valle), bien claro es que el autor de los esperpentos programa una manera de hacer nueva: espejo, sí, pero cóncavo. Por donde venimos a suponer —luego se mostrará— que Valle quiere la deformación de los moldes formales, no menos que de lo que el espejo refleje, la realidad.

No entro a considerar el grado de originalidad que haya en el planteamiento de Valle. Para Moreno Villa (7) sólo se le podría atribuir el hallazgo del nombre de "esperpento", pues ya estaban en Goya y, más cerca, en Solana y Gómez de la Serna el procedimiento y el tono. Pero es cuestión de improbables precisiones el rastrear y fijar antecedente e influencias, aunque sean tan tentadoras de apuntar como las del Cervantes de los rufianes

---

(6) En rigor, la frase está tomada de Cesar Vichard Saint-Real, historiador que vivió entre 1639 y 1692: "Un roman c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin".

La comparación es tan útil, que un reciente tratadista de lo grotesco, Kaisser, ha podido utilizarla en su obra *The grotesque in art and literature* (Bloomington, 1963), y en el cap. IV "The Distorting Mirror", pp. 148 y ss.

(7) *Los autores como actores.* Ed El Colegio de México, 1951.

y el Quevedo de las jácaras, aun contando las diferencias de humor entre los tres. Por el momento, quede planteada la fórmula artística de Valle, a la altura de su *Ruedo ibérico,* como la de una visión grotesca de la realidad historiada, sometida al reflejo de los espejos cóncavos y tratada con la técnica de la caricatura.

Pienso en que la caricatura es, entre los procedimientos de retratar, aquel que apura y exagera, "carga" (no es casual que la voz derive del "caricare" italiano) los rasgos caracterizadores de lo retratado, con lo que se suele obtener un comico de tipo grotesco. Y no puedo menos de recordar la oposición que Baudelaire hizo al analizar lo cómico figurativo y la caricatura: "Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création" (8). Oponiendo, más adelante, la risa que brota del arte interesado a la que provoca el "arte por el arte"; éste crea lo cómico absoluto en lo grotesco, mientras que aquél tiene la servidumbre de la comedia, basada en la censura de las costumbres. (Téngase en cuenta que esta palabra no equivale exactamente a la francesa, "moeurs", más cercana a la original latina, "mo-

---

(8) Cito por el vol. *Curiosités esthétiques,* París, 1846, donde está su tratado "De l'essence du rire...".

Claro es que no reduzco a este punto de vista la vasta y variada literatura sobre lo cómico en sus distintas manifestaciones.

res". En la mente de todos está la vieja y certera definición horaciana de la "comedia").

Es hora ya de proceder al examen de la novela que nos ocupa y de tomar algunas muestras de su factura desde distintos ángulos de interés. Si no doy a continuación y en cada caso una estadística de los hechos recogidos, es por deferencia al lector.

Las imágenes. Los toros.

La trilogía de *El ruedo ibérico* y, sobre todo, las dos primeras novelas, tiene un variado y sostenido juego de imágenes taurinas. No me importa si se trata de comparaciones, metáforas o, en cualquier caso, para efectos narrativos o de habla caracterizadora de personajes. El hecho es que esa área de asociaciones imaginativas opera con una frecuencia que no deja de ser significativa. Pienso en la interpretación de la metáfora de Hans Sperber o en la de Charles Mauron (9), según las cuales, y ello es bien obvio, podemos obtener de las imágenes reiteradas una pista y un indicio para la voluntad expresiva de un autor. Cierto que en la lengua española, incluso en la hablada, tenemos muchas

---

(9) Me refiero a la discutida y aprovechable obra del primero, *Einführung in die bedeutungslehre,* Bonn-Leipzig, 1923, especialmente p. 67. Y a la de Mauron, *Des métaphores obsedants au mythe personnel,* París, 1964.

metáforas y alusiones al mundo de la tauromaquia, y no pocas ya desdibujadas en fuerza de su uso habitual. Lo que advierto en este "ruedo" es una recurrente referencia al ambiente de los toros (10). Dejo las descripciones de capea y corrida, que constituyen dos momentos cumbre en *Viva mi* dueño, y el apunte, tan breve y nervioso de otro festejo taurino en *Baza de espadas*. Los primeros capítulos de *La Corte de los Milagros* abundan en imágenes taurinas: los señoritos del trueno dorado que salen a "capear" actúan así: "Toñete Bringas hizo un quiebro postinero recortándolos en corto [a los dos vejetes]. A cuerno pasado asió la punta de un embozo y, con clásica rebolera, salió por pies". Luego, en la Taurina, de Pepe Garabato, como pedía el ambiente, proliferan las frases de ese tono: "torearon al alimón... al guardia" y " el coime con un guiño marcó su aplauso por la faena", o el camarero se jacta, en El Suizo, "he metido el trapo a los guindas". Más adelante, en el coto de los Carvajales, vuelve la insistencia taurina, lo que contribuye a la ambientación, pues no en vano estamos en el campo andaluz. A tío Juanes se le apremia para que no deje en libertad al secuestrado, "que no se vaya suelto ese toro majo". Toñete, el criado de Torre Mellada, "saluda con torero saludo militar" o "hace un quiebro y se en-

---

(10) José María de Cossío ha recogido este lenguaje en su monumental enciclopedia de *Los toros*.

galla con tío Juanes". También los señoritos hablan en la misma clave, como cuando Gonzalón quiere sacar dinero a su criado, Toñete, y se presenta la triste acción como una faena taurina a "un toro mecánico", por lo repetida y de sabido desenlace (11).

El autor no deja de aplicar esta fuerte coloración para denigrar a una dama de la aristocracia, Dolorcitas Chamorro, "la Chamorro", hija del que fue aguador de la fuente del Berro y político influyente en el reinado anterior. De ella se dice que "tiene un poco anticuado el estilo de sus derrotes" para calificar sus agudezas desgarradas. Hasta el Marqués de Bradomín, tan ajeno al mundo de señoritos, jaques y policastros, se contagia del tono taurino cuando comenta la supuesta resurrección de Narváez: "El Marqués de Bradomín trasnochó su galaica humorada: —!Resucita siempre que hace falta en la capea!" Donde bien claro está el sentido despectivo de la vida pública española ("capea"). Más adelante veremos la visión de Narváez por Valle como un jaque agitanado.

Los gestos de los personajes tienen carácter de lidia: "desprendióse con una revolera"; "El Niño de Benamejí intentó capearle" (dar esquinazo a Don Ole) y éste "corrió a cortarle los terrenos". Cuando don Lope Calderete trata de calmar a los

---

(11) El diálogo abunda en más alusiones: *Tengo que ver de capear a Toñete. Pues mano izquierda. Me sé la faena. Es un toro mecánico.*

"perdis" madrileños, "remató la faena del trasteo, saludando a lo payaso con el acordeón de la chistera". Y, por citar un pasaje de *Baza de espadas,* los reparos que hace un cabo para sublevarse vienen introducidos con este asombroso gesto visualizado en torería: "El segundo cabo galleó un capote de sargento torero: —Juzgo indispensable la presencia [...]"

O el chalupón que quiere fijar al vejete pedantuelo: "Hable usted por derecho y sin derrotes". (*Ibid.*)

En toda la escala social brota, oportuno, el símil torero, incluso en la Reina, con lo que adquiere un carácter desgarrado y populachero. Al referirse a los generales de la Unión, que se han manifestado en Madrid: "La cuadrilla de matachines se ha echado al ruedo", comenta. Y dice a Sor Patrocinio: "¡No tuviera yo otro toro en la plaza...!" [que el general Salar]. Así puede el autor presentar a Isabel, conmovida por la plática del P. Claret hasta el punto de que: "encendida de amor por las sacrosantas tradiciones, empeñó su real promesa de asistir aquella tarde a los toros con cachirulo de teja y mantilla española".

De esa misma fuente brotan los adjetivos como "promesas marrajas" o "berrendo en colorado" con que pinta un personaje, y contadas más. Por donde ahora entendemos mejor el simbolismo del "ruedo" titular, que se refrenda en ese sentido con esta imagen de los finales de *La Corte de los Milagros*: "para verle pasar [al entierro de Narváez] ha salido al ruedo celeste, vestido de luces, el mozo rubio,

como retórica la tribu faraona, allá por los pagos del difunto".

Esta lista de pasajes pudiera inducir a error si no se advierte que es casi exhaustiva. Por el número y los lugares en que ocurren estas imágenes dan una tonalidad, sin recalcar y muy oportunamente. Valle tuvo el acierto de no insistir, fiando a su variadísima gama expresiva el sostener un tono imaginativo constante, pero con toques sueltos.

Su atención a lo taurino hasta hacerse clave interpretativa de una época puede haber sido provocada desde distintos estímulos. Pienso que más que por afán de documentación histórica —y no se la excluye, pues lo taurino tuvo vigencia en la época que novela—, esta imaginería taurómaca se debe a sugestiones que han podido partir de otra visión del mismo ambiente, y de ello me he ocupado al estudiar una huella galdosiana (12); de la visión taurina que Ramón Pérez de Ayala en su *Política y toros* (1918) aplicó a la realidad de su tiempo: en cualquier caso yo no sabría discernir la cuantía y el modo de esas influencias hasta forjar la imagen valleinclanesca. Por cierto que su afición al mundo de los toros fue tardía, a partir de su amistad con Belmonte hacia 1913, por el que tuvo gran admiración. Pero hacia comienzos del siglo incluía entre sus odios "el café y los toros,

---

(12) En mi estudio ya anunciado, que figura al final de este folleto.

la religión y el militarismo, el acordeón y la pena de muerte" (13).

Los toros, como algo tan hispano, le han suministrado variedad de imágenes por las que ha sorprendido gestos y ademanes, valor y desgarro lindando con la bravuconería, reacciones aflamencadas y chulescas que asocia a la fiesta y lo que en su torno vive. Se trata, en suma, de una deformación caricatural.

Que no es casual esta frecuencia de imágenes en las novelas que consideramos parece muy claro, y que derivan de una intención expresiva, muy plausible. Si nos paramos a repasar su obra anterior, nos encontraremos con que imágenes de esa gama aparecen en obras muy próximas, como en *La hija del Capitán* (1927), y también para una nota de ambiente descalificado: tahures y juerguistas. Así el Pollo de Cartagena aparece: "Saturnal y panzudo, veterano de toros y juergas... marchoso, verboso, rijoso". Otro de los puntos de la casa de juego en que el esperpento transcurre, es "un catalán trapisondista, taurófilo y gran escopeta en las partidas de Su Majestad". Congruente, el Pollo de Cartagena "se tercia la capa a la torera y saluda marchoso", y "toma el olivo con espantada torera". El General habla en la misma cuerda: "Pollo, hágame usted el favor de quedarse. Le retengo a usted como peón de brega", o se

---

(13) En "Modernismo", artículo aparecido en *La ilustración española y americana,* 22-II-1902.

queja: "¿Estás enterada del derrote que me tiran?", por un artículo de prensa, que juzga ofensivo, o previene: "Si se desmanda, romperle la cuerna".

Del mismo año (1927) es *Sacrilegio,* que forma parte de *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte,* y es una pieza teatral muy corta, variante de la situación presentada en *La Corte,* en el episodio del secuestrado en poder de los caballistas. La ocurrencia de imágenes taurinas está en la línea de las que hemos oído en boca de las gentes de los Carvajales: los bandidos animan con sorna al Padre Véritas, que ha aceptado disfrazarse de fraile para confesar al cautivo: "Padre Véritas, a ver cómo empapas al morlaco en el engaño y le haces cantar. —Que te ganas una silba si no lo atoreas como el propio Padre Santo. —¡Ya se verá! Vais a obsequiarme con las dos orejas y el rabo". Y en acotación, "Carifancho, con un guiño, cambia de terrenos y le vocea".

En obras más remotas, esta imaginería es rara, y en ningún caso caracterizadora. Apenas hace excepción que en *Los cuernos de don Friolera* (1921) broten las frases de sabor taurino, pues el ambiente andaluz y el tema del marido burlado son fáciles aproximaciones. Pachequín a doña Loreta, quitándole el miedo al esposo: "Quiérame usted que para ese toro tengo yo la muleta de Belmonte". Curro, un contrabandista, habla con la encubridora de un alijo: "Tengo en cierto lugar una pacotilla de género inglés, y cornea sobre esa querencia un toro marrajo. Doña Calixta, usted podría muletearlo". Ofrece dos "veraguas", es decir, dos bille-

tes de cien pesetas (el de mil, todavía hoy se suele llamar "un miura", en Andalucía), pero se le replica: "Llegue usted a la corrida completa". El habla alusiva sirve para dar color a los personajes, por supuesto. Pero también en la parte descriptiva, en una acotación, el billar de la misma doña Calixta tiene pinturas donde están figurados "contrabandistas, picadores y toros, alaridos del rojo y del amarillo". La espléndida sinestesia audiovisual no deja de tener alguna remota alusión a los colores nacionales. Y obsérvese que lo taurino ahora está asociado con el mundo de los contrabandistas, digo, en la forma de visión valleinclanesca, como antes lo ha estado con el juego, la crápula, lo flamenco, los cuatreros, los aristócratas. Nada más lejos de que ello sea un motivo gratuito, simple nota de carácter, de color local. Pero sobre esto he de volver. Fuera de estas obras mencionadas, los motivos taurinos son rarísimos y sin el empleo significativo que creo haber mostrado.

Montesinos ha señalado muy certero el caló andaluzado y la jerga tauromática con que Tenorio, Juárez y Rubí caracerizan a sus personajes. "Esta jerigonza tauromáquica es un 'dialecto andaluz' de todas partes, ya que lo afectan los toreros y aficionados, andaluces o no" (14). En esos autores y en Estébanez parece que están los primeros ejem-

---

(14) Véase *Costumbrismo y novela*, Castalia, 1965.

plos literarios de esa jerga. Desde allí hasta Valle hay un largo recorrido, un siglo

Lo Jaque.

Complementan las imágenes de toros, y a las veces se entremezclan, las que nos llevan hasta el jaque. La España de los amenes isabelinos está vista así: "Una jactancia chispona de jeta con chirlos pasea su gesto bravucón a lo largo del reinado isabelino: Las fanfarrias militares han trascendido a la conciencia popular con olés y falsetas de una jácara matona" (*Viva mi dueño*, p. 1.583), que es del mismo rango que "el aire de jácara matona", de la trinca apicarada y donosa del café Suizo, en *La Corte,* donde concurren "el ilustre primogénito, el militar, el torero[...] y el guitarrista [que] feriaba con sonsoniche una niña de tablado" (p. 1.108).

De nuevo vamos a encontrar toda la sociedad vista preferentemente en esta línea, desde la reina Isabel, con su desgarro majo, hasta, por supuesto, los estratos sociales más bajos. Se funden motivos de gitanería, de rufos y jaques, de chulapería, que no es siempre andaluza y que nos hace ver los personajes en un gesto aflamencado y escucharlos —mediante una infinita gama de trucos alusivos y y de presentación directa— hablar con el desgaire correspondiente. Ya se ha observado, por tanto, cómo se han acercado a la obra de Valle que, a partir de *Divinas palabras,* y más aún desde el esperpento, ha sustituído los ya gastados valores de

su esteticismo dannunziano y a lo Barbey de la primera época (*Sonatas*), y las estilizaciones remotas (*Aromas de leyenda*), y el mundo misterioso y violento de Galicia (*Comedias bárbaras*), o la España tradicional de sus novelas carlistas, tan poco históricas como muy afectadas de un pasadismo heroico y primitivo. Todo este repertorio de "colores" ha venido a dar en el esperpento que, si bien se considera, está ya en germen desde muy atrás y tiene de común con las anteriores maneras de serlo también, aunque el tono suponga cierta novedad. No es difícil entresacar de la lista de sus tipos anteriores a los del *Ruedo* una numerosa muestra de jaques, rufianes, ternes, rufos y demás *ejusdem furfuris*. Ya en la *Sonata de invierno*, ¡y en Estella!, aparece un Rafael, el Rondeño, que termina su discurso, "con una palabra que, como una caña de manzanilla, daba todo el aroma de su antigua vida de torero y jácaro: —¿Hace?" (p. 423). La obra es de 1905. En el extraño maridaje de figuras de la *commedia dell'arte*, más algunas gotas de dieciocho francés —arrastre del modernismo—, que es *La marquesa Rosalinda*, juegan la farsa Juanco y Reparado, de progenie rufa y jácara:

Los dos matantes se hablan de quedo,
y están sus ojos agitanados,
tras el embozo llenos de miedo
... ...
Y se adelantan, el gesto jaque
... ... *tiene su empaque*
algo italiano y algo andaluz.

(Pp. 419-20).

Y más adelante: "Arrastrando las capas con desdeño", "calóse el chapeo y acuchilló el aire". La mención que allí se hace de las "uñas de Rinconete", da ua pista orientadora. Ni se olvide el soneto cervantino al túmulo de Felipe II en Sevilla, y el del valentón metido a pordiosero.

La obra es de 1913, y sería cosa de escaso trabajo recoger más tipos de la misma ralea en adelante, por lo que me limitaré a recordar los de *Divinas palabras,* Lucero (el compadre Miau) y el maricuela, o el chulo de la Pisabién, Picalagartos, en *Luces de bohemia.* Si en *Los cuernos de don Friolera* el tono chulesco tiene, quizá, un carácter tan madrileño como andaluz, pese a ser éste el lugar de la escena, vaya a cuenta de esa mezcla que Valle hizo de lenguajes sin preocuparse demasiado de una evocación ambiental muy precisa: americanismos de *Tirano Banderas,* supuestos regionalismos navarros de la serie de la guerra carlista. Pero ya sabemos que Valle creaba más que copiaba, deformaba en el espejo cóncavo de lo grotesco, o del carácter más acusado, ideal, me atrevo a calificar.

Esta nota de desgarro, achulada, está proclamada en el apostillón de la *Farsa y licencia de la reina castiza,* donde ya se anticipa la visión de la corte que va a caracterizar la serie del *Ruedo.* Dice el apostillón inicial de la *Farsa*:

Corte Isabelina,
beía septembrina.
Farsa de muñecos,

maliciosos ecos
de los semanarios
revolucionarios
La Gorda, La Flaca y Gil Blas.
Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango,
y recoge la falda detrás (15).

En la farsa, Lucero, es un "manolo compadre de la Reina, y también hay una "ronda de majos calamocanos", además de Torroba, guitarrista, favorito del rey, y un estudiante sopista. El mundo de la picaresca, la manolería está muy próximo del de jaques y matantes. Pero lo que quería hacer notar es esta nueva musa, que hace un corte de... faldas. No hizo más el aduanero Rousseau con la suya.

Si se tiene en cuenta que la *Farsa* es de 1920, estamos ya a la altura cronológica del esperpento,

---

(15) Compárese con el poema de *La pipa de kif* (1919): "¿Acaso esta musa grotesca / —ya no digo funambulesca— / que con sus gritos espamódicos / irrita a los viejos retóricos, / y salta luciendo la pierna, / no será la musa moderna?[...] / Llevo mi verso a la Farándula, / anímula, vágula, blándula". Es la clave II, "¡Aleluya!".

intensificado y más efectista en las obras siguientes.

El cuadro novelesco de *El Ruedo* está bajo el signo de lo jaque, si en esta palabra se me permite resumir las notas que antes he enumerado. El desgarro con que habla la Reina por veces, o las gracias de la Duquesa de Santa Fe de Tierra Firme, cuyo desgarro "se rizo famoso", capaz de bromas, como la que gasta a Torre Mellada, de quien dice que se espanta las penas "con la cuerna", y luego se lo aclara al mismo, con un "¡Carraco!" (*Cort.*, p. 1.089). Los señoritos practican el flamenco y aprenden de Paco el Feo la guitarra por cifra, y se producen, como hemos visto en la faena de robar capas. Es una majeza que consiste en imitar los de arriba a los de abajo, y se producen con "insolencia de jaque", Adolfo Bonifaz, el que será amante de la reina, o haciendo, él mismo, un gesto de "rufa bellaquería" a González Bravo. En las ferias de Solana y en el parador coinciden "tonsurados y cortijeros chalanes y corsarios, sin que faltase en aquella parroquia la pepona del bíribis y el tuerto de la chirlata. A la redonda de una mesa, la cuerda de señoritos madrileños alborotaba con castizo jaleo de guitarra y palmas. El barón de Bonifaz, vestido a la cortijera, botines andaluces, calañés y alamares, punteaba con muy buen estilo las carceleras que sacó de mozo, huésped de la trena, el Señor Juan Caballero" (*Viva mi dueño,* p. 1.453). Las madamas "de la corte isabelina, intrigantes y zalameras, mezclaban el remilgo orgulloso de sales chulapas, gustando, castizas, la emoción guitarrona y corti-

jera" (Ibid., p. 1.480-81). Apenas se salvan del tono flamenco Ordax, Redín y Bradomín. Tampoco se libran los políticos. Narváez, el primero, que "abría el compás de las zancas con aires de jácaro viejo" y contesta a la señora hablando de sus enemigos: "Por ahora tienen buen vino". (No más delicada que la famosa contestación de Pucheta). En cada uno de sus gestos, ademanes y frases el Espadón de Loja hace figura agitanada o jaque. Incluso en su lecho de muerte: "El Espadón de Loja, [...] íbase de este mundo amargo a todo el compás de sus zancas gitanas", o "con presagios y agüeros de gitano rancio [...] y la calva ceñida a lo majo con el gibraltarino pañuelo de seda" (*Corte*, p. 1.281-82).

Otros políticos están tratados con el mismo enfoque. Bravo Murillo acentúa "su duro ceño de jaque gaditano", o "con reto de majo" (*Corte*). Hasta "don Cándido Nocedal[...], un feo cuarentón de mucha planta, ojinegro, cetrino, patillas de jaque, carátula de cartón malhumorada" (*Viva mi dueño*, p. 1.447). Más explicable es la caracterización de gentes del campo andaluz, como don Segis Olmedilla, administrador de Torre Mellada: "Gallo cuarentón y garboso[...] patilludo berrendo en colorado: vestía de labrador andaluz, con muchos brillantes, y llevaba la capa con garbo". O los monteros que ha preparado para recibir al marqués de la finca, "con rodamonte y castoreño: Tenían con tal avío un aire de bandoleros cantando zarzuela" (*Corte*, p. 1.143). Y tantos otros personajes y personajillos: las jaquetonas patillas de don Alejan-

dro de Castro" (*Baza,* p. 21) (16). Junto al capitán Sánchez Mira, "aquel jaquetón patilludo y calvo, con persianas de flamenco" (*Ibid.,* p. 219). Así, hasta Cánovas, "peroraba con áspero ceceo y engalle de la jeta menestral" (*Ibid.,* p. 21).

Los generales más conspicuos, lo mismo que Narváez, entran en el mismo juego. Prim, "aborascaba el horizonte político con los metafóricos relámpagos de su matona" (*Viva mi dueño,* p. 1.329); presentada así: "la más invicta espada[...] ahora esgrime su jaque floreo" (p. 1.329). El señor duque de la Torre, "terció con su clásico navajeo". En fin, "la parranda de Marte[...] acabó su bélica jornada encendiendo los vegueros en el rimbombante despacho de don Augusto Ulloa".

La preparación de los sublevados en Cádiz, abortada, está vista así: "con el disimulo de la afición taurómaca se apañaron por tascas y figones[...] El patriota contrabandista apiponado, con patillas de jacha, con aretes en las orejas, con el costurón de un chirlo, tenía las mejores hechuras para emperador del Ruedo Ibérico" (*Baza,* p. 203). ¿A qué seguir? Hasta en la literatura, por voz de Ayala: "El teatro clásico nos ha dado el espejismo del honor de capa y espada: intentaba combatir la tradición picaresca y la ha contaminado de bravuconería. Las espadas se acortaron hasta hacerse cachicuernas, y la culterana décima se nacionalizó

---

(16) Cito por la edición de Austral, núm. 1.311, 1961.

con el guitarrón del jácaro" (*Corte*, p. 1.126). Así comprendemos mejor la morosa detención entre gitanos y caballistas —innecesaria como materia histórica— y que el marqués de Bradomín esté en los Carvajales ¡para aprender el gitano!

Tal vez ha sido abusiva la lista de citas, que está lejos de agotar la vena; pero me ha parecido necesario dar a algo que se aprecia intuitivamente, la base de los datos concretos. El espejo, en este caso, ha dado una deformación aflamencada, y, si se repasan los textos, con una buena dosis de intensificación caricatural, tanto en rasgos, gestos, ademanes y movimientos, como en voces. De éstas y los elementos sonoros me ocuparé más adelante.

Teatro.

Cuantitativamente, las imágenes de teatro están en el orden de las taurinas y jaques. Sabemos la afición de Valle-Inclán a las tablas, como actor, como autor y también como frecuentador del mundo de la farándula. En el teatro del mundo en que que todos actuamos un poco o un mucho histriónicamente, su papel no fue desdibujado precisamente, desde su pergeño hasta su heroica voluntad de vivir como literato puro, no menos que sus fantasías. Quiero decir con esto que la escena —recordamos su actuación en *La comida de las fieras*, de Benavente— es algo muy arraigado en su imaginación y aun en su concepción de la vida. No nos ha de sorprender la teatralización cons-

tante de sus páginas novelescas". Diría que casi toda su visión del mundo y personajes que nos da en el *Ruedo* proceden de contemplarlos *sub specie theatri*. Y entiendo que se trata no precisamente de una limitación, sino de una voluntad conformadora de la realidad, de una actividad creadora, no reproductora pasiva.

Antes de notar la visión teatral, y la composición también en el *Ruedo,* vale la pena recoger algunas imágenes de este campo en obras anteriores. Ya en *Corte de amor* (17) de 1903 —pero con

---

(17) En la edición que vengo utilizando, incluye *Corte de amor*: "Rosita", "Eulalia", "Augusta", "La condesa de Cela" y "La Generala". Para concordancias de estos títulos, véase la obra de Fernández Almagro, citada arriba, pp. 30 y 99. No ha puesto en claro la cuestión J. Rubia Barcia, en su muy útil *A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán,* Univ. of Cal. Press, 1960. Véase especialmente p. 11. No puedo entrar aquí en el problema de las sucesivas transformaciones de las obras de Valle. Tema que apremia resolver.

Las obras incluídas en la edición que utilizo —y que nunca hace la menor mención de fechas ni de procedencias de los textos que publica— no coinciden con la primera edición de *Corte de amor,* que fueron: "Augusta", "Rosita", "Eulalia", "Beatriz". La "dorevillesca", en la palabra de Valle, "Augusta", figura en la edición con el título de *Femeninas,* donde aparece con el de "Epitalamio".

algunas obras anteriores—, los relatos novelescos, cuentos, de la colección deparan no pocas muestras de tales imágenes. En *La Generala,* el acceso del teniente bonito a amante sucedió "de un modo algo raro, con rareza pueril y vulgar, donde todas las cosas parecen acordadas como en una comedia moderna" (p. 531). (Nótese el "cómo", y la lentitud de la comparación, que contrastaremos con la notación más apretada y ágil de la obra posterior). En *La condesa de Cela,* ella "se cubrió el rostro, llorando con el llanto nervioso de las actrices" (p. 525).

Augusta, en el relato de su nombre, "[...] continuó en voz alta, con ese incomparable fingimiento que hace le todas las adúlteras, actrices adorables" (p. 509). Llamo la atención sobre la manera de comparar, alusiva y de cierta vaguedad gene-

---

También en la serie de relatos de *Femeninas* (1895), "La condesa de Cela" y "La Generala".

Es un momento muy curioso de la obra de Valle, por lo que tiene de germinal de otras obras y motivos. "La Generala" preludia el desgarro del esperpento antimilitarista, pero dentro, como todas las historietas amorosas de ambas colecciones, de una sensibilidad modernista: D'Aurevilly, D'Annunzio, mentores. "Eulalia", nombre noble, es el esbozo de lo que luego será la historia amorosa de la "Sonata de otoño". "Rosita" es la historia de la bella Otero y su fabuloso casamiento con un marajá, en que Valle tuvo alguna parte.

ralizadora: "el llanto nervioso de las actrices", "ese incomprable fingimiento[...]". Se trata de una manera muy característica de su estilo, que dura hasta la época de las *Sonatas,* más intensamente, para ir cediendo luego a una expresión más ceñida, directa y concreta. (La gramática de sus comparaciones y metáforas bien vale una atención que yo ahora no puedo dedicarle). Dentro de lo teatral hallaremos en fecha tan temprana algo que luego va a ser área predilecta de referencia: el teatro de figuras, sean del elenco de la *comedia dell'arte,* sean de retablo —palabra clave en Valle—, sean de muñecos, o de cartel de ferias. En *Rosita,* un gesto del duquesito (¡qué lejos del esperpento aún!): "arqueó las cejas y dejó caer el monóculo. Fue un gesto cómico y exquisito de Polichinela aristocrático" (p. 466). Y nuevamente: "El galán, con uno de sus gestos de Polichinela" (p. 467). Los galanes, gomoso y damas aparecen como Colombina, Pierrot, y también Fausto y Pompadour. Su manía, la de Valle, contra Echegaray, compartida por los del 98, que se reunieron en una comida para protestar contra la concesión del premio Nobel, al que don Ramón llamaba "el viejo idiota", sirve para ridiculizar a un personaje de *Rosita,* a quien su amante le recrimina: "cuando me enseñaste un revólver jurando matarte, ¿también copiabas a Echegaray?" (p. 472). También, porque antes le ha confesado el amante: "¿Si te dijese que todas esas tonterías las copiaba de Echegaray?" (p. 472). Otro momento está visto como "la frase de Echegaray, el gesto de Rafael Calvo".

Pocos después, en ese melodrama, tan falso y de bajo efectismo, *El yermo de las almas* (1908), acuden las alusiones a la farsa: "el rostro llorando con el llanto nervioso de las actrices" (p. 62). (Nótese la generalización imprecisa). O cuando al oír al médico y al jesuíta "se adivina su arte de viejos comediantes" (p. 50).

En la obra posterior, lo teatral, digo dentro de la novela, no cobra entidad conformadora hasta el *Ruedo*. Pero entre tanto irá dando su prodigiosa obra dramática, tan mal entendida en su tiempo, por valientemente renovadora de una escena rutinaria y ramplona. El teatro de nuestro autor tiene, además de un lenguaje nuevo y genial, eficaz y dramático, una ingeniosísima utilización de recursos efectistas de la mejor ley, como el juego del teatro dentro del teatro, con una visión hondamente irónica de la escena. Probablemente hay en él una remota sugestión cervantina —su familiaridad con la obra del otro manco es mucho mayor que la de los malhadados casticistas —cuando introduce en la escena un personaje con función teatral a su vez. Así en el Maese Lotario de *La enamorada del rey,* evidente recuerdo de Maese Pedro. En *Los cuernos de don Friolera* hay tres planos teatrales en profundidad que juegan el ilusionismo en perspectiva múltiple. Pero no debo detenerme en la exploración del teatro del genial don Ramón, y sí insistir en su constante visión dramática. Todavía repetiré su gusto por el tipo de farsa guiñolesca, de muñecos o figuras que tienen la cómica rigidez del muñeco. Creo que una

de las palabras clave en su obra —y pienso en esas palabras con el sentido que les da G. Matoré, por ejemplo (18)— es "fantoche", junto con las similares de "pelele", "títere", "muñeco", que denuncian una repetida visión sometida a esta deformación grotesca, del ámbito de las marionetas o del retablo —otra palabra recurrente en Valle, y con muy significativo sentido— y de las historias dramatizadas en cartelones de feria (19) con su comento popular.

La teatralización es muy normal que surja en las obras concebidas para la escena. Pero ya no es tan frecuente en otros dramaturgos que acudan a la imaginería de la farsa para sus acotaciones. Claro que nadie como Valle ha apurado la perfección del estilo en esos pasajes, neutros en los demás, como son los que él llamó apostillones. Ni en esos momentos decae su incansable busca de la expresión. (¿Por qué suprimen esa jugosísima pro-

---

(18) Me refiero a la obra *La mèthode en lexicologie,* París, Didier, 1953, páginas 67 y ss. Estas palabras tienen un valor, sobre el sentido, de símbolos, dentro del contexto de una obra, y precisamente en ella. Así, en la de Valle, las palabras citadas.

(19) No es descaminado el recuerdo de Solana, presente en obra anterior, así en "Fin de carnaval", de *La pipa de kif,* o en "La coima", "Resol de verbena", "El circo de lona", o los cuadros de Medinica.

sa o verso en las representaciones, y no los confían a una voz en *off*? Grave mutilación con la consiguiente pérdida de muy felices hallazgos). En *Los cuernos de don Friolera,* "el movimiento de figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches" (p. 1.728, II). En *Luces de Bohemia,* el ministro tiene "aquel gesto manido de actor de carácter en la gran escena del reconocimiento" (p. 1.570, II) al recibir a Max Estrella; y responde con "un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés" (*Ibid.*, p. 1.569). En *Sacrilegio,* "el padre Véritas levanta las palmas abiertas [...] con patética ramplonería de santo en corral de comedias" (p. 1.466, II); y el Sordo de Triana, fulminado de un tiro, "dobla la cabeza sobre el hombro, con un visaje de Cristobeta".

Desde 1920, por lo menos, desde *Farsa y licencia de la reina castiza,* parece haber fraguado ya una visión del reinado de Isabel II en una línea teatral de tipo guiñolesco. Recordemos el apostillón arriba aducido:

> *Corte isabelina,*
> *befa septembrina.*
> *Farsa de muñecos* (p. 639, II).

Esto puede ayudar a entender, en parte, que la más intensa condensación de alusiones al mundo de la farándula está en *El ruedo ibérico.* He aquí algunos de *La Corte*: la marquesa Carolina, "premió al poeta [Adelardo] con una lánguida sonrisa de Clemencia Isaura" (p. 1.125), o: "mimaba

la comedia del frágil melindre nervioso", y "declinaba sobre el hombro su frágil perfil, con *mimo* de coqueta". Con su antigua amante el marqués de Redín, su cuñado, "ensayaban sin fe y sin drama repetir el milagro de la resurrección de Lázaro" (de sus amores ya apagados). Su salón hay un momento en que "suscitaba los murmullos del melodrama en la comparsa de los tertuliantes" (p. 1.259). En fin, la marquesa, desilusionada, con amores marchitos no vale más "que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín".

Su marido, Torre Mellada, nos lo presenta Valle en actitud teatralizada: "Se dramatizó en la puerta con respingo de fantoche" (p. 1.125); "Adoptaba una indulgencia de tío de comedia francesa mejorada por Mariano Pina"; "hablaba [...] con ternura chabacana, con eco de novenas, sermones y comedias ramplonas"; "Abría los brazos con una carantoña de mal comediante"; El rey Francisco: "Estrenó los tiples de marioneta", o: "su voz recibía una mengua jocosa, de fantoche que sale al tablado vestido con manto y corona de rey de baraja". Adelardo López de Ayala "jugaba del guante con aquel artificio de los cómicos cuando galanean". Bonifaz, "representaba la farsa del pecador enamorado". Don Benjamín y don Segis, "Para mover y prestigiar la gran escena del reconocimiento habían salido de su rincón [...] Toda la escena, revestida de ademanes y gestos, ya no pasó de un cuchicheo, sin valores dramáticos, apagada" (*Viva mi dueño,* p. 1.371).

Los cabildeos de los moderados ante la revolu-

ción barruntada se reparten entre unos que, "como los viejos predicadores de aldea, sacaban el Retablillo del Alma Condenada: otros, más profanos y teatrales... sacaban la ensangrentada cabeza de Luis XVI" (*Corte*, p. 1.138).

Cada parlamento, cuando no va introducido directamente, en forma puramente dramática —y hay pasajes que he de considerar—, viene precedido de una cuidada caracterización del tono y calidad de la voz, no sin atender también al gesto con que se dice, al ademán, al movimiento. Lo auditivo y lo visual tienen pareja atención, y siempre dentro de la gama caricaturesca en uno y otro orden de sensaciones. Cuando no, puede haber una cuidadosa observación del juego en el diálogo, sustituyendo la presentación *in actu* por la vigilante mostración. Están reunidos el seminarista, ahora cuatrero, la Carifancho y Juana de Tito, la tuerta, preparados para, bajo disfraz, engañar a la guardia civil: "Las comadrejas sesgaban el diálogo con dobles intenciones. Un doble sentido ondulaba su vena picaresca en los acentos [...] Gozaban de la farsa con una rémora absurda: sentían su virtud para el engaño, y templaban con sabroso deleite su arte de máscaras: jugando aquellos picardeos, se adiestraban para su tretas" (p. 1.230). Ahora pienso que su interés por los gitanos, aparte de lo que tienen de afín con lo jaque, y por su color propio, estriba en su capacidad para el enlabio, la farsa y ese sesgo irónico que es la esencia de lo dramático.

No creo que valga la pena acumular muchos

más pasajes de este grupo de imágenes. En ocasiones parece que la voz de la jerga teatral se ha deslizado involuntaria, como en el grupo de emigrados iluminados que esperan la revancha y nos los presentan formando "un *bolo* de famélicos" (subrayado mío). O cuando en *Viva mi dueño,* vemos a Bonifaz hacer la escena "en los medios". Por supuesto, siguen nuestros viejos conocidos de la obra anterior figurando con las notas teatrales que se han recogido. Y los demás. La tertulia de los Monpensier: "lucida farándula de tribunos y poetas tuvo un trasnochado gesto romántico: había asistido a los dramones históricos y a las paradas militares [...] Eran hombres de mundo, viejos galanes con catarro de arrepentidos" (p. 1.594).

El conde de Cheste, "tomó tablas con la mano en el pecho". El rey, "vino a los medios". Don Juan de Borbón, "salió muy dramático [...] tiene la gola inflada con arias y declamaciones de Manfredo", y más delante, "entre las luces de la consola, [...] tomaba una bella actitud de teatro". Prim pasa por la misma figuración: "Arranque teatral, gesto fogoso de farsa mediterránea" (*Baza de espadas,* p. 163). O, "Decoraba sus jaquetones propósitos con la retórica progresista que resplandece en los himnos nacionales [..] César, en las tragedias de los corrales, no declama con más pompa endecasílaba su hechos de la Farsalia" (*Ibid.*). Y, "con bravatas cuarteleras y grandes gestos de teatro levantino" (*Ibid.*). "Sacó el pecho con énfasis melodramáticos, de falsificación catalana". "El glorioso hijo de Reus se emocionaba con romanticismo de

tenor menestral que canta solos en el orfeón de su pueblo". Y así el chulapo, la farándula democrática, el Pollo de los Brillantes, Sagasta, con "tupé de farandul napolitano" (*Ibid.*, p. 161), el Pretendiente, que disimulaba sus despechos, "jugando la alta comedia de los regios estrados" y se dignifica "con un gesto de galán que ensaya grandes papeles" (*Ibid.*, p. 175, 176). Y más y más pasajes.

Como ahora no me interesa analizar el modo de funcionar estas imágenes en sus resortes metafóricos o alusivos, ni tampoco su estructura desde el punto lingüístico, quedan ahí en informe mezcla, pero muy bastantes para mostrar, si no probar, la insistente asociación de lo visto en el plano real y transportado al imaginario del mundo de la farsa. Parece que tal cúmulo de casos han de tener algún sentido. Por de pronto, el más inmediato de esa orientación que le lleva al autor una y otra vez a la esfera del teatro, hasta hacerlo casi una mitificación de la realidad. Hay una matriz analógica (20) en toda esta familia de imágenes, sin duda: conocimiento, familiaridad, curiosidad; pero

---

(20) Tomo la expresión de Mark Schorer, cuyo artículo, "Fiction and the *analogical matrix*" (*Kenyon Review,* Autumn, 1949), me parece muy atinado. Intenta explicar las metáforas en el hábito asociativo, según la frase de Scott Buchanan, quien parece ser el inventor de la "analogical matrix".

creo que el grupo de las imágenes de teatro pueden, junto con las taurinas y del mundo de los jaques que hemos recogido, subsumirse las tres en un índice común: la realidad como espectáculo en otras tantas claves, la dramática, la taurina y la chulapa. Para Valle es el mundo un gran teatro, y, como rezaba en "The Globe", *totus mundus agit histrionem*. Por otra parte, en cada una de las series de imágenes habrase advertido la tendencia a la deformación grotesca de la caricatura.

Pero hay algo más de naturaleza dramática en la trilogía novelesca que estoy analizando. Se ha observado por más de uno —recuerdo a Barja, a Fernández Almagro, a Díaz-Plaja y otros— que *El ruedo* está concebido y realizado con sentido de acción, esto es, de drama. Y no recuerdo que se haya pasado de observar mucho más de que la parte dialogada, verdaderas escenas directas, viene precedida de breves pasajes descriptivos, que son acotaciones teatrales. Asiento, desde luego, aunque quisiera añadir alguna prueba a algo tan palmario. Antes me he referido a la introducción de los personajes en cada parlamento. Si se compara este procedimiento de Valle, en estas obras que nos ocupan, y en otros novelistas, por ejemplo, los anteriores y coetáneos, se advertirá que el nuestro apura mucho más las notas de caracterización individual y momentánea. Parece como si quisiera suplir las deficiencias de la letra, con las sugerencias de una acción de los personajes, y de una visión y audición por los lectores. Eso explica la poco frecuente descripción de largo despliegue, y, en cam-

bio, la presentación tan directa como cabe en obra novelesca. Desde Horacio está dicho, y tan repetido, que las cosas o se representan o se cuentan: "Aut agitur res in scaenis (21) aut acta refertur" (179 de *Ad Pisones*); y que las percibidas por el oído son menos hirientes que las que contempla el ojo, testigo fiel por excelencia —"oculis subjecta fidelibus"—, y el espectador aprehende por y para sí. Valle ha tratado de hacer una novela dramática y ha llegado hasta donde se podía. Para ello ha empleado, por ejemplo, otros recursos, tal como el que llamaremos "discurso directo libre", siguiendo al Prof. Harmer (22). A diferencia de los parlamentos cuidadosamente preparados en gesto y voz, hay otros en los que no existe introducción previa, y se reducen a un diálogo puramente dramático, que el lector ha de situar y ambientar. Claro que el contexto suministra las claves suficientes para entenderlo. Un ejemplo: libro 2.º, *Espejos de Madrid,* I:

"—¡Se redondea el tuno de don Pancho!...

—¡Vaya pestaña la del gachó!

—¡Ha dado con una mina!

---

(21) *Scaena* no significó la partición de los actos hasta el siglo IV y en la pluma de los gramáticos. Para Horacio significa el lugar de la acción.

(22) Citado por Ullmann: *Language and style,* Oxford, 1964, p. 145. Por supuesto, es un calco sobre la denominación "estilo indirecto libre".

—¡Aquí todo es bufo!

—¡Pobre España! Dolora de Campoamor".

Y no es más, ni se da la pista para quiénes sean los que así hablan, pues precisamente su impersonalidad da mejor el tono de un sentir popular: cualquiera, cualquiera de la oposición, podría haberlas dicho. El único comento del autor tiene la sarcástica ironía, no ingenua, de la frase final. No menos escueta y directa es la factura del libro 9.º, I, *Periquito gacetillero,* constituído por un romance satírico de seis versos. Se supone que el recitado sostiene el capítulo.

Si entendemos en el sentido más alto el arte dramático —acción en presencia o sugerida—, aceptaremos mejor el calificativo de dramáticas para las novelas que examino. Casi asentiría, a la vista de la manera valleinclanesca, a la afirmación de un gran crítico americano: "All literary art strives toward the condition of drama, toward the fullest and most exact *rendering* of its subject in terms of the concret fact or event, which in the play is gesture and speech, in the novel, gesture speech, image and symbol, and in the poem, image and symbol" (Modern Criticism, New York, 1952, p. 3). En Valle todo parece conspirar y tender hacia la representación.

No tengo ya espacio para ocuparme de otros rasgos de su estilo y de su composición novelescos, pero apuntaré, brevemente, a algunos rasgos de uno y otra, que vienen a confirmar mi

punto de partida y de llegada. Sean, por caso, los sonidos que pautan y sostienen el relato: ruidos, cantares, frases de época ("¿Qué pasa en Cádiz?". "¡Que viene la niña!"), pregones, van distribuídos a lo largo de la novela actualizando, haciendo presentes los sonidos. Muy a menudo los capítulos se abren y cierran con el mismo motivo sonoro, repetido, o se enlazan por ese medio, o sostienen una situación en varios pasajes.

La calidad de la fonética de las palabras es de tipo onomatopéyico, tanto de imitación de sonidos o ruidos concretos como de pura sugestión sonora, sin precisiones.

Antes me he ocupado, aunque sin aducir ejemplos, de la caracterización en gesto y voz de los personajes en cada momento, sin dejarlos de la mano, dándonos esas calidades precisamente dramáticas. Sería inútil y farragoso el aducir ejemplos, que el lector encontrará abriendo al azar las páginas de la trilogía. Sí diré que gesto, ademán, movimiento y voces pertenecen, con abrumadora mayoría, a la gama de lo grotesco, deformadas con visión y audición caricatural.

Todo el montaje —¡perdón!— de las novelas está desde un solo enfonque, el directo, sin intermediario, sin que el narrador se muestre, salvo por medio de la ironía. Situaciones y personas, ambiente y dichos se nos dan en un presente actualizado, que no está impedido por los tiempos verbales. Cada momento, y Valle capta momentos, está con el bullir de la acción, no evocado.

Contrasta con el obligado uso del pretérito

("dijo") o del imperfecto ("decía") la proximidad de los hechos, de la escena, de los parlamentos. Y ello es tanto más sorprendente si se tiene en cuenta que se trata de una obra de tema histórico. También lo eran las novelas de la guerra carlista, pero en ellas se nos invita a una evocación teñida de un idealismo embellecedor para contemplar algo lejano, ido, sido, que fue heroico, que tuvo las virtudes de los pueblos primitivos y antiguos. (Sí, ya sé que Valle dijo que su carlismo era de "¡Viva la bagatela!", y lo creo). En esa etapa de su voluntad de visión y de forma utiliza espejos con irisaciones, digamos, románticas y esteticistas. En *El Ruedo* se nos impone una presencia constante, inmediata. Ello tiene su cristalización lingüística en la predominancia de la frase nominal pura, ausente toda temporalización que no sea la del presente, quiero decir del estar delante. Podría ofrecer docenas de ejemplos, pero los dejo por ahora. Más aún, la frase nominal aparece, sobre todo, en la parte narrativa y descriptiva, convirtiéndola en apostillones (23): "El Marqués de Torre

---

(23) Lucien Tesnière, en sus *Elements de syntaxe structurale* (París, 1959), escribe: "que la frase nominal sirve muy bien "pour donner les indications scéniques (personnages et décors). Les indications de cette nature peuvent également se recontrer au début d'un roman, ce qui donne un caractère plus alerte au recit" (pp. 178 y 179).

Tampoco puedo entrar en la cuestión del valor

Mellada —gorro, batín, pantuflas— se ovillaba en la mecedora" (*Corte*); "Claras luces madrileñas.— Salón del Prado— Niñas y ruedas de la tarde, coloquio de nodrizas y roses marciales" (*Viva mi dueño*).

Estas y otras frases nominales dan un peculiar carácter y andadura al estilo de Valle. Diré que se acentúa su empleo a partir de *Luces de bohemia* —claro es, en las acotaciones—, y que suele estar al servicio de una caracterización en la clave de lo grotesco y, en cualquier caso, de una impresión de lo más próxima. (No puedo mostrar la progenie modernista de este recurso de estilo, y la manera valleinclanesca de manejarlo: quede para otro lugar).

Tampoco Valle gusta de meterse en el interior de los personajes (el equivalente del aparte o del soliloquio monologado en el teatro), y si lo hace en alguna ocasión, pronto sale de la interioridad (a la que ha accedido en virtud de su punto de vista ominiscente, demiúrgico, por decirlo con su propio esdrújulo) y pasa de lo narrativo a lo que llamamos estilo indirecto libre, o estilo representado (Jespersen: "represented speech"). La Marquesa Carolina rumia su "afán marchito, desilusionado [..] ¡Qué asco de vida!" (*Corte*), y más claro, en "El Vicario de los Verdes", el capítulo que apa-

---

"impresionista" de la frase nominal, sobre lo que ya se ha estudiado por Bally, Alonso, Ritcher y Alf Lombard, entre otros. Queda para otra ocasión.

reció antes de la novela *Viva mi dueño,* de la que es una parte: "El Vicario se metió en el Parador: tuvo un repentino visaje de la sobrina. [...] Le turbó el cateo y el ras de la meorica [...] ¿Por dónde se le había metido aquel pensamiento?" (p. 1.558). Y poco antes: "El Vicario de los Verdes camina con encontrados pensamientos [...] ¿No era un signo de la subversión de los tiempos? El Vicario se abismaba en una rencorosa desolación de eclesiástico. ¡El Trono caído en el fango! [...] ¡Todos salpicados! La España con honra de aquellos murguistas era el manifiesto de que vivía sin ella. ¡Todos salpicados! ¡Una ola de fango!" (p. 1.546). El autor nos instala en la encrespada mente del personaje y nos da, sin introducción, pasando del punto de vista narrativo al representado, las frases en que cristaliza el apasionado estado de ánimo. El Vicario ha venido a Córdoba para encerrar en un convento a su sobrina, seducida por Adolfito Bonifaz, amante de turno de la Reina. Otro pasaje de esta misma estructura, entre los contados, es el capítulo XI del libro de *La Corte.* Tío Juanes, haciendo sus cálculos sobre cómo desenvolverse mejor en el asunto del secuestro, ha oído misa y ha hecho otras devociones, confía en la ayuda de la Virgen y Santos... "Suspicaz y cazurro, consideraba que nunca por mucha cebada enflaquece el bayo —¡Y cuántas tribulaciones / para sólo mal vivir!— ¡En este valle de lágrimas todo son redes y caramillos puestos al pobre desafortunado!" Y continúa así, pasando de la narración desde fuera a la anotación de lo que tío Jua-

nes va rumiando, para concluir: "El viejo pardo, por el hilo de sus cavilaciones y recelos, deducía el monstruo de una revolución social. En aquella hora española, el pueblo labraba este concepto, desde los latifundios alcarreños a la Sierra Penibética". [Incidentalmente, y desde este último párrafo, se ofrece, urgente, el problema del compromiso o esteticismo de Valle: me limito a dejar constancia de que, pese a la opinión de Pedro Salinas —de tanto peso para mí— y a la más reciente, abonándola, de Juan Bautista Avalle-Arce (24), mi parecer es que Valle apenas si salió de una actitud radicalmente esteticista, aunque cambiara el signo. Pero esto exige más espacio].

Está dentro de lo que de dramático tiene la novela, el caracterizar a cada personaje con su peculiar modo de hablar. Antes me he limitado a notar la precisa, y casi siempre grotesca, introducción a cada parlamento de cada personaje: las erres francesas de Redín —es diplomático— o el Pretendiente que habla "engordando las erres" (se ha educado en Francia). Los chifles de faldero del Rey don Francisco, o la fuga de gallos, los pinillos de Torre Mellada, o las crasas vocales catalanas del P. Claret, su fonética payesa. Graves, como "los odres", "los toneles" de una voz, o agudos, como el hablar "chirimía" de don Félix Cascajares, que

---

(24) Véase el artículo de Avalle-Arce, "Las españas de Valle-Inclán", en *Pensamiento y letras en la España del siglo XX*. Nashville, 1966, pp. 51-62.

desplazan a notas más ásperas y graves, llevado de su emoción: el Pretendiente le ha dedicado un retrato: "El candoroso progresista lo agradeció de primeras con música baturra, y luego que leyó la dedicatoria al pie de la ventana, con notas de chirimía" (*Viva mi dueño,* p. 1.619). (Por qué el acento baturro no puede ser empleado en tono agudo, o se contrapone a él es algo que no nos debe ocupar: a Valle le sonaba así; como en tantas otras ocasiones, prefiere equivocarse un poco o un mucho, si acierta a sugerir. Verlaine, simbolista, al fondo).

Y siempre, para introducir la frase del personaje, variando con asombrosa variedad la gama de verbos *dicendi* o de imágenes acústicas suscitadas o descritas intensamente, con el consiguiente recargo caricatural: "El P. Claret entró orquestando con crasas vocales payesas el frailuno latinajo: *¡Salutem plurimam!*" (p. 1.519), o: "abrió el tonel de su prosodia payesa: [...]" (p. 1.20). "Interrumpió con un majestuoso quiquiriquí el Rey Consorte: [...]" (*Ibid.*) "Inflóse con fatuos pianillos la Real Persona: [...]" (p. 1.521). Tan cuidados como las voces son los modos de hablar cada uno de los personajes, y está tan cuidado su idiolecto que resulta de un efecto caracterizador muy vivo. El dar a los entes de la novela un habla caracterizadora es algo que ha venido siendo cuidado, sobre todo, a partir del "realismo". Hasta entonces, y con las salvedades que haga falta, ni el teatro se había esforzado por más que dar hablas individuales, de tipos, jergas teatrales como se les ha

llamado. Prefiero ahora utilizar el término "idiolecto" para el caso de Valle, pues tiene parte de jerga de clase o grupo —el caló, la lengua de jaques y chulos entre otras—, pero no deja de atender a la individualización del habla. Y tanto, que pienso que le conviene la observación de R. Barthes sobre Proust, aunque por distintos motivos: "Il fallut peur-être attendre a Proust pour que l'écrivain confondit entièrement certains hommes avec leurs langages, et ne donnât ses crèatures que sous les pures espèces, sous le volume dense et coloré de leur parole" (*Le degré zéro de l'écriture,* París, 1964, pp. 69-70). Si dejamos las jergas de grupo, podemos oír alguna muestra de idiolecto: Cánovas habla "con encadenamiento lógico". Y como lo dice, lo hace, porque Valle, su prosa es como la poesía, según Salinas, hace lo que dice. Así: "No pertenezco, no he pertenecido jamás, al modernismo histórico, y mi asistencia a esta reunión no puede suponer mudanza en el ideario que durante mi actuación política he sustentado". No sigo porque el párrafo es largo (*Baza,* p. 21-22). El Nuncio, en contraste con el tosco P. Claret, el escéptico Bradomín, el vano y chismoso Torre Mellada, todos hablan su idioma dialogal peculiar, su idiolecto (25). Y esto creo que es también un rasgo

---

(25) El amplio tema aquí apenas apuntado, véase en J. Montesinos: "Trueba y su realismo", en *Wort und text,* Fetschrift für Fritz Schalk-Frankfurt. Es Montesinos quien mejor puede ex-

que aproxima lo novelesco a lo dramático. Con nota de grotesca visión, además.

Diré también que la visión histórica de Valle, pues en algún modo lo es su ciclo novelesco, y con una verdad más allá de la documentación y objetiva, se proyecta sobre un breve lapso de tiempo. Atiende mucho más a detalles, a rasgos, a momentos singulares muy concretos, en busca del *petit fait vrai,* para dar impresiones —él diría, sensaciones— de algo puntual y actual, visto y oído —pues son éstas las dos sensaciones que priman con mucho—. Más, la audición quizá está más procurada que la visión, siendo aquella impresión sensorial la más fugaz (podemos ver y contemplar), pues se extingue con el estímulo, y éste no suele ser estable, duradero, sino sucesivo. ¿No es esto también una forma de concebir y hacer de raíces puramente dramáticas? No quisiera forzar el argumento y terminar probando nada por haber querido probar demasiado, ni, me parece, me he empecinado en demostrar una tesis a todo evento. Ahí queda mi interpretación, como ensayo, aunque con algupruebas. Creo que la impresión del lector de Valle, aun apresurado, no es opuesta a la que aquí se ha tratado de sostener con ejemplos no elegidos con tal finalidad. Y eso que los he ahorrado para no cansar.

Consideraré todavía algo que ha sido insinuado

---

plicar el uso de este recurso en la novela española desde el "realismo".

y no desarrollado arriba: la apoyatura en coplas, cantares, cantares populares —populacheros— del ambiente. De nuevo lo auditivo y presente. La musa, plebeya, desgarrada, satírica de muchos de esos textos no está empleada sino para dar ambiente de época, pero con visión degradada, grotesca. Un pasaje, por todos: el libro 9.º de *Periquito gacetillero* (recordemos, ahora, las menciones de la prensa satírica, ya en *La farsa y licencia,* y en nuestro ciclo) lo dice con toda claridad. Después del párrafo, minúsculo capítulo, que es un cantar satírico sobre el papel que va a ser utilizado para un chantaje político, y que se transcribe, al pasaje siguiente, de la pluma del autor, nos da la clave interpretativa: "A la historia de España, en sus grandes horas, nunca le ha faltado acompañamiento de romances. Y la epopeya de los amenes isabelinos hay que buscarla en las coplas que se cantaron entonces por el Ruedo Ibérico. Tomaba Apolo su laurel a la puerta de las tabernas, como en la guerra de los franceses, cuando la musa populachera de donados y sopistas, tunos y rapabarbas, era el mejor guerrillero contra Bonaparte. Toda España, en aquellos isabelinos amenes, gargarizaba para un Dos de Mayo" (*Viva mi dueño,* p. 1.600).

La elección de esta y otras muestras de la musa popular tiene la misma intención selectiva de motivos que le hacía decir a Valle: "Hay que descender al arroyo", según recuerda Melchor Fernández Almagro. La toma de motivos en el arte bajuno le ahorraba, en parte, de la deformación grotesca,

pues se le daba hecha. Operaba en tales momentos con un arte sobre algo ya tratado artísticamente, bien que fuese el de la musa populachera, como Solana ha tomado, y recargado creadoramente, formas y colores de arroyo en sus carnavalescos. ¡Pero con qué soberano toque recrea Valle tan pobre materia!

En resolución, la visión —no de "ver" simplemente— en el novelista de los amenes de un reinado parte de un observar la realidad como espectáculo, sometiéndolo a la prueba del espejo deformante que acentúa lo grotesco. La expresión de lo así obtenido se somete a un tratamiento de naturaleza para-dramática en los sonidos, composición, desarrollo.

He llegado hasta aquí desde un punto de partida de tanteo, sin prenunciar el elemento teatral. Ahora se articulan y completan mis "conclusiones" iniciales. Salvo mejor opinión.

III

Se trata en estas líneas que sigue, de un ensayo sobre el campo de las imágenes utilizadas por dos escritores en la concepción primero, en la expresión después. Los dos escritores son Benito Pérez Galdós y Valle-Inclán, y más adelante se acotará la parte de la obra respectiva que se somete a examen. En cuanto al término "imagen", me conviene dejar sentado el significado con que ha de emplearse aquí, pues ha de ser con el estricto de un tecnicismo y para uso exclusivo, por el momento. Entiendo por "imagen" simplemente la representación de algo evovcado por medio de la imaginación. No tengo la culpa de la aparente tautología a que me ha obligado el uso laxo y multívoco de aquella palabra, que no debió haber sido abusada y extraída de su campo semántico. Como hemos de ver, las imágenes que han de considerarse aluden desde una realidad cualquiera mentada a una evocación imaginativa y del mundo taurino precisamente. Que haya comparación simple o traslado meta-

fórico no hace ahora al caso de mi intento; ni me ocuparán las estructuras del montaje metafórico en términos de lenguaje.

En nuestro estudio anterior ha quedado documentada con profusión la tendencia de Valle a servirse de imágenes tomadas del mundo taurino para interpretación de una sociedad, la de los amenes isabelinos. Podemos, pues, hacer gracia al lector de nuevos ejemplos, por el momento. En lo que si he de insistir, es en la marcada orientación que una familia de imágenes nos suministra, en la pista que nos da para reconstruirnos el modo de visión que el autor ha elegido. No es admisible, salvo en casos de escritor de corto vuelo, que esa preferencia sea debida a limitaciones o a falta de capacidad para combinar dos esferas, la real y la imaginada, sólo dentro de unos límites tan reducidos como el de una sola nota. Entiendo que hay en el repertorio de imágenes un resultado de la imitación que el escritor hace de lo que ha visto con con su peculiarísima óptica. No me incumbe ahora dilucidar los sentidos de la palabra imitación, de la *mímesis* aristotélica: diré, simplemente, que en el artista auténtico la imitación nunca es de la realidad, sino de una visión de la realidad, y aquí es donde surgen las imágenes, es decir, la interpretación de los datos. En este supuesto están concebidas las líneas que siguen, no menos que las anteriores. Ni con esto trato de traer al lector hasta mis ideas, sino a mis planteamientos, con la esperanza de que desde ellos me lea.

Las imágenes del mundo de los toros no son demasiado sostenidas, ni se reiteran, pues Valle tiene buen cuidado de no insistir con exceso. Ahora bien, notemos que junto con las imágenes, en que domina la sugestión visual o cinética: pasos, movimientos, hay además un juicio de valor sobreentendido, pues personajes y escenas vistos en la traslación taurina, aparecen teñidos de un matiz caricatural, indudablemente despectivo, pese a que Valle es muy parco en emitir juicios directamente, tanto porque no le interesa, como porque prefiere sugerir a definir, insinuar a pontificar.

Un campo de referencias próximo al taurino, en la novela que nos ocupa, es el de ternes, flamencos, gitanos, o el de cuatreros y bandidos. Los ademanes de aristócratas, "un gesto de rufa bellaquería", son corte de mangas, por ejemplo, en Bonifaz, subraya la identidad que el autor establece entre aristócratas y chulos. Un ministro, como González Bravo, nos es presentado con aspecto de "jaque viejo", y tiene "duro ceño de jaque gaditano", o hace una escena "con reto de majo". Y en quien se esmera esa nota es en el general Narváez, que aparece "con aire de jácaro viejo", "abriendo el flamenco compás de las zancas" (tal vez se haya pensado más en la zancuda) o con su "angosto talle de gitano viejo". Un coronel, Zárate, aparece, "haciendo piernas y sonando espuelas... con bordeo de gallo viejo". Toñete llega "como un bailarín de flamenco". Cierto es que hay imágenes procedentes de otros campos,

y entre éstos señalaré el muy frecuente del teatro, de actores o de muñecos, y junto con el que examinamos, el más sostenido a lo largo del ciclo novelesco. Pero la impresión dominante, sugerida por las imágenes que sostienen la visión de los amenes isabelinos, es la de una "jactancia chispona de jeta con chirlos", que pasea "su gesto bravucón". Y hasta "las fanfarrias militares han trascendido a la conciencia popular, con olés y falsetes de una jácara matona" (*Viva mi dueño*). El mismo aire de jácara matona" que suena en *La Corte*. (Digamos, de paso, que junto a lo visivo, hay en Valle muy frecuentes imágenes auditivas, directas o sugeridas). Y se sabe que *Viva mi dueño* es una degradación de las espadas de los generales, en "cachicuernas", que llevan el sabido letrero.

De lo jaque a lo torero no hay más que un paso, si no estamos ya en el mismo terreno. El Niño de Benamejí, para esquivar don Ole, "intentó *capearlo*"; o se nos aparece, "en los *medios* del salón, [dibujando] una *revolera, toreando* al espectro del Espadón". Y ya en la misma tónica, hasta el Marqués de Bradomín, no tocado precisamente de flanmenquismo, se refiere a Narváez con "galaica humorada: —¡Resucita siempre que hace falta en la capea!" (Todas estas citas, de *Viva mi dueño*). El don Juan valleinclanesco, escéptico y frío en esta aparición tardía, de vuelta de todo, justifica su presencia en el coto de los Carvajales porque está aprendiendo el gitano.

Para resumir, insisto en que *El Ruedo Ibérico* está presentado a través de una interpretación ar-

tística —no histórica o historicista, aunque por vía indirecta resulte de una verdad mayor— sobre gestos, actitudes, figuras y voces que crean imágenes relativas al mundo de ficción en que Valle baraja y funde lo flamenco y lo taurino, el trueno dorado y la matonería jaque. El lenguaje empleado tiene un fuerte poder evocativo ambiental, sin nada de realismo ingenuo. Toda esta visión en imágenes parece que lleva implícito un juicio de valor negativo, aun cuando el autor se reserva una distancia respecto de sus personajes, que le deja incomprometido. Pueden, sin embargo, como ya lo hizo Pedro Salinas, deducirse consecuencias acerca de la toma de posición del autor; pero no acabamos de estar seguros de que su estética no siga siendo la misma de sus novelas carlistas y de su carlismo, decir, que Valle cree más en su arte que en las las ideas, en la literatura que en la política. Estamos en el tono de "Viva la bagatela".

El mundo novelesco de Galdós no tiene una conformación tan cerrada como el de Valle, ni sus imágenes operan con tan sostenido enfoque. Tampoco se parecen en el modo de presentar personas y situaciones: Galdós es más narrativo y descriptivo, Valle usa más de la presentación *in actu,* de la autopsia. Pero, dejando aparte estas y otras muchas diferencias (2), tienen un punto co-

(2) "La enemistad de Valle hacia Galdós tuvo, sin duda alguna, causa muy personal. Compárese

mún en cuanto que uno y otro han hecho novela histórica de los mismos años, de los últimos momentos del reinado de Isabel II.

Verdad es que esta coincidencia es mínima y, si se quiere, ajena a procedimientos artísticos. En Galdós suponemos un planteamiento "realista" y un afán de verismo histórico. Si Valle usa del espejo cóncavo para obtener distorsiones que entran en lo grotesco, Galdós aspira a pasear un espejo plano a lo largo de un camino, según la vieja definición, tan ilusoria, del realismo. Esto supuesto, veamos cómo ocurren las cosas en la novela galdosiana. En cuanto a su estimación de lo taurino, más bien es negativa, si nos fijamos en algunos pasajes, por ejemplo en este de *La Desheredada* (1881): "¡Lástima grande que esto se acabe [que

---

por ejemplo lo que escribió Valle sobre Galdós (William E. Fichter, *Publicaciones periodísticas anteriores a 1895,* El Colegio de México, México, 1952) con lo que resulta de sus últimos artículos, en *Ahora.* (Véase, "Los últimos artículos de Valle-Inclán", por Emma Susana Speratti Piñero, en *Actas del Primer Congreso Intenacional de Hispanistas,* I, Oxford, 1964, págs. 455 y ss.) Creo que una de las causas "personales" de la animosidad de Valle contra don Benito —y a salvo las discrepancias estéticas— tuvo por motivo el que éste rechazara la obra de Valle, *El Embrujado,* para su estreno en el Español. Valle pidió la tribuna del Ateneo madrileño, y dio lectura a su obra, no sin antes dedicar acerados puntazos al director de El

los niños tomen los nombres de héroes como Prim y O'Donnell para sus juegos] y que los chicos que juegan al valor no puedan invocar otros nombres que los gárrulos motes de los toreros". Su gran simpatía y amor hacia todo lo hispano, de cuyas múltiples manifestaciones nada le fue ajeno, parece excluir lo taurino de su admiración. Claro que lo conoce y lo utiliza, por ejemplo como medio de caracterizar el habla de un personaje.

Llamo habla de carácter la que un escritor presta a sus personajes para revelar su educación, gustos, en una palabra, su caracterización en el mundo de la ficción. No puedo entrar ahora en una exploración de antecedentes, pero para nuestro propósito ahora, baste con anotar ese procedimiento como propio de la escuela "realista". Gal-

---

Español por aquel entonces. En la sesión —mejor, sesiones, pues fueron dos— se levantó al final el vice-presidente del Ateneo, Sr. Dubois, para defender a Galdós, aduciendo que ni la Directiva del centro ni él podían hacerse solidarios de las opiniones emitidas por Valle contra el glorioso nombre de don Benito. Debo estos datos, recuerdo de testigo presencial, a mi buen amigo y depositario de tanto saber literario —y de otros campos— don José Maria de Cossío".

Ahora sabemos algo más para las relaciones entre Galdós y Valle gracias a *Cartas del archivo de Galdós,* ed. por S. de la Nuez y J. Schreibman, Taurus, Madrid, 1967.

dós ha hecho amplio y vario uso de tal recurso, desde la muletilla (3), a las peculiaridades regionales, de oficio, hasta las deformaciones por error: con el retrato de cada personaje, nos suele dar un modo peculiar de expresarse.

En uno de los *Episodios Nacionales,* en *Los Apostólicos,* Pedro López, "Tablas", matarife gigantesco y rudo, cuenta la fuga de Olózaga y se sirve con naturalidad de símiles taurinos: "[...] Ya se le había llevado puñal y pistola y un cinto de onzas, que son la mejor *brega* para *parar los pies* a la justicia y hacerla que obedezca el *engaño* [...] Debió echarles pan o hacerles maleficio, porque aquellos animales no se *empapaban en el engaño.* [Se refiere a los perros]. En aquella mano traía un puñal, y en la otra la *muleta,* o sea un puñado de onzas. Se quedaron todos parados, *ciñéndose en el engaño,* sin saber si atender al oro o al hierro, al *trapo* o al *estoque.* En esto el bribón de Poela, que es el que había *tomado* más *varas, quiero decir más onzas,* se fue a él *con muchos pies...* Yo hice un *cuarteo...* En un *mete y saca* quedó todo hecho, y digo *mete y saca* porque don Salustiano, después de abrir, tuvo alma para sacar la llave... Ya está ese caballero en *corral* seguro" (capítulo XXIII). Este "Tablas", "hablaba [...] de becerros

---

(3) Un estudio sobre este efecto, "The Muletilla: An important facet of Galdós characterization", de Vernon Chamberlin, en *Hispanic Review,* XXIX, 1961, 206-309.

si era invierno y de toros si era verano", era criado de don Felicísimo Carnicero, el agente de negocios eclesiásticos, figura sombría y reaccionaria, y cae, como su amo, dentro de la galería de personajes antipáticos. Las imágenes sirven sobre todo para una caracterización del personaje y apenas valen más que como ilustración de lo que explica a su modo, acudiendo a las comparaciones de su mundo predilecto. Además, la fe del autor en la imagen parece tan débil que necesita puntualizar los términos de la comparación, cosa que no encontramos en Valle. Galdós apoya su imagen con un "o sea", "quiero decir", como si no esperase una clara inteligencia en el lector.

Aun alterando el orden cronológico, si nos fijamos en *Los Duendes de la Camarilla* (1903), volvemos a ver utilizado el mismo juego de caracterización, ahora en boca de Rosenda, viuda de un capitán y amante de un teniente. Aconseja a Lucila: "En cuanto te cases y tengas ese magnífico *buey* bien *cuadrado,* empiezas con él una *brega* superior, *muleta* por aquí, *muleta* por allá .. Figúrate cuántas *banderillas* ponerle..." (cap. XXVII). Y sigue en el siguiente: "Se *enchiqueró* con un General [...] que es *marrajo,,* de los que dejan el *trapo y van al bulto* [...] eso que llaman golpe de Estado [...] que es dar un *bajonazo* a la Constitución y *arrastrarla* con las *mulillas*". La frecuencia de los términos no deja de sorprender a su interlocutora, que se lo señala: "¿Por qué empleas ahora una porción de términos de toros, que antes no te oí nunca?... Es que ahora tienes cerca de ti, oyén-

dola sin cesar, a persona que habla con esos términos". Y, en fecto, la otra confiesa que así es, y se trata de Francisco Tajón, intrigante, hipócrita, otro personaje de los odiosos. Decididamente lo taurino está en el lado desfavorable. Y, por ahora, no ha pasado de servir como habla de carácter.

Muy otro es el caso de *Narváez,* el tomo de los *Episodios* anterior a *Los Duendes,* y terminado en 1902. Parece como si este volumen, dominado por la figura del Espadón de Loja, se hubiera contagiado de ciertos rasgos peculiares del personaje. El cual aparece siempre en actitudes de majeza, con "andar de gallo arrogante", o con "actitud de gallo insolente provocativo", o se para "con tiesura de gallo", o "entró con paso y tiesura de gallo". Si recordamos el pasaje de Valle, la nota se ha agudizado en aquel jácaro viejo que deja caer el párpado mirando a las personas reales, "como esquilador". Narváez contesta con desgarro a la Reina, asegurándole que no hay peligro con los agitadores: "Por ahora tienen buen vino" (Contestación que no anda lejos de la famosa de Pucheta). Lo cual no desentona de la visión que Galdós nos da de la Reina: "Doña Isabel hablaba con su pueblo en lenguaje socarrón, abusando de la contragramática y del maleante aforismo chispero... Isabel de Borbón decía con desgarrada voz de maja..." (*O'Donnell,* p. 164).

El Espadón, de Galdós, maneja la jerga taurina con gran agilidad: "Que pasen a esa sala los que aguardaban y los recién venidos: los *despacharé* a todos de una *estocada*". Y, cosa curiosa, el supues-

to narrador, Beramendi, en quien no se han notado preferencias taurinas, también se ha contagiado en el relato: "Entrar yo... y salir él [Narváez] con vivo paso, mirar fiero y arranque impetuoso, que me dio la impresión de un toro saliendo del toril". Las peripecias políticas se cuentan en términos de lidia: "El Espadón toreaba por lo fino a don Pedro de Egaña". "Hoy no hay aquí más hombres que él [Narváez] y su *cuadrilla*". "Cleonard daría la *estocada* a su propio ministro; *entregaría* después los *trastos* al conde de San Luis y éste, con la simple *puntilla, remataba* prontamente [...], restablecida la íntegra *cuadrilla del diestro* de Loja". Hasta lo movimientos del fiel servidor de Narváez, Bodega, están vistos en forma de lidia: "Cogió el chaleco, y alzándolo en ambas manos, hizo un movimiento semejante al del banderillero cuando cita al toro y le muestra los palillos que ha de clavarle". De nuevo, Galdós nos da la explicación del símil taurino, con cierta pesadez. Estamos lejos de la notación rápida, insinuada, impresionista, de Valle. Se trata de dos estilos opuestos, característicos de dos épocas, no sólo de dos autores, que se diferencian en que el uno, descriptivo, explica, mientras que el otro, el modernista, apunta levemente. Véase un ejemplo, por tantos, en que la descripción de tipos semejantes está hecha con las técnicas respectivas:

"Detrás de esta máquina [...] iban unos grandes levitones que, en unión de dos enormes sombreros, *servían para patentizar* la presencia de dos

graves lacayos" (*La Fontana de Oro,* cap. I). En contraste con:

"Encombrados palafraneros: plumas blancas, medias encarnadas" (*Viva mi dueño*). Evidentemente Valle ha aprendido bien la lección de que nombrar un objeto es suprimir las tres partes del gozo: sugerir, he ahí el secreto. Para ello contaba con la educación del lector, desde la prosa modernista, que había incorporado la lección de Mallarmé. Galdós, cuando empieza a escribir no tiene a su disposición una lengua apta para la novela, y ha de hacérsela trabajosamente.

No sólo en esta obra primeriza, sino también en las novelas de la serie histórica, por ejemplo, en *O'Donnell,* hallaremos una manera de presentar describiendo, que en Galdós tiene por cotejo con la de Valle, más lentitud y una cierta ingenuidad de procedimiento. Galdós utiliza siempre la frase sostenida por verbo, mientras Valle-Inclán prodiga la frase nominal, en notaciones breves, rápidas, como a trazos sueltos, en abierto contraste con el modo más lógico de don Benito. El cual, y en la novela citada, nos describe la salida de una fiesta palatina: "...entraban en ellos [en los coches] los hinchados miriñaques, dentro de los cuales iban señoras; entraban plumas, joyas, encajes, bonitas o vetustas caras compuestas". Compárese con una situación análoga, la salida después del besamanos palaciego, al comienzo de *La Corte de los Milagros* (1.º - IX): "Por las galerías y a lo largo de las escaleras, uniformes y mantos susurraban al despedirse", y luego, casi en puras frases nominales:

"Sobre la gala de los uniformes, destacaban los guantes blancos su cruel desentono, y eran todas las manos, manos de payaso". No me importa ahora insistir en la nota deliberadamente grotesca con que Valle descalifica sus personajes y ambiente, tan lejos de la manera de ver de Galdós. Pero a partir de esta novela, su repudio de la frase verbal para sustituirla por la nominal va a ser constante: "Olivas y rastrojos, pardos sayales de aradas tierras, agrestes tomillares, fulvas retamas... digitales y torbiscos, quebradas roquedas". Pero no puedo tampoco detenerme a analizar las variadas formas con que el autor de *El Ruedo Ibérico* utiliza la frase nominal, uno de sus más felices resortes. Y bien puede advertirse que, como se sabe, la descripción basada en nombres, sobre todo sin adjetivos, da una andadura más rápida al ritmo del discurso, al mismo tiempo que parece como si se nos pusiera inmediatamente ante los hechos o las cosas. Galdós no lo ignoró, y en un pasaje de especial tensión acelerada, ha acudido al sintagma nominal. Así en *La Revolución de Julio*, el tumulto ocasionado por el regicidio frustrado del cura Merino, lo presenta: "Rápida visión fue todo esto, atropellada procesión de carnes, terciopelos, gasas, mangas bordadas de oro, tricornios guarnecidos de plata".

Valle ha tenido la ventaja de asimilar mejor, por razones de edad, las aportaciones del modernismo: y la frase nominal es una de ellas.

Pero volviendo a nuestro campo de imágenes taurinas y sus aledaños, todavía podemos notar, si

no es apurar con exceso, cómo el habla de Narváez, en el libro galdosiano, tiene rasgos de fonética popular andaluza, así en el "Camará" con que se dirige a Fajardo. Y lo andaluz aparece como rasgo graciosamente caracterizador del diputado Santana, "hombre graciosísimo", y nos da un Padre Fulgencio inesperado, pues le tenían por castellano o vizcaino, por su voz bronca, pero "resulta que es andaluz, que cecea un poquito, y con su miajita de gracia y jaque".

En resumen, Galdós en su *Narváez,* partiendo de datos reales para la pintura de su héroe ha sido llevado al empleo de imágenes taurinas, y de notas de andalucismo que dan un cierto color ambiental a la visión de *El Ruedo Ibérico* hay una diferencia de grado, pero estamos dentro de la misma tonalidad creada por las imágenes taurinas y flamenco-andaluzas. No parece muy descaminado suponer una sugestión de Galdós sobre Valle-Inclán. Porque aún se pueden entresacar más imágenes taurinas en las novelas de la serie histórica en torno a los años que nos ocupan y me atrevo a afirmar que ello constituye una excepción en el campo asociativo de las comparaciones y metáforas galdosianas. Por cierto que parecen cristalizadas en torno a la figura de Narváez. Así en *La de los tristes destinos,* habla Narváez a Beramendi, en su primera aparición en la novela: "Cierto que puedo sacudirme, tirar *los trastos,* decir, ahí queda eso, Señora... Me gustaría verte en esta *brega, toreando dos cornúpetas* a la vez. Es muy divertido, como hay Dios. Apenas acabas tu *faena,* tienes que volverte para

zafarte de los *pitones* del otro" (Se refiere a la revolución y la reacción, ambas activas en su mandato). Imagen taurina más débil cuando se refiere a otros generales: "nada tenía que envidiar... a Espartero, que inició alguna *suerte* lucida, puso en ella la mano, mas no supo o no pudo rematarla" (*O'Donnell*).

Si otras personas emplean la jerga taurina, será, como antes se ha visto, o por afición y caracterización, pero siempre con una cierta nota degradante. Tal sucede con las Villaescusa, madre e hija en O'Donnell y *La de los tristes destinos*, cuando están en la pendiente del deshonor o ya claramente entregadas.

Sabemos que el autor de *El Ruedo Ibérico* no debe mucho en otros órdenes a Galdós, y cualquiera recuerda la forma despectiva en que uno de los jóvenes modernistas de *Luces de Bohemia* alude al gran novelista canario ("Don Benito el garbancero"). Pero pese a tanta diferencia, pese a que el material taurino como repertorio de imágenes está ahí, a disposición del primero y formando parte del habla común española, no deja de ser tentador apuntar la idea de que haya sido en Galdós donde Valle haya encontrado una orientación para su interpretación de la época isabelina en la clave de lo taurino y sus aledaños de flamanquería. Como he apuntado antes, Valle sostiene más insistentemente y con más cargado acento el enfoque, de modo que su mundo novelesco tiene una estrecha coherencia interior. Claro es que Galdós quiso hacer algo en otro tono y con muy diferente in-

tención artística. Valle ha procedido como un caricaturista y pienso precisamente en la voz italiana "caricature", donde viene nuestra caricatura", para definir un arte que recarga el rasgo característico. No hay por qué establecer un orden de valor entre ambos novelistas, pues son calidades de diferente orden, por lo tanto inhábiles para la comparación estimativa, y cada cual con perfecta legitimidad. Otra cuestión es el gusto de cada uno.

No se me ocultan las dificultades que hay para aceptar mi tesis arriba apuntada de la posible sugestión galdosiana en Valle-Inclán, incluso enunciada con tanta cautela. Soy de los escépticos en cuestión de influencias, porque, entre otras cosas, no disponemos siempre de la mayor, y tal vez decisiva, parte de los datos con que ha operado un autor. En este caso, como he dicho, el material estaba, y está, como bien mostrenco del hablante hispano, y si no tuviéramos le experiencia, bastaría con echar una ojeada a la completísima enciclopedia de José María de Cossío para ver hasta qué punto el lenguaje figurado taurino ha penetrado en el coloquial incluso. Por otra parte, ya Ramón Pérez de Ayala, en sus artículos, *Política y Toros,* publicados en libro en 1918, había manejado la imaginería taurina en lo público (4). Si bien se

---

(4) Con muy distinta intención y arte más pobre, Eugenio Noel venía desde mucho antes poniendo en la picota este aspecto de la vida española. Recordemos su libro *Señoritos, chicos, fenó-*

advierte, lo que se ha buscado ha sido un análisis del uso de determinadas imágenes en la textura de un mundo novelesco en dos autores.

Sería curioso apurar los antecedentes de la novela de Valle en la de Galdós, y nos depararía esa pesquisa no pocos rasgos, apuntados en el autor de los *Episodios Nacionales,* que cobran nueva intensidad y estilización expresiva en el primero. Cuando encontramos en *La Revolución de Julio,* y a propósito del encuentro de fuerzas en Vicálvaro que a Galdós aquello, las conspiraciones y pronunciamientos le parecen "farsa", "carnavalada" y "compadrazgo", estamos en la tónica con que Valle nos presentará sus amenes isabelinos. Si Galdós ve la política de González Bravo, después de muerto Narváez, como: "La flamante *Constitución interna,* entremés político del mismo *Maese Gonzalo* y otras cosillas que diariamente surgían en el retablo de los acontecimientos" (*La de los tristes destinos*), no deja de llamar la atención que la visión en términos de teatro y aun de teatro de retablo, de guiñol, sea una de las notas que caracterizan el mundo valleinclanesco de *El Ruedo Ibérico,* bien que genialmente recargado.

Como sucede con gestos, rasgos de personajes históricos en uno y otro novelista, Sagasta aparece en *O'Donnell*: el mirar vivo y ardiente... y un mechón arremolinado sobre la frente formando cresta de gallo"; el mismo mechón caracterizador

---

menos, gitanos y flamencos, Madrid, Renacimiento, 1916.

que figura en *Baza de Espadas*. Puede objetarse que así lo conocieron uno y otro, que así se le ve en tantos retratos; pero en ambos casos es el mismo rasgo, variando la insistencia y el tono. Como sucede con Adelardo López de Ayala, que en Galdós: "descolló la voz declamante y altísima de Adelardo Ayala, gritando: —Esta Señora es imposible", y en Valle aparece como "el gallo polainudo", desplegando la cola de su oratoria enfática, ya en el salón de la Marquesa Carolina, ya entre los conjurados. Claro que han partido ambos de una documentación y de fuentes informativas comunes, pero creo que Galdós ha convertido la materia bruta en algo interpretado artísticamente, y que sobre ello ha operado, muy posiblemente, Valle.

Por lo demás, las *Memorias* de Fernández de Córdoba, las del Marqués de Miraflores o el *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX*, de A. Fernández de los Ríos, dan abundante materia para interpretar a Narváez realísticamente como un personaje no muy distinto del literario que aquí hemos visto. Y lo mismo puede decirse del ambiente de aquella sociedad.

VOLÚMENES PUBLICADOS

POETAS DE HOY

Gabriel Celaya: *Las cosas como son.**
Manuel Arce: *Llamada.**
Alejandro Gago: *Por la misma senda.*
Jaime Delgado: *Hombre de soledad.**
Susana March: *El viento.**
Leopoldo Rodríguez Alcalde: *Viernes Santo.**
Juan Germán Schröder: *Ibiza.**
Ana Inés Bonnin: *Luz de blanco.**
Alejandro Gago: *Los pasos detenidos.**
José Agudo: *Balada de silencio.**
Bernardo Casanueva: *Continuación del aire.*
Saint-John Perse: *Destierro.**
Francisco Carrasquer: *Baladas del Alba Bala.*
Carlos Murciano: *Tiempo de ceniza.**
Gabriel Celaya: *La buena vida.**
Alain Bosquet: *Primer testamento.*
J.-Eduardo Cirlot: *Cuarto canto de la vida muerta.**
Manuel Arce: *Sombra de un amor.**
Gabino-Alejandro Carriedo: *El corazón en un puño.*

Gerardo Diego: *La rama.**
Leopoldo Rodríguez Alcalde: *Playa de octubre.*
Arcadio Pardo: *Soberanía carnal.**
Miguel Angel de Argumosa: *Friso y cantiga.*
Miguel Pinillos: *Aun queda sol en los veranos.**
Cesare Pavese: *Veinte poemas.**
Mario Luzi: *Poemas.*
Egito Gonçalves: *Treinta poemas.*
María Teresa Babín: *Las voces de tu voz.*
Manuel Arce: *Biografía de un desconocido.*
Alejandro Gago: *Las estrellas que Dios manda.*
Miguel Angel de Argumosa: *Poesía y Vida.*
Willen Elsschot: *Su obra poética.*
José Gerardo Manrique de Lara: *Crónica del Cosmonauta.*
Angelina Gatell: *Esa oscura palabra.*
Salvatore Quasimodo: *25 poemas.*
Jorge Guillén: *Tréboles.*
Angel Crespo: *Cartas desde un pozo.*
Josefina Vidal: *Fuera de mí.*
Iris M. Zavala: *Barro doliente.*
C. A. Arean: *Vereda en el tiempo.*
Cesáreo Rodríguez Aguilera: *7 poemas.*
Antonio Murciano: *Canción mía.*
Rainer María Rilke: *Leyenda del amor y de la muerte del abanderado Cristóbal Rilke.*
Susana March: *Poemas* / Antología.
Concha de Marco: *Hora 0,5.*

José Corredor Matheos: *Libro provisional.*
Sergio Esenin: *Poemas.*
Aurora de Albornoz: *En busca de esos niños en hilera.*
Ildefonso-Manuel Gil: *Los días del hombre.*
Carlos Salomón: *Antología.*

NARRACION Y ENSAYO

Ricardo Blasco: *Escritos sobre José Luis Hidalgo.**
Roger Noel-Mayer: *Bajo las araucarias.*
Ignacio Fernández de Castro: *Clases en lucha.**
Ricardo Gullón: *Balance del Surrealismo.**
Oreste Macrí: *Proceso contra el Hermetismo.*
Claude Couffon: *Hispanoamérica en su nueva literatura.**
María Teresa Babín: *La prosa mágica de García Lorca.*
Carlos Murciano: *Las sombras en la poesía de Pedro Salinas.*
Agnes Moncy: *La creación del personaje en las novelas de Unamuno.*
Cándido Pérez Gallego: *Notas para una sociología del teatro Isabelino.*
Ricardo Gullón: *Las secretas galerías de Antonio Machado.*
Francisco Ynduráin: *Valle-Inclán. Tres estudios.*

CLASICOS INOLVIDABLES

Lope de Vega: *Sonetos*. Seleccion y prólogo de Manuel Arce.

Francisco de Quevedo: *Sonetos*. Selección y prólogo de Leopoldo Rodríguez Alcalde.

COLECCION DE ARTE BISONTE

Luis Romero: *Tharrats*.

Manuel Arce: *Eduardo Sanz o el concretismo mágico*.*

C. A. Arean: *Román Vallés*.

Georges Peillex: *Tábara*.

Angel Crespo: *José María Iglesias*.

C. A. Arean: *José Guevara*.

José Agudo: *Julio de Pablo*.

Cesáreo Rodríguez Aguilera: *Ráfols Casamada*.

José Corredor Matheos: *Joan Brotat*.

Felipe Lorda Alaiz: *El arte de vanguardia en Holanda*.

---

* Agotados.

ESTA PRIMERA EDICION DE «VALLE-INCLAN. TRES ESTUDIOS«. DE FRANCISCO YNDURAIN, VOLUMEN DOCE DE LA SERIE «NARRACION Y ENSAYO», DE LAS PUBLICACIONES «LA ISLA DE LOS RATONES», SE TERMINO DE IMPRIMIR EN EL TALLER DE ARTES GRAFICAS DE GONZALO BEDIA, DE SANTANDER, EL VEINTISEIS DE ABRIL DE MIL NOVECIENTOS SESENTA Y NUEVE.

PUBLICACIONES
LA ISLA DE LOS RATONES
San José, 20
SANTANDER

DE PRÓXIMA APARICIÓN:

POETAS DE HOY:

Leopoldo Rodríguez Alcalde: *Nocturno de otro país.*

NARRACION Y ENSAYO:

R. Fernández de la Reguera: *Don Juan y Casanova.*

Véase relación de volúmenes publicados en las páginas finales.