LEABHARLANN CHOLÁISTE NA TRÍONÓIDE, BAILE ÁTHA CLIATH | TRINITY COLLEGE LIBRARY DUBLIN
Ollscoil Átha Cliath | The University of Dublin

Terms and Conditions of Use of Digitised Theses from Trinity College Library Dublin

Copyright statement

All material supplied by Trinity College Library is protected by copyright (under the Copyright and Related Rights Act, 2000 as amended) and other relevant Intellectual Property Rights. By accessing and using a Digitised Thesis from Trinity College Library you acknowledge that all Intellectual Property Rights in any Works supplied are the sole and exclusive property of the copyright and/or other IPR holder. Specific copyright holders may not be explicitly identified. Use of materials from other sources within a thesis should not be construed as a claim over them.

A non-exclusive, non-transferable licence is hereby granted to those using or reproducing, in whole or in part, the material for valid purposes, providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. Where specific permission to use material is required, this is identified and such permission must be sought from the copyright holder or agency cited.

Liability statement

By using a Digitised Thesis, I accept that Trinity College Dublin bears no legal responsibility for the accuracy, legality or comprehensiveness of materials contained within the thesis, and that Trinity College Dublin accepts no liability for indirect, consequential, or incidental, damages or losses arising from use of the thesis for whatever reason. Information located in a thesis may be subject to specific use constraints, details of which may not be explicitly described. It is the responsibility of potential and actual users to be aware of such constraints and to abide by them. By making use of material from a digitised thesis, you accept these copyright and disclaimer provisions. Where it is brought to the attention of Trinity College Library that there may be a breach of copyright or other restraint, it is the policy to withdraw or take down access to a thesis while the issue is being resolved.

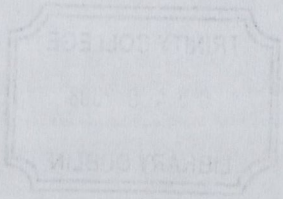
Access Agreement

By using a Digitised Thesis from Trinity College Library you are bound by the following Terms & Conditions. Please read them carefully.

I have read and I understand the following statement: All material supplied via a Digitised Thesis from Trinity College Library is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of a thesis is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or for educational purposes in electronic or print form providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone. This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

Elementos barrocos en la obra esperpéntica de Valle-Inclán: una cala quevedesca.

Bruce Swansey



Thesis submitted to the University of Dublin for the Degree of Doctor in Philosophy.

January, 2005.

TRINITY COLLEGE
0 5 AUG 2008
LIBRARY DUBLIN
THOSIS
8517

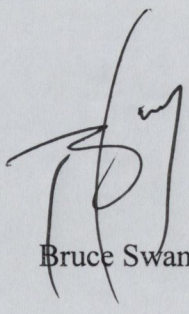
Declaration

1) This thesis has not been submitted as an exercise for a degree at this or any other university.

2) It is entirely my own work and includes the published or unpublished work of others, which is duly acknowledged in the text.

3) I agree that the library may lend or copy this thesis upon request.

University of Dublin, Trinity College, January 2005.



Bruce Swansey

Reconocimientos

Agradezco a quienes me han guiado y acompañado en este proceso, que fue menos terrible de lo que yo temía, y por ellos mucho más placentero de lo que hubiera podido imaginarme.

Ellos son Victor Dixon, sin cuyo generoso y paciente interés este parto de los montes no sería posible; Ciaran Cosgrove, quien me apoyó en la difícil decisión de llevar a cabo el proyecto; Ignacio Arellano, cuyas sugerencias fueron sumamente valiosas; Aurelio González, por su aliento al inicio de este trabajo; José Ramón Enríquez, digno heredero del Esperpento, y Patrick Dawson, todos amigos entrañables.

Sumario

La crítica de la obra de Valle-Inclán se ha enfocado más en su relación con las corrientes artísticas de su tiempo con la intención de valorar su importancia en el panorama europeo. En cambio, su interés por la cultura del Barroco, y específicamente por Quevedo, están por estudiarse en toda su extensión.

Aunque de manera fragmentaria, parte sustancial de la crítica valleinclaniana ha cedido ante la inevitable tentación de vincular la obra festiva de Quevedo con los esperpentos de Valle-Inclán. Sin embargo, las opiniones al respecto se han dividido entre quienes señalan que el vínculo entre las dos obras es sólo superficial y quienes afirman, por el contrario, que las técnicas esperpénticas están en deuda con Quevedo. Para examinar la cercanía entre los dos escritores he analizado su inscripción en el dominio del grotesco, el carácter híbrido de la obra de Valle-Inclán, así como su raigambre barroca.

Este trabajo aspira a contribuir a llenar ese vacío, centrándose en ciertas técnicas literarias que los dos autores cultivan. Algunas de las coincidencias entre los dos escritores pueden agruparse en torno a la cuestión del autor como demiurgo, al uso de figuras, situaciones entremesiles y vestuario en el centro del esperpento, al histrionismo y las acotaciones como parte de las técnicas narrativas en los dos autores, al peculiar uso del movimiento al que someten el cuerpo, a su fragmentación, humanización, animación, y alegoría, y a la utilización de un bestiario destinado a caracterizar las figuras.

Title translation:

Baroque elements in the *esperpentos* of Valle-Inclán: a study of his relationship with Quevedo.

Summary:

Critical writing on the work of Valle-Inclán has focused mostly on its relation to aesthetic tendencies of his time, with the intention of assessing it in the context of European art. By contrast, his interest in Baroque culture, specifically in respect of Francisco de Quevedo, has yet to be fully studied.

A substantial number of scholars have acknowledged, although in fragmentary fashion, connections between the festive works of Quevedo and the *esperpentos* of Valle-Inclán. Opinion has been divided, however, between those who maintain that such connections are only superficial and those who believe, on the contrary, that the literary techniques which characterize the *esperpentos* are indebted to Quevedo. To examine the relationship between the two writers, I have analyzed their inscription in the domain of the grotesque, the hybrid nature of Valle-Inclán's work, and its roots in the Baroque.

This study seeks to contribute towards filling a critical void, concentrating on certain techniques favoured by both writers. Some of the coincidences between them can be grouped as follows: the position of the author as demiurge; the use of types rather than characters; the appropriation of situations characteristic of short farces; the function of costume; the use of histrionics and stage directions as elements of narrative technique; the peculiar way in which both writers depict the body in motion, their common taste for fragmentation, humanization, allegory and the animation of inert objects, and the employment of a bestiary that contributes to the characterization of their personages..

Elementos barrocos en la obra esperpéntica de Valle-Inclán: una cala quevedesca.

Índice.

Introducción. P. 1

I. A la caza de la crítica: una historia selectiva de la recepción de la obra de Valle-Inclán. P. 11

1. Vista general de la crítica sobre Valle. P. 11

1.1 Los ciclos sucesivos. P. 11

1.2 Comentarios sobre la evolución de su obra: ¿dos, tres, múltiples etapas, o un texto único? P. 18

1.3 Valle y la Generación del 98: ¿"hijo pródigo" o escritor inclasificable? P. 28

2. Conciencia crítica de la hibridez de la obra esperpéntica. P. 33

2.1 Comentarios sobre hibridez. P. 33

2.2 Elementos dramáticos en las obras narrativas. P. 37

2.3 *Mise en abîme* (personajes/ figuras que se dramatizan). P. 41

3. Comentarios sobre Valle y artistas anteriores. P. 43

3.1 La raigambre barroca de la obra de Valle. P. 43

3.2 Una inevitable tentación: Quevedo y Valle-Inclán. P. 48

II. Espejeos entre la obra festiva de Quevedo y las obras esperpénticas de Valle. P. 64

4. Lo grotesco: la "otra" percepción. P. 64

4.1 Breve historia de una presencia acechante. P. 64

4.2 Lo grotesco en España. P. 70

4.3 Una apostilla sobre lo carnavalesco. P. 77

5. Arqueología del esperpento: Valle ante la tradición. P. 84

5.1 Comentarios de Valle sobre la tradición y lo tradicional. P. 84

5.2 Comentarios de Valle sobre su propia estética. P. 88

6. Topologías estelares: el autor como demiurgo. P. 102
6.1 Quevedo en las alturas. P. 103
6.2 Una cuestión de perspectiva: la tercera manera. P. 119
7. Calas en las técnicas de Quevedo y Valle, I: Figuras y situaciones entremesiles y refererencias al vestuario. P. 139
7.1 Figuras. P. 139
7.2 Figuras y situaciones entremesiles en Quevedo. P. 143
7.3 Figuras y situaciones entremesiles en *La corte de los milagros*. P. 149
7.4 El vestuario en *El Buscón*. P. 154
7.5 El vestuario en obras esperpénticas de Valle. P. 160
8. Calas en las técnicas narrativas de Quevedo y Valle, II: Histrionismo y acotaciones. P. 168
8.1 Histrionismo en *El Buscón*. P. 170
8.2 Acotaciones integradas en *El Buscón*. P. 178
8.3 Histrionismo y acotaciones integradas en *La corte de los milagros*. P. 189
9. El cuerpo en movimiento. P. 213
9.1 Movimientos exagerados del cuerpo en Quevedo. P. 215
9.2 Movimientos exagerados del cuerpo en Valle. P. 224
10. El cuerpo fragmentado. P. 240
10.1 El cuerpo fragmentado en Quevedo. P. 242
10.2 El cuerpo fragmentado en el esperpento. P. 262
10.3 Humanización, animación, y alegoría en Quevedo. P. 270
10.4 Humanización, animación, y alegoría esperpénticas. P. 273
11. El cuerpo bestializado. P. 277
11.1 Bestialización en Quevedo. P. 281
11.2 La constelación zoomorfa en Valle-Inclán. P. 292
11.3 Comentario final sobre el tratamiento del cuerpo. P. 305
Conclusiones. P. 309
Trabajos citados. P. 320

Introducción.

La crítica ha puesto más énfasis en la relación de Valle-Inclán con el ambiente cultural de su época que en sus deudas con la tradición literaria. Pero Valle mismo era muy consciente de tales deudas, y una serie de intérpretes suyos, como veremos, sí han aludido a ellas, y sobre todo a vínculos entre las obras festivas de Quevedo y los escritos esperpénticos de Valle. La gran mayoría de tales alusiones, sin embargo, han sido excesivamente vagas y esporádicas. El propósito de este estudio es, por tanto, examinar e ilustrar de una manera más detallada y sistemática las semejanzas entre los dos escritores, y tratar de determinar su alcance. Importa señalar desde un principio que se trata menos de rastrear influencias directas de un autor del siglo XVII sobre otro del siglo XX que de apuntar y analizar paralelos entre sus posturas estéticas y las técnicas que emplean.

El título de esta tesis sugiere el aprovechamiento por parte de Valle-Inclán de técnicas provenientes de la cantera barroca.[1] Implica además, sin embargo, que una parte de la actitud vital del Barroco cruza una frontera de más de tres siglos para sedimentarse en su obra.[2]

En cuanto a los elementos a los que se refiere el título, uno de ellos, el grotesco, rechaza cualquier periodización. En efecto, tal característica se encuentra en períodos y expresiones artísticas muy diversas, y más bien tendría que concebirse como una manera de percibir el mundo y sobre todo la creación estética. Sin embargo, no es menos cierto que el Barroco es un período en el que tal rasgo cobra especial importancia. De hecho forma parte de una definición que se diría canónica de ese estilo, al relacionarlo con lo deforme. Barroco, se ha dicho, probablemente venga de *berrueco* o de según José Luis Abellán (1981) *Barrôco*, que en portugués "alude a determinadas perlas de forma irregular." (Abellán, 44)[3]. Pero al subrayar exclusivamente tal aspecto se pierde el

[1] De acuerdo con el imprescindible trabajo de José Antonio Maravall, el período que cubre el término abarca desde el reinado de Felipe III (1598- 1621), que corresponde a una etapa de formación; el de Felipe IV (1621- 1665), de plenitud, y el de Carlos II, de decadencia. Maravall indica que el período que va de 1605 a 1650 es el de mayor significación, a tal grado que se habla de un "arte nacional".

[2] Y que afirma el carácter moderno del Barroco, que Luis Rosales confirma al observar que "no creo, y comprendo lo arriesgado de la afirmación, que haya tenido nuestra poesía otro momento de más recia y permanente modernidad, de más humana y estremada significación y de más cegadora e hiriente brillantez." (Rosales, 14)

[3] Abellán también indica que *Barocco* (sic) es un término "que los escolásticos daban a una de las figuras del silogismo." (Abellán, 44)

espíritu del Barroco, ya que su indudable fascinación por lo extraño también obedece a la búsqueda de nuevos modos de representación.[4] Por ejemplo, en lugar del círculo que afirma un centro único, la elipse, el descentramiento; en vez de la perspectiva clásica, que reconstruye las figuras buscando reproducir el espacio original, la anamorfosis y sus juegos enigmáticos, que revelan los límites impuestos por la mirada frontal; en lugar de un espacio mensurable y cerrado, uno que se abre a magnitudes diversas y amplificaciones inéditas que obligan al espectador a detenerse y producir su propio ángulo de visión para descifrar la imagen.[5] Para mí, tanto Quevedo como Valle trasladan el espacio geométrico distorsionante al espacio retórico mediante la sinécdoque, la hipérbole y la metáfora, para obligar a los espectadores/lectores a distanciarse y tomar decisiones frente a imágenes que aunque sean caricaturescas no agotan en el humor superficial su carga explosiva.

Lo que me permite la comparación entre Quevedo y Valle es la capacidad del Barroco para suscitar una nueva posición estética que resulta característicamente moderna, si por ello entendemos una mayor participación del receptor, que de esta forma abandona una función pasiva para intervenir en la creación artística. La poesía festiva y las narraciones de Quevedo, y de manera señalada los esperpentos de Valle-Inclán, participan de esta disposición. A ello obedece parcialmente el desajuste sistemático al que someten a sus figuras.

---

[4] Observando sus características visuales, Emilio Orozco (1970) ha señalado: "Fijémonos ya cómo en la defensa de esos rasgos de novedad y variedad típicos de la psicología del Barroco se recurre insistentemente a ese término monstruo indicador de la extremada expresión del libre impulso creador de la naturaleza." (Orozco, 34) La perfección de las formas artísticas las convierte en modelo de la naturaleza y no al revés; en la *Philosophia Antigua Poética* Pinciano afirma la independencia del arte, así como la superioridad de la creación artística. Sin apartarse de la imitación aristotélica, Pinciano la adapta a la realidad artística, particularmente teatral, del momento. La *Philosophia Antigua Poética* precede al *Arte nuevo* de Lope de Vega, al que quizá sirva de sustento para su declaración de independencia artística. Según Shepard (1970), "la posición de Pinciano en relación con las unidades no es simplemente una servil adherencia a Aristóteles, sino que representa una actitud independiente contra sus predecesores en la teoría literaria. El principio de las tres unidades es, quizás, el de mayor alcance entre las erróneas interpretaciones de Aristóteles hechas durante los siglos XVI y XVII. La intencionada despreocupación de Pinciano por las complicadas teorías de tiempo y lugar, evita la artificiosa restricción que amenazaba constantemente con el encadenamiento de la actividad dramática hasta el mismo siglo XVIII." (Shepard, 102-103)

[5] Severo Sarduy (1974) lo ha percibido con claridad al definir la anamorfosis como "dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta esa lateralidad máxima que permite la constitución real de otra figura regular." (Sarduy, 63)

Como veremos, esas técnicas responden a la imperiosa necesidad de los dos por desvelar el mundo apariencial que los rodea, e iluminar la auténtica realidad que encubre.[6] Tal necesidad tiende otro puente entre el Barroco y esa otra modernidad ya "clásica" en que se ha convertido la vanguardia, y que podría definirse como fobia a lo que Quevedo llamó hipocresía. El mundo, tal que se nos ofrece, es una representación, o más precisamente una farsa.[7] La metáfora del *Theatrum mundi* está presente con parecida fuerza expresiva en los dos escritores, y se refleja en el carácter híbrido de sus obras.[8] La mezcla que Lope celebraba en la comedia nueva es un rasgo del arte de su época que Valle recupera y reformula. Pero si se trata de distinguir a través de qué técnicas los dos escritores enderezan un mundo que está al revés, aunque la inversión sea vista como natural, tal distinción debe estar al servicio de una comprensión de posturas éticas compartidas que en los dos se dirigen contra una clase social marcada por su brutalidad advenediza.[9]

---

[6] Según Blanco Aguinaga (1984), "el escritor de la Contrarreforma, como el predicador, des-engaña, des-entraña, des-cubre la realidad que se esconde bajo las apariencias: la superficie y el fondo son los dos polos contrarios de esta visión del mundo." (Blanco Aguinaga, 353)

[7] Lipmann (1976) sitúa el origen del *Theatrum mundi* en *Las leyes* de Platón, en donde el hombre es caracterizado como "juguete de los dioses". El dato había sido ya señalado por Curtius (1953): "In the work of Plato's old age, the *Laws*, we read: 'May we not regard every living being as a puppet of the gods, which may be their plaything only, or may be created with a purpose?' (I, 644 de). And later: 'Man is made to be the plaything of God, and this, truly considered, is the best of him' (VII, 803 c). In the *Philebus* (50 b) Plato speaks of the 'tragedy and comedy of life'. In these profound thoughts, which in Plato still have the bloom of their first creation, lie the seeds of the idea of the world as a stage upon which man play their parts, their motions directed by God." (Curtius, 138) Debemos a Antonio Vilanova (1950) un estudio fundamental que, además de trazar el itinerario del tema desde Séneca, da cuenta de su recurrencia en la literatura española del XVII. Vilanova señala sus antecedentes en erasmistas españoles, y observa "que a la difusión culta del tema a través de los textos de Séneca, Epicteto, Luciano y Erasmo, se añade, a fines del siglo XVI, una divulgación asequible a los profanos." (Vilanova, 153)

[8] El término *tragicomedia* ya expresa elocuentemente el gusto barroco por subvertir normas artísticas consideradas inconmovibles. Como apunta Aubrun (1968), "la nueva comedia trae a la vez, a este gran público, todos los antiguos pastos: la tragedia clásica, la comedia burguesa y la pastoril, la farsa, la alegoría, el entremés burlesco, la mascarada, la canción cortesana y culta, la copla popular, la vieja canción de las abuelas, el villancico rústico, la danza, la sátira maliciosa; y todo ello ensartado en una intriga de moda en un ambiente especialmente 'joven' y de buen tono, que no excluye la temeridad. (Aubrun, 74)

[9] No me corresponde intentar trazar aquí un análisis socioeconómico comparativo de las dos épocas, pero basándome en el *corpus* puedo decir que por su lado Quevedo dirige los dardos de su sarcasmo contra quienes practican oficios viles, a quienes identifica como los que medran aspirando a ascender la escala social, es decir contra una naciente burguesía urbana que trastoca el *status quo* mediante su creciente acceso al dinero (mercaderes, banqueros, indianos). Por su parte, Valle participa de semejante rechazo hacia la burguesía consolidada cuyo poder económico es resultado de la corrupción imperante y que define una sociedad reificada y desprovista de valores éticos y estéticos. Hortz Kurnitzky (1994) señala que "el barroco se encuentra en el umbral de un nuevo sistema económico mundial y expresa por lo menos en su fase temprana, en el comienzo del siglo XVI y XVII, la lucha por un nuevo universo." (Kurnitzky, 95)

A menudo se asocia el Barroco con el despliegue ornamental, y con incontables festejos públicos determinados por la grandeza imperial, pero también implica una sombría conciencia del carácter evanescente de la realidad y del agostamiento de la vida. A ello obedece el que se haya destacado la angustia existencial que intenta disimular bajo una suntuosidad sensual, y la intuición del fin que la arquitectura monumental, incluso la efímera, procura ocultar. Según Severo Sarduy (1974), el Barroco es presidido por la imagen de la corrupción:

> La metáfora de Galileo es la de la corrupción. El corte que desintegra el juego aceitado de las esferas es el de la materia degradada, caída, muda: el Sol no es un globo pulido, uniformemente brillante –aro bizantino con placas de oro, círculo flamenco naranja--: tiene manchas; la Luna no es plana, esférula blanca sin poros: como la Tierra, es irregular y montañosa; la Vía Láctea no es un astro esplendente y continuo, sino un vasto conglomerado de estrellas; Júpiter arrastra <lunas> en sus movimientos: la materia que forma las esferas celestes, los cuerpos aparentemente nítidos, sin vetas, que giran en el espacio, no difiere de la que aglutina la Tierra, está igualmente constituída, es igualmente *corruptible*. (Sarduy, 42)

Sarduy señala las consecuencias del avance de las ciencias y del progresivo desplazamiento de las certezas que hacían del hombre el centro del mundo. El saber, ya sea como descubrimiento de otras tierras o como conocimientos médicos y anatómicos, produce una herida narcicista que se expresa en términos de desencanto. De allí que el cielo no sea tal ni sea azul, que Quevedo se detenga ante los muros de la patria tornados polvo, y que Valle confirme ese largo proceso de desintegración rubricando su estertor final.[10] Podría decirse que a ello obedece la frecuente exhibición de la suciedad y el decaimiento corporales, de las contorsiones, las metamorfosis y las reificaciones bestializantes como piedra de toque de las creaciones de Quevedo, y en no menor medida de las de Valle. El cuerpo, en los dos escritores, se ofrece como carne y ésta, como en los mejores lienzos del XVII, sugiere en medio de la vida su reverso.

[10] José Manuel Blecua dice que "de aquí, de lo fugitivo de la existencia, derivará la melancolía del Barroco, tan bien conocida, lo mismo que el pesimismo y el desengaño, que lleva a las ideas de que la vida es sueño o simplemente nada, como diría Quevedo." (Blecua, *Poesía de la Edad de Oro*, 10-11) Tal actitud encuentra una especie de duplicación en la conocida actitud ante el "desastre del 98", que no se refiere únicamente a la pérdida de las últimas colonias ultramarinas, sino al ambiente que determina a España a lo largo del siglo XIX y que se extiende a la vanguardia.

Desde Eugenio D´Ors y aún antes, las definiciones de Barroco exceden los límites de cualquier posibilidad de enumerarlas y analizarlas.[11] Cada historiador, cada crítico, señala ciertas características que desde su punto de vista decantan ese estilo. Acaso debiéramos atender a la que lo convierte en conciliación de contradicciones ("¿A quién no pasmará ver un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones?", se pregunta Gracián en *El Criticón*).[12] En todo caso, la división del arte y de la literatura en períodos obedece a una labor taxonómica que inevitablemente, cuando se la examina de cerca, pierde piso.

He querido bosquejar en el presente trabajo algunos de los rasgos que el Barroco entraña, consciente de que los "elementos" a los que aludo en su título pueden resultar involuntariamente enigmáticos. Por ello, antes de continuar, quisiera resumir el punto de partida que hace posible la comparación y que la estructura, a lo largo de mi análisis, mediante técnicas que no han sido elegidas arbitrariamente. Tales elementos estructurales, que determinan las técnicas compartidas, son: el grotesco como *modus operandi* que redefine la labor artística no como una copia de la naturaleza sino como una creación; el gusto de los dos escritores por la "deformidad" que expresa una búsqueda expresiva; el uso común de figuras retóricas que trasladan a la página o al escenario las distorsiones de una mirada anamórfica; la modernidad que el Barroco instaura en cuanto a una distancia crítica a la que los dos escritores aspiran[13]; el compartido rechazo de las apariencias; la hibridez de sus obras en que se aprovechan de la metáfora teatral; una común postura ética y estética, que se manifiesta a través de su condena de la falsedad; su gusto por la orfebrería (que incluye la distorsión) del lenguaje; y una actitud vital que

---

[11] Son memorables, sin embargo, los trabajos de Werner Weisbach (1921), Benedetto Croce (1925), y Helmut Hatzfeld (1972). D´ Ors (1934) vio en el Barroco una constante transhistórica, percepción contra la que Maravall (1975) reacciona constriñendo el concepto a una periodización histórica con la que coincide Abellán y que va de 1598 (muerte de Felipe II) a 1680.

[12] Blecua (1984) señaló este aspecto del Barroco: "Esta 'discordia concors' es la que conduce al uso y al abuso de la antítesis, hasta en los títulos de algunas obras, como *La cuna y la sepultura*, de Quevedo, el gusto por las figuras de Demócrito y Heráclito, tan traídas y llevadas en el Barroco, y a la aguda sensación de que todo es inestable." (Blecua, *Poesía de la Edad de Oro*, 9) Según Echeverría (1994), "al barroco parece constituirlo una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, "naturales" o espontáneas, de dar forma a la vida –la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable—y que está además empeñada en un esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo." (Echeverría, 24)

[13] Y que Blecua ha sintetizado al observar que "la segunda parte de la estética del Barroco consistirá en pensar que uno de los fines de la obra literaria debe consistir en causar asombro, producir sorpresa usando todos los artificios conocidos, desde la más simple antítesis a la metáfora más audaz o la hipérbole más extremada." (Blecua, *Poesía de la Edad de Oro*, 13-14)

hunde sus raíces en el carácter sombrío del desencanto barroco, que surge con los primeros grandes reveses del Imperio[14] y que llega, con intermitencias, hasta el siglo XX. Tras revisar a fondo los aspectos pertinentes de lo que habían dicho intérpretes anteriores, sobre todo de Valle-Inclán y de sus obras, aislé entre las de él y de Quevedo aquéllas en que tales paralelos me iban pareciendo más evidentes que en otras, para proceder luego a una clasificación y análisis de los más interesantes. Las obras de los dos que llegué a creer sería más fructífero estudiar con este propósito, y que constituyen por tanto la mayor parte del *corpus* examinado, son las siguientes: de Quevedo *Los sueños*, especialmente el *Sueño del Juicio*, pero también *Alguacil endemoniado* e *Infierno*, *La fortuna con seso y la hora de todos*, *El Buscón*, y otros textos menores como *Cuento de cuentos*, en lo que se refiere a textos narrativos[15]. En cuanto a la obra poética, me limité a trabajar con *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* y otros poemas satírico-burlescos[16]. Entre éstos, seleccioné los que confirmaban el uso de una perspectiva aérea, que ilustraban la presencia de una constelación zoomorfa, o que ofrecían muestras de la desarticulación y fragmentación corporal, tema que también he ejemplificado a través del entremés *La ropavejera*. Excluí del análisis la poesía amorosa y la estoica, así como las reflexiones éticas y políticas. Su estilo y tono los sitúan en otro ámbito de la creación quevedesca, ajena a las técnicas literarias que me sirven para realizar una comparación con textos que apuntan más claramente hacia el ciclo esperpéntico de Valle-Inclán.

De éste, elegí concentrar el análisis en aspectos teatrales, pero sin dejar de lado, ni mucho menos, narraciones análogas, ya que Valle mismo, como se verá, rechazaba también distinciones de género y creó una serie de textos híbridos. En el curso de la presente tesis, emplearé con cierta frecuencia el término *esperpentos* para aludir no sólo a las obras así

---

[14] Esa conciencia de crisis, se relaciona con el colapso de la industria castellana, la expulsión de los moriscos, la rebelión de Cataluña, la independencia de Portugal en 1640, las consipraciones separatistas en Aragón y Andalucía, la sublevación de Sicilia y Nápoles en 1647 y 1648, la independencia de Holanda, y la supremacía de Francia después del desastre de Rocroi en 1643. Son algunas de las cuentas que enhebra el rosario de desastres.

[15] Aunque comencé trabajando con las ediciones de *Obras completas*, pronto me percaté de que tanto Astrana Marín como Felicidad Buendía incurrían en errores que sucesivas ediciones han solucionado. Me he esforzado en consultar las que me parecieron más fidedignas y que son, para los *Sueños*, la de de James O. Crosby; para *La hora de todos*, la de Luisa López-Grigera; para *El Buscón*, la de Pablo Jauralde Pou, cuya edición de *Obras festivas* también he seguido.

[16] En cuanto a los textos poéticos, he trabajado con la edición de *Obra poética*, de José Manuel Blecua.

designadas, destinadas supuestamente a las tablas, sino a todos los escritos de Valle que comparten características con ellas. De su obra teatral estudié sobre todo *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*; de su obra narrativa, *La corte de los milagros* y *Tirano Banderas*. Tomé también en consideración textos secundarios como *La pipa de kif*, *La lámpara maravillosa* y *Noche estelar*, porque me pareció que en ellos Valle expone una serie de reflexiones pertinentes para explicar su uso de técnicas que lo aproximan a Quevedo[17]. Dejé de lado, pues, todos sus textos anteriores, porque a pesar de que en ellos pueden rastrearse aspectos que Valle habría de refinar, y que caracterizarían su fase esperpéntica, no desarrollan plenamente las técnicas que propongo como puentes entre su obra y la de su antecesor.

Para llevar a cabo el análisis consideré indispensable separar este trabajo en dos partes. La primera, a fuer de preludio, comprende una revisión de lo que han dicho los críticos de Valle. Un primer capítulo trata de los esfuerzos hechos para clasificar su obra, aspecto sobre el que, como tendremos oportunidad de ver, no hay consenso. A continuación analizo las distintas maneras de concebir su evolución como escritor, terminando con las diversas opiniones sobre si pertenecía o no a la llamada Generación del 98.

Un segundo examina un aspecto de su obra que desde el principio ha atraído la atención de la crítica, es decir, la hibridez de sus novelas esperpénticas, ya que en ellas Valle-Inclán hace uso sistemático de recursos teatrales que cobran especial intensidad. Por ello el segundo y tercer apartados de este capítulo se destinan a examinar lo que se ha señalado acerca de la preponderancia de elementos teatrales en su obra narrativa, así como, aunque en menor medida, de la presencia de elementos narrativos o poéticos en su obra dramática a través de las acotaciones. Este capítulo termina con una revisión de una tendencia de los personajes a instaurar representaciones dentro de la narrativa, en una suerte de *mise en abîme*.

Valle era celoso acerca de sus "fuentes" de inspiración. En especial, su relación con la tradición áurea es inestable; a veces alude a ella para ponderar el "arte nacional", otras veces la rechaza. Sin embargo, varios críticos recientes han insistido en los vínculos de su obra esperpéntica con el Barroco, por lo que el tercer capítulo trata de la raigambre áurea

[17] La totalidad de los textos de Valle-Inclán proviene de la edición de *Obras escogidas*.

de sus esperpentos. El último apartado de este capítulo atiende a lo que se ha dicho, específicamente, a favor y en contra de su relación con la obra de Quevedo.

La segunda parte del trabajo –la principal-- se orienta hacia un análisis y comparación de los textos que constituyen el *corpus*. Pero ya que todos ellos se inscriben claramente en –y ensanchan-- la tradición del arte grotesco, el cuarto capítulo se dedica a trazar el desarrollo, en Occidente y en España, de aquella manera de representar el mundo. Y como lo grotesco se vincula con el concepto de carnaval, que desde la publicación del libro de Bajtín sobre Rabelais ha empleado mucho la crítica, cierro ese capítulo apuntando sus posibilidades y limitaciones en cuanto al *corpus* elegido.

El quinto capítulo revisa lo que Valle mismo, un escritor muy consciente de la herencia de la que surgía, pensaba acerca de la tradición. En sus obras teatrales, tanto las que son plenamente esperpénticas como aquellas que quedan fuera de esta denominación, así como en numerosas declaraciones, hay una constante reflexión sobre esa herencia. Su rechazo del realismo teatral decimonónico lo conduce a revalorar las manifestaciones dramáticas que se encuentran en el origen del teatro nacional español, y a apoyarse en ellas. Creo que el conjunto de esas reflexiones aporta una suerte de itinerario de su creación, y que nos permite aquilatar el proceso de elaboración de conceptos clave como la forma en que los dos crean *tipos*, la importancia del diálogo y de las acotaciones, y su reflejo en el espacio y el tiempo.

A partir de este primer despeje del pensamiento de Valle, el sexto capítulo analiza una postura que constituye para mí el punto de partida para establecer analogías entre las obras de los dos escritores: su adopción de una misma perspectiva. No se trata simplemente de semejanzas; comporta una apropiación de técnicas[18]. Coinciden en ocupar una posición *ex sede elevata*, que Valle define como demiúrgica. La distancia estelar desde la que ambos contemplan a sus criaturas tiene como consecuencia el tratamiento de éstas como *figuras*, es decir como seres de una pieza, con los que ninguno de los dos autores se compromete. En la época de Quevedo el uso de *figuras* es frecuente y por ende natural. En Valle implica la sustitución de los personajes por *tipos*, y la

[18] Como acertadamente señala Carol S. Maier, "apparent similarities can be misleading when not resemblance but change indicates response and appropriation." (Maier, "Symbolist Aesthetics…", 77)

recuperación de un contexto teatral "anacrónico". Tal tratamiento se refleja en la creación de una prosa híbrida, narrativa y escénica a la vez, que rechaza todo intento de clasificación definitiva.

En el séptimo capítulo me propongo profundizar, mediante una primera cala en las técnicas narrativas, en el uso de elementos que como las *figuras*, y la inclusión en la prosa de situaciones entremesiles, provienen del Barroco, así como la relación entre el vestuario como índice significativo y su conexión con el lenguaje. Tanto este capítulo como el octavo, que constituye una segunda cala, se centran sobre todo, aunque no exclusivamente, en narraciones de los dos escritores, y estudian la presencia en ellas de recursos dramáticos y metadramáticos.

Hasta donde sé, a diferencia de la crítica quevedesca, la valleinclaniana ha señalado variantes metadramáticas como técnicas clave. Dada la abundancia de los recursos teatrales, el octavo capítulo se dedica a estudiarlos en *El Buscón* y en *La corte de los milagros*, en los que no es extraño encontrar semejantes técnicas, como el histrionismo deliberado, y el uso de acotaciones integradas que definen los rasgos de las *figuras*.

Los tres últimos capítulos se dedican a examinar un elemento que ha sido poco estudiado en los dos escritores: la representación corporal como metáfora de la textualidad. Indicio de la transformación de los humanos en muñecos es su movimiento, cuyo flujo natural es interrumpido. Tales desquiciamientos apuntan hacia la suplantación del organismo por mecanismos, lo cual permite una extraordinaria libertad imaginativa y crítica. La aceleración del movimiento, o por el contrario, su detenimiento, determina el enfoque del noveno capítulo, que examina un cuerpo cuyas formas y movimientos evocan los de las marionetas y los autómatas.

La estrategia del cuerpo fragmentado es esencial como vehículo para parodiar lenguajes que por el uso han perdido significado, convirtiéndose en lugares comunes. Quevedo y Valle luchan contra las expresiones manidas que provienen tanto del lenguaje popular como del culto. Los dos establecen una notable complicidad con sus lectores, acaso conscientes de que la dificultad de su obra exige controlar su recepción y que ésta depende del conocimiento del texto parodiado, y por tanto de la conciencia de su subversión. El décimo capítulo se dedica a distinguir la fragmentación corporal, que

privilegia la sinécdoque y la metonimia como tropos que determinan textos a su vez fragmentados, constituídos mediante escenas o viñetas.

Por último, el undécimo capítulo analiza las múltiples metamorfosis bestiales a las que los dos escritores someten a sus criaturas, creando una constelación zoomorfa característica del arte grotesco. En los dos escritores la transformación de los seres humanos en bestias deriva en una técnica de caracterización que provoca efectos similares, hasta el punto en que las *figuras* podrían ser intercambiables, ya que plantean una "deformación" bestial que es reflejo de una manera de ser.

El presente trabajo señala técnicas que afirman un diálogo entre obras que no por ello dejan de ser distintas y profundamente originales. Distintas por su posición en la historia, originales porque cada una asume una herencia y la reelabora, apropiándosela. Nada nuevo si se considera que toda creación literaria parte de literaturas previas, y que todo texto anuncia los que habrán de venir en un constante diálogo[19].

Gullón se pregunta en 1982: "¿Hasta cuándo durará el ostracismo de la literatura española del conjunto de las europeas? ¿En qué momento pediremos que nos incluyan con plenos derechos en las nóminas de Occidente?" (*La novela moderna*, 16) La pregunta es vigente, y válida para todos los que estudian la literatura escrita en castellano. El Barroco aguarda todavía una comparación que lo restituya como período de transición que sienta las bases de la modernidad del siglo XX. A estudiar específicamente cómo sucede eso entre Quevedo y Valle-Inclán, dedico este trabajo.

[19] Resuelta la querella entre antiguos y modernos, la parodia es una forma de apropiarse de la tradición: "Modern artists seem to have recognized that change entails continuity, and have offered us a model for the process of transfer and reorganization of the past. Their double-voiced parodic forms play on the tensions created by this historical awareness." (Hutcheon, 4)

I. A la caza de la crítica: una historia selectiva de la recepción de la obra de Valle-Inclán.

1. Vista general de la crítica sobre Valle.

Tratándose de escritores clásicos, la recepción de la obra nos entrega una valoración de los textos estudiados, así como la historia de su lectura. Valle-Inclán no es la excepción de esta regla. Entre las primeras opiniones y las más recientes, hay diferencias dictadas por cambios en el gusto, en la crítica periodística, y en las corrientes y modas académicas, como también por la perspectiva histórica, que debiera juzgar la obra sin los apasionamientos que la polémica personalidad del creador provocara entre sus contemporáneos[20]. Entre unas y otras subsiste el hilo conductor de una obra polifacética e inagotable.

1.1 Los ciclos sucesivos.

Pueden distinguirse cuatro etapas en la valoración de la obra valleinclaniana. La primera de ellas abarca la crítica contemporánea a Valle, entre 1895 y 1936; la segunda, desde la muerte de Valle hasta alrededor de 1966, año en el que se celebró el centenario de su nacimiento; la tercera, que llega hasta alrededor de 1986, otro hito importante, ya que entonces se recuerda el cincuentenario de la muerte de nuestro autor; y la cuarta, que llega hasta nuestros días[21].

---

[20] La distancia histórica, en efecto, no asegura la existencia de una crítica "objetiva"; todo ejercicio crítico, aun si es exclusivamente taxonómico, resulta forzosamente valorativo. Y toda valoración, como bien lo señaló en su momento Roland Barthes en *Crítica y verdad*, involucra una serie de "valores" personales de los que es imposible separarse.

[21] Una perspectiva un poco distinta nos ofrece Wilfried Floeck. En cuanto a la evolución de la crítica valleinclaniana, según Wilfried Floeck: "La historia de la recepción del esperpento está aún por escribir. Se divide en dos etapas claramente distintas. La primera va hasta finales de la década del 50 y está caracterizada por un interés relativamente escaso por Valle-Inclán y el esperpento; la segunda fase, desde comienzos de los años 60, está marcada por una revaloración creciente del autor; alcanza su punto culminante en 1966, el año del centenario, y se mantiene hasta hoy sin decrecer." (Floeck, 166)

Cada ciclo crítico ha sido presidido por intereses diversos, pero salvo "La *Sonata de estío*, de don Ramón del Valle-Inclán", de Ortega y Gasset (1904), publicado en *La Lectura*, podría afirmarse que en el primero sobresale el anecdotario biográfico. Creo que es importante detenerse en el artículo mencionado, porque para Valle fue muy significativo. Ortega y Gasset era hijo de Ortega Munilla, amigo personal de Valle, y a quien vinculaba un lazo de agradecimiento por la publicación en los *Lunes* del *Imparcial* de varios textos suyos[22]; además era un intelectual cuya voz Valle debió respetar. Ortega y Gasset alaba irónicamente a Valle-Inclán; lo define como "diletante del Renacimiento", y califica su prosa como "culto amanerado y vicioso", concluyendo que "¡es la triste suerte de los hombres inactuales!" (Ortega, 20) Ortega prosigue su devastadora crítica de la *Sonata* admirando la "regocijada disposición de espíritu" de Valle: "No ver sino fuertes y atrevidos brazos, sino amores magníficos en este país de las tristezas, es algo heteróclito y nada frecuente." (Ortega, 21) Según Ortega, Valle es más orfebre que literato, y su mirada, pintoresca. Ortega remata su artículo de la siguiente manera, que me permito citar por extenso:

> Confieso, por mi parte, aunque esta confesión carezca de todo interés, que es de nuestros autores contemporáneos uno de los que leo con más encanto y mayor atención. Creo que enseña mejor que otro alguno ciertas sabidurías de química fraseológica. ¡Pero cuánto me regocijaré el día que abra un libro nuevo del Sr. Valle-Incán sin tropezar con <princesas rubias que hilan en ruecas de cristal>, ni ladrones gloriosos, ni inútiles incestos! Cuando haya concluído la lectura de ese libro probable y dando placentero sobre él unas palmaditas, exclamaré: <He aquí que D. Ramón del Valle-Inclán se deja de bernardinas y nos cuenta cosas *humanas*, *harto humanas* en su estilo de escritor bien nacido>." (Ortega, 27)

El artículo de Ortega y Gasset revela más al crítico que al creador, ya que se dirige contra un estilo *amanerado* y *vicioso*, adjetivos más morales que estéticos; Ortega reduce a Valle a una calidad *pintoresca*, es decir superficial; reclama que Valle se interese por temas que poco o nada tienen que ver con la hora actual, que es la del desastre del 98, y concluye exigiendo a Valle un arte *humano*. Es notable cómo el autor de *La deshumanización del arte* habría de cambiar su perspectiva de 1904, y creo que tal viraje

[22] Relación a la que alude Valle en una carta dirigida el 29 de octubre de 1914 a Ortega y Gasset, recogida por Robert Lima en su biografía de Valle, en la que dice: "Yo hice mis primeras y últimas armas en *Los Lunes*, sintiendo el calor, la efusión y el aliento, del más grande corazón de hombre y de poeta que hallé en mi camino". (Lima, 203)

sería precedido, además de la conciencia de Ortega del arte europeo contemporáneo, por la evolución de Valle-Inclán hacia el esperpento, al que nunca dedicaría ninguna página[23].

De esta primera etapa surgen textos seminales a los que la crítica retorna, ya sea para rechazarlos o para edificar sobre ellos. Uno es *Crítica profana (Valle-Inclán, Azorín, Ricardo León)*, publicado originalmente el 14 de noviembre de 1915. En él, Julio Casares se detenía primero en la utilización del lenguaje, en el que contaba galicismos, solecismos, barbarismos, arcaísmos y voces extranjeras, para después acusar a Valle de plagiario de textos ajenos y propios. A esta crítica se sumaría dos años más tarde Rafael Cansinos Assens, cuestionando la originalidad e integridad de Valle[24]. A largo plazo, tales acusaciones se convertirían en un surtidor de respuestas.

El reconocimiento de la importancia de la obra valleinclaniana creció y habría de alcanzar un punto culminante con la publicación del número 32 de *La Pluma*, de 1923, dedicado a Valle-Inclán. Las líneas de investigación que se abrieron entonces abarcan aspectos de estilo, evolución, teatralización, uso del lenguaje, predominancia de lo visual y excepcionalidad frente a los demás miembros de la Generación del 98[25].

En cuanto a su estilo, Gómez de Baquero señala que "no es sólo retórico, sino que llega a capas más hondas y a maneras más íntimas de la expresión". (Gómez de Baquero, 9) Establece ciclos en la obra valleinclaniana: *Sonatas*, "novelas dramáticas" y carlistas, y la obra esperpéntica que, según él, se inicia con *Divinas palabras*.

En cuanto a su teatralidad, Ramón Pérez de Ayala acuñó una apreciación que habría de tener vasta fortuna: "Lo que se puede asegurar es que Valle-Inclán, ante todo –y, hasta diríamos que únicamente—ha producido obras de carácter dramático. Todas sus

---

[23] Mercedes Tasende ha visto con claridad las consecuencias del artículo de Ortega reflejadas en la crítica posterior, y en la polémica acerca de si Valle era o no "hijo pródigo" del 98. Tasende apunta que "las ideas expresadas por Ortega en el ensayo acerca de la *Sonata de estío* adquieren una enorme trascendencia e inauguran una línea de pensamiento crítico que logrará ejercer una gran influencia durante muchos años." (Tasende, "La influencia", 158/802- 159/803).

[24] En *La nueva literatura*, I, Los Hermes, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 1917.

[25] También en *La Pluma* se recordaban aspectos biográficos. Uno de ellos se refiere a un encargo comercial que recayó sobre Valle para anunciar, en verso, un producto medicinal para enfermedades del estómago: "En toda fiesta onomástica/ os dije: <Comed, bebed, atracaos, absorbed/ la dosis de Harina Plástica>." (Baroja, 55) Ramón Gómez de la Serna contribuiría a este aspecto "biográfico", añadiendo su grano de arena a la creación de una leyenda personal. "La personalidad fantasmagórica de don Ramón" habría de ser el núcleo de su libro sobre nuestro autor, que Gómez de la Serna publicaría en Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.

creaciones están enfocadas *sub specie theatri*, como decían los antiguos; desde las *Sonatas* hasta los últimos esperpentos." (Pérez de Ayala, 24) Su comentario sirvió para iluminar la importancia del diálogo en la obra valleinclaniana, y con ello alertó a futuros estudiosos sobre su disposición escénica.

Alfonso Reyes y Manuel Bueno parecen responder a la crítica de Casares. El primero observaba la riqueza del castellano de Valle, capaz de incorporar "voces americanas" –comentario que sentaría las bases para apreciar *Tirano Banderas* como un texto en el que Valle alcanza un castellano "sintético"--, mientras el segundo subrayaba su dominio lingüístico: "Conoce a fondo el castellano que ha renovado sin caer en el culteranismo, más que con la aportación de voces, sacando de sus entrañas giros inéditos y estableciendo alianzas nuevas entre las palabras." (Bueno, 43)[26]

J. Moya del Pino apuntaba la calidad esencialmente plástica de los textos valleinclanianos, preponderancia que también habría de resultar muy productiva: "El alma de sus personajes se nos revela por la acción y el gesto antes que la palabra sea dicha, y la emoción que sentimos al leer sus obras es más bien el producto de una visión pictórica que de un minucioso análisis psicológico." (Moya del Pino, 64) El homenaje a Valle-Inclán en *La Pluma* contiene las líneas de investigación sobre las que se moverá la crítica en su intento de analizar la obra valleinclaniana.

Dentro de la segunda etapa se cuenta a Melchor Fernández Almagro (1943)[27], al lado de críticos que abogan por la pertenencia de Valle al 98 (Pedro Laín Entralgo, 1945; Pedro Salinas, 1949, y Azorín, 1961), así como a los que defienden, por el contrario, el "modernismo" de Valle (Guillermo Díaz Plaja, 1951, y Alonso Zamora Vicente, 1951). Esta segunda etapa continúa con las aportaciones –entre otros-- de Jean Franco (1962), César Barja (1964), Díaz Plaja (1965), Harold Boudreau (1967), y Emma Susana Speratti-Piñero (1968)[28], que se concentran en su prosa. Pero una vez que Pérez de Ayala

---

[26] Resulta notable la asociación que Manuel Bueno tiende entre Valle-Inclán y Quevedo, aunque ésta se detenga dentro de los límites de la coincidencia en cuanto a la actitud vital: "Su estoicismo varonil recuerda el de Don Francisco de Quevedo." (Bueno, 44)

[27] Fernández Almagro fue contemporáneo de Valle. Sin embargo, Santos Martínez Saura ha rechazado recientemente su biografía, juzgándola falsa y malintencionada y escrita a la medida de las necesidades del régimen franquista por recuperar la figura y obra de Valle.

[28] Speratti había investigado la obra valleinclaniana previamente, al menos desde 1957, y después, en 1959 y 1966.

señalara la condición *sub specie teatri* de la obra valleinclaniana, el teatro comenzó a considerarse como una de las claves de su composición artística[29].

Hacia 1966 varios investigadores tratarán de dar cuenta de la obra valleinclaniana globalmente. A esta etapa corresponden los trabajos de Antonio Risco (1966), Emilio González López (1967), Alonso Zamora Vicente (1969), Anthony Zahareas y Rodolfo Cardona (1970, 1971), María Eugenia March (1970) y Sumner E. Greenfield (1972). La celebración del centenario del nacimiento de Valle provocó una explosión de textos destinados a confirmar la riqueza y la complejidad de su obra. Entre otras antologías críticas, sobresale *Ramón del Valle. An Appraisal of his Life and Works*, editado por Anthony Zahareas, *Valle-Inclán, Centennial Studies*, por Guillermo Gullón; y números monográficos de *Insula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Los Papeles de Son Armadans* y *Revista de Occidente*.

Según John P. Gabriele, la tercera etapa de la crítica valleinclaniana culminaría en 1986. A ella corresponden los estudios de Robert Lima (1972, 1988), Antonio Risco (1977), Eliane Lavaud (1979), José Rubia Barcia (1983), y John Lyon (1983). En este período el trabajo de Dru Dougherty ha sido esencial no sólo por sus atinadas lecturas, sino también por su edición de *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias* (1983), que proporciona materiales imprescindibles[30]. A esta etapa pertenecen también otros estudios como el de Austin Dias (1976), quien se centra en analizar las acotaciones dramáticas y el papel que desempeña el espacio en el teatro esperpéntico.

Nuevos estudios dedicados a *Tirano Banderas*, como los de Alison Sinclair (1977) y Leda Schiavo (1980), conviven con otros que se centran en *La lámpara maravillosa*, como el de Emma Susana Speratti-Piñero (1974), el de Humberto A. Maldonado Rivas (1980), o en aspectos visuales, como el de Carlos Jerez Farrán (1989)

De cara a la celebración del cincuentenario de la muerte de nuestro autor, resulta de rigor mencionar las antologías críticas de Gilbert Paolini (1985), John P. Gabriele (1987,

---

[29] Este aspecto ha sido polémico. Incluso para críticos lúcidos como Enrique Díez-Canedo, quien acerca de las *Comedias bárbaras* señala que "son, sin duda, representables; pero no sin alguna adaptación previa, en nuestro modo de sentir –como ocurre en Galdós con *El abuelo* y *Realidad*, como ocurriría con *La Dorotea* o *La Celestina*." (Díez-Canedo, 24) A vuela pluma, Díez-Canedo señala un itinerario de las "novelas" dialogadas en la literatura española.

1990), Clara Luisa Barbeito (1988), Ángel G. Loureiro (1988), Silvia Gonzalvo (1988), y Juan Antonio Hormigón (quien publica los materiales resultantes de un simposio realizado en 1986). Finalizamos el recuento de esta etapa señalando la presencia de *Hispanística* (1986), y del número 7 de *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* (1988).

Desde entonces, la floración crítica ha continuado ofreciendo nuevos análisis: Iris Zavala (1990), quien favorece una perspectiva bajtiniana y carnavalesca; Manuel Aznar Soler (1992); Luis Lorenzo-Rivero (1998), quien vuelve sobre el tema de la relación Goya-Valle; y Dru Dougherty (1999), a quien debemos una nueva exploración de *Tirano Banderas*. A éstas se deben añadir el homenaje del Ateneo de Madrid (1991), la edición de John P. Gabriele de la *Suma valleinclaniana* (1992), y Jean-Marie Lavaud (1996). Más recientemente la Universidad de Santiago de Compostela se ha distinguido por su sistemática dedicación a la obra de Valle-Inclán, publicando *Escenarios* (2000) y en *Anales de la literatura española contemporánea* el *Anuario de Valle-Inclán* I (2001), II (2002), y III (2003).
El Pasajero, la revista virtual dedicada a los estudios valleinclanianos, registró durante 1996 49 entradas de artículos y libros; en 1997, 52; en 1998, 108; en 1999, 53; en 2000, 57; en 2001, 16, y en 2002 la nueva edición de la *Obra completa*, en dos volúmenes masivos, así como la realización del II Congreso Internacional Valleinclaniano. El enorme interés que ha despertado la obra valleinclaniana hace imposible la tarea de dar cuenta cabalmente de todo lo hasta ahora escrito[31].

Según José Carlos Mainer en su introducción al tomo VI de *Historia y crítica de la literatura española*:

> Todo en Valle podría apuntar –y, de hecho, apunta—a una suerte de constantes en el realismo nacional español (consabidas invocaciones a Quevedo y Goya) y a menos hipotéticas concomintancias con las formas tradicionales de lo farsesco en

[30] Además de diversos artículos, es de rigor mencionar *Valle-Inclán y la Segunda República*, y más recientemente su *Guía de caminantes en Santa Fe de Tierra Firme*.
[31] En *Ínsula*, 236-237, julio-agosto 1966, ya Javier Odriozola registraba por lo menos 700 artículos. Desde entonces, la bibliografía crítica sobre la obra de Valle-Inclán ha aumentado vertiginosamente, por lo cual para revisarla en su totalidad haría falta una tesis dedicada sólo a esa tarea.

> el marco universal de la sátira popular: ambas parecen las claves elegidas por la nueva bibliografía. (Mainer, 295)

La observación de Mainer ilustra dos tendencias de la crítica actual. Entre ambas no hay tanta diferencia, puesto que las "invocaciones a Quevedo y Goya" no están tan alejadas como podría creerse de lo farsesco por lo que éste tiene de deformación y de grotesco. No es exagerado advertir que tanto las menciones a Quevedo –y en menor grado a Cervantes y a Rojas--, a la cultura popular –folletines, aleluyas, romances de ciego--, a las diversas formas de la farsa y lo teatral, y a la relación de los esperpentos teatrales con el cine, suponen un ingente *corpus* crítico.

El interés por la obra valleinclaniana la ha situado como una de las más significativas y revolucionarias de la literatura española del siglo XX. Puede afirmarse que el énfasis de la crítica en su aspecto de ruptura, especialmente en los esperpentos, proviene de esta etapa. Desde entonces, ese aspecto se ha convertido en un lugar común, por lo que otras áreas han sido descuidadas. Es lo que ocurre con la continuidad y con la recuperación de la tradición, también presente, como habremos de confirmar, en su obra esperpéntica. El renovado interés por la obra de Valle, a pesar de que pareciera haber agotado prácticamente todos los puntos de vista desde los cuales es posible abordar su trabajo, continúa produciendo nuevas aproximaciones.

Debido a la abrumadora cantidad de material crítico, es forzoso descartar todo material que no se enfoque estrictamente a estudiar el interés de Valle-Inclán por Francisco de Quevedo, así como la utilización en sus obras esperpénticas de técnicas literarias que pueden relacionarse con las de este escritor.

Para revisar la bibliografía, es necesario distinguir áreas específicas sobre las cuales se procederá a revisar un tema que ha permanecido dentro de los estrechos límites del comentario aislado. Para efectos de ordenamiento, las elegidas son las siguientes: evolución de la obra de Valle, conciencia crítica de la hibridez de las novelas esperpénticas, raigambre áurea de los esperpentos, y nexos entre Quevedo y Valle. Aunque debido a la frecuente re-impresión de críticas anteriores y a nuevas reacciones ante ellas resulta difícil mantener una cronología rigurosa, dentro de cada área he procurado un relativo orden temporal, porque me parece que ofrece la oportunidad de percibir los cambios experimentados por la crítica en los últimos cuarenta años.

1.2 Comentarios sobre la evolución de su obra: ¿dos, tres, múltiples etapas, o un texto único?

Algunos críticos han intentado dividir la labor de Valle en dos, tres, cuatro o más etapas, mientras otros han abogado por la existencia de un "texto único". Pero la mayoría ha coincidido, aunque con discrepancias al momento de identificar un parteaguas, en señalar dos etapas claramente diferenciadas: la que corresponde a la estética modernista, "decadente", y otra "funambulesca" o "comprometida". Esta discutible distinción ha dado lugar a otra polémica, sobre la incorporación de Valle en la Generación del 98, o su exclusión de ella.

La crítica tradicional, como queda dicho, coincide en señalar dos periodos[32]. El primero comprende los textos escritos desde 1895 hasta las *Sonatas*, mientras el segundo se inicia con *Luces de bohemia* (1921), que inaugura el esperpentismo. Sin embargo, no resulta sencillo afirmar un parteaguas rotundo, por lo cual se ha considerado al período que va entre 1913, fecha en la que Valle da a conocer *La marquesa Rosalinda*[33], y 1920, como una etapa de transición. En las páginas que siguen, intentaré dar cuenta de estos dos aspectos, desligándome de un seguimiento cronológico en favor de uno temático.

César Barja (1964) clasificaba la obra valleinclaniana entre "literatura amorosa" y "literatura legendaria", pero identificó en *Luces de bohemia* el texto transicional por excelencia: "En sorprendente evolución, desciende el arte de Valle-Inclán de la aristocrática altura y estético aislamiento de las *Sonatas* y de la mística espiritualidad de *Flor de Santidad*, hasta tocar en el fondo de la vida y del arte picarescos, en *Luces de bohemia* y demás *Esperpentos*." (Barja, 413)

---

[32] Una excepción es la de Robert Lima, quien en su artículo publicado en *Estreno* (1981), señala tres etapas que van de 1898 a 1908, desde el debut de Valle como actor en *La comida de las fieras*, de Benavente, a *El yermo de las almas*; de 1910 a 1920, de *La cabeza del dragón* a la *Farsa italiana de la enamorada del rey*, y de 1920 a 1930, de *Luces de bohemia* a *Martes de carnaval*.

[33] Al respecto, Julián Marías indica: "La tendencia se inicia netamente hacia 1913; en 1920 está plenamente realizada; *Farsa y licencia de la Reina castiza*, por una parte; *Luces de bohemia*, por otra." (Marías, 168) En *Valle-Inclán en el Ruedo Ibérico*, Marías insiste en que *La Reina castiza* marca la transición al esperpento.

Guillermo de Torre (1965) señala la diferencia entre lo que llama "el amable impresionismo modernista" y "un expresionismo sarcástico", etapas que equivalen políticamente al tradicionalismo y a la fase revolucionaria. A diferencia de Barja, de Torre reconoce en *La pipa de kif* la influencia del ultraísmo como parteaguas de la estética valleinclaniana:

> Un carnaval de suburbio, ferias verbenas, el cartelón del crimen ("El jaque de Medinica"), reflejos o equivalencias de los cuadros de Solana, y, al fondo, Goya; reminiscencias de lo americano definido por sus olores vegetales ("La tienda del herbolario"). En suma, ya están ahí implícitamente contenidos los elementos básicos de las comedias y las novelas esperpénticas." (de Torre, 136)

Carlos Seco Serrano (1966)[34] concuerda con de Torre en cuanto a la importancia de *La pipa de kif*. Según Seco Serrano, "en el orden formal, el miniado preciosismo de su primer estilo dará paso a las estridencias del esperpento, novedad literaria perfectamente instalada en su momento histórico. *La pipa de kif* marca ya, de manera nítida, el tránsito." (Seco Serrano, 213)

Seco Serrano ignora los escorzos "estridentes" en las *Sonatas* y aun antes[35], y la complicidad que Valle establece con sus lectores y espectadores, previniéndolos acerca de tomar partido. Se le oculta la ironía que en Valle opone resistencia a toda clasificación tajante. La intención de los textos se difumina, según Seco Serrano, en una negatividad, que es la única constante en la obra de Valle: "En realidad, esa continuidad, esa consecuencia representan un gran fallo del escritor: se trata de una continuidad en la negación, en el nihilismo, que no tiene su contrapartida en el despliegue de un ideal político positivo y factible." (Seco Serrano, 221) En la España franquista de los años sesenta la crítica, incluso la académica, se ceñía a límites indudables de interpretación.

---

[34] A este año corresponde la publicación de *A Centennial Celebration Ramón del Valle-Inclán 1866-1936*, University of Texas, Department of Romance Languages, folleto prescindible por cuanto apenas reproduce dos artículos muy conocidos: "Castillo de quema", de Juan Ramón Jiménez, originalmente publicado en 1936, y "El habla de Valle-Inclán", de Unamuno, publicado originalmente en *De esto y de aquello*, en 1949. Ambos han sido reproducidos en otras publicaciones: el de Juan Ramón en *Insula* (1966), el de Unamuno en la recopilación de 1988 de Doménech. El folleto incluye otras reproducciones de Azorín, Machado y Gómez de la Serna.

[35] Por ejemplo en *El rey de la máscara*. A esto se refiere Justo S. Alarcón, que ubica las técnicas esperpentizadoras (fragmentación de la frase, cosificación, animalización, despersonalización, luces y sombras, difuminación, deformación, sinécdoque, deshumanización del individuo perdido en el grupo), en esa narración, así como en *Mi hermana Antonia*, *La misa de San Electus* y *Rosarito*.

En cambio, José A. Gómez Marín (1966) convenientemente destaca la "ambigüedad ideológica" del autor, así como su ironía. Según él, en la obra de Valle "puede observarse una evolución que desplaza la intención del escritor desde la estética manierista de los primeros momentos hasta la estética comprometida de las postrimerías." (Gómez Marín, 180) Considera que la estética de Valle es refugio y atalaya desde la cual opone ante la sociedad el carácter singular, el valor de la "diferencia" sobre el que erige su obra. Desde esa perspectiva, el "tradicionalismo" de Valle se convierte en una vía que lo conduce a cambios éticos y estéticos:

> La evolución hacia la postura comprometida se dibuja como una línea discontinua, de intensidad variable que, sin embargo, a partir de 1920 –hemos evitado ceñirnos al enfoque cronológico, pero esta fecha, como lo ha demostrado Brooks, es decisiva—se va haciendo clara, concentrada, evidente. Esta fecha marca el paso decisivo en el proceso de desintegración del escepticismo de fondo valleinclanesco: señala el arranque de una nueva escritura, fundamentalmente intencionada, grávida de contenido social y de preocupación política. (Gómez Marín, 193)

Francisco Yndurain (1966) señala que la evolución de Valle-Inclán lo conduce a un parteaguas que ubica hacia 1920[36]: "Como ha visto muy bien el mejor intérprete de la obra de Valle, Melchor Fernández Almagro, desde *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) y *Luces de Bohemia* (mismo año), nuestro autor somete a sus personajes y ambientes a una distorsión que los hace grotescos" (Yndurain, "*La corte*", 324)[37]

1966 es un año memorable, porque la celebración del centenario del nacimiento de Valle provoca otros intentos de fijar un canon evolutivo. En *Insula*, Emma Susana Speratti aventura una precisión destinada a matizar lo que se veía como una transición tajante entre el modernismo y el esperpentismo. Speratti destaca 1908 como fecha de cambio con *Los cruzados de la causa*, en donde "el tono oscila entre la nota romántico-sentimental de las *Sonatas* y el feísmo, atenuado un tanto, de las *Comedias bárbaras*." (Speratti, 1) En

---

[36] Posición que confirmaría en 1990: "Sin entrar ahora a discutir qué puede entenderse por esperpento, sí se puede aceptar que, sea lo que fuere, se crea y desarrolla por Valle-Inclán, con esa misma denominación, a partir del año 20." (Yndurain, "Esperpentos y sonatas", 47)

[37] Gómez Marín rechaza la adscripción de los esperpentos al grotesco. Según él, la sociedad está deformada, y lo que Valle hace es recomponer la figura mediante su reflejo en el espejo cóncavo. La diferencia resulta significativa, sobre todo porque confirma que su búsqueda no puede simplificarse mediante una asociación directa con los procedimientos del arte grotesco.

1909 *El resplandor de la hoguera* confirmaría la nueva dirección en la obra de Valle, quien para entonces se habría hecho consciente de los sufrimientos impuestos por la guerra: "Valle, ante esa realidad, abandona antiguas elegancias inútiles." (Speratti, 30) Speratti insistía en la importancia de aquella fecha, ya que también en 1909 Valle publicaría *Una tertulia de antaño*, texto en el que ella advertía los elementos de una transición al Valle maduro: "Buena parte de los rasgos que se integrarán luego en el estilo esperpéntico aparecen allí." (Speratti, 30)[38]

Guillermo de Torre difería, ya que para él era indudable que el cambio en la estética valleinclaniana había ocurrido en la década de los veinte, uniéndose a quienes habían visto en *La pipa de kif* la clave de la transición: "En la bisagra de escenarios giratorios representada por el cambio de guarismos –comienzo de la década del veinte--, Valle-Inclán, ya harto de capitulares miniadas, se declara paladinamente desde la poesía inicial de *La pipa de kif*." (de Torre, 3)[39]

Uno de los críticos más lúcidos de la obra valleinclaniana señalaba entonces que lo auténticamente importante en tal transición, más que las fechas, eran los contenidos, la orientación de su literatura y la relación del autor con sus materiales. Manuel Durán observaba que "la literatura no será ya la fuente y la inspiración de sus textos; dejará de hacer <literatura de la literatura>, <literatura de segundo grado>, y al ocurrir tal cosa se enfrentará con realidades concretas, urbanas o rurales, difícilmente poetizables." (Durán, 28) Sin embargo la literaturización a la que Valle era tan afecto sólo cambiaría de signo: además de la cultura "alta", nuestro autor daría espacio a la cultura "baja", pero siempre jugaría con discursos precedentes y extraídos fuera de su contexto original.

En otra colaboración para celebrar el centenario del nacimiento, Durán precisaba las fechas de la transición: "En la obra de Valle-Inclán se produce en cierto momento –los años al final de la postguerra: más o menos de 1917 a 1922—un cambio de dirección: una

---

[38] Obdulia Guerrero Bueno coincidía con Speratti: "*Una tertulia de antaño*, que había sido publicada el año 1909 y en la que ya está patente la historia e incluso apunta con decisión de estilística esperpéntica que, sin embargo, no sería definitivamente creada por el autor hasta 1920". (Guerrero, 22)

[39] Emilio González López defiende este punto de vista taxonómico, que divide la obra valleinclaniana en decadentismo, simbolismo y expresionismo.

reorganización de los valores estéticos del autor: aparece el esperpento, y con él se coloca en primer plano lo grotesco". (Durán, 109)[40]

Según Dru Dougherty (1974), la recepción del esperpento ha avanzado a través de tres senderos: el de Salinas –que oscurece la comprensión del interés de Valle por aspectos políticos y sociales en sus primeros textos--; el de quienes creen que tales preocupaciones existieron desde el origen de la obra valleinclaniana, y el de quienes opinan que el esperpento es la modernización de un estilo ya establecido. Para Dougherty corresponde a *Luces de bohemia* el papel central en la transición al esperpentismo: "These scenes become a preview of Valle-Inclán´s later <esperpentos>, a culminating <puesta en escena> of the writer´s new concept of art as applied to Max Estrella´s funeral." (Dougherty, "<*Luces de bohemia*> and Valle-Inclán's search" 66)

Para establecer fronteras evolutivas, Éliane Lavaud (1979) prefirió centrarse en las publicaciones periodísticas de Valle. Al comentar un artículo suyo publicado en *La Ilustración Española* el 22 de febrero de 1902, Lavaud encuentra que en ese año, en plena publicación de las *Sonatas*, Valle estaba profundamente comprometido con la definición de su estética: "Cet article est intéressant à plusieurs points de vue. Il s'agit de la première tentative de Valle-Inclán, au moment même où il commence à publier ses *Sonates*, pour définir son esthétique et l'esthétique en général." (Lavaud, *Valle-Inclán du journal*, 111)

Lavaud identifica la mudanza de Valle dentro de una primera etapa que ya sugiere el cambio que habría de dominar estadios posteriores[41]. Con ello propone una solución de continuidad en la que la reflexión estética se adelanta a la práctica. Sus comentarios subrayan la dificultad de determinar el cambio de una estética a otra simplemente a través de las fechas de publicación de los textos que se consideran emblemáticos de la transición al "compromiso".

---

[40] Este artículo habría de ser reproducido en la antología crítica preparada por Ricardo Doménech para la serie El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1988, pp. 264-268.

[41] Puede admitirse que en las *Sonatas* existe una serie de elementos que han sido considerados característicos del esperpento, tales como la ironía, la tendencia a la representación e incluso ciertas imágenes que bien pueden ser catalogadas como grotescas. Sin embargo, no es nueva su utilización; nos envía al comienzo de la labor literaria de Valle.

Podemos sugerir que entre 1902 y 1904[42], durante un período en el que nuestro autor había alcanzado un éxito tardío pero sólido, estaba ya preparándose para abandonar el estilo que lo había situado como indiscutible artífice del castellano. Concuerda tal apreciación con el carácter de Valle, y con su permanente necesidad de búsqueda, que lo llevaba al rechazo de cualquier fórmula establecida, por más que de ella dependiera el reconocimiento de críticos y el favor de lectores[43].

Como dije al principio, no todos los críticos coinciden en señalar dos etapas en la obra de Valle. Algunos han reaccionado contra esta clasificación bimembre[44]. Por ejemplo, José Manuel García de la Torre (1986) prefiere concebir aquella como un proceso continuo en el que el creador busca constantemente medios de renovar su estética. Según él:

> Se ha hablado de dos etapas en la obra de Valle-Inclán, pero es éste un encasillamiento que no representa con exactitud un planteamiento correcto, puesto que la evolución que diversifica esas supuestas etapas no siempre es perceptible ni claramente diferenciadora. De ahí que las etapas no puedan ser reducidas, con matemática precisión, a dos. Yo insistiría en una evolución paulatina pero continua. (García de la Torre, "Evolución lingüística", 19)[45]

Para clasificar tal evolución, ha señalado siete etapas: la primera va desde las publicaciones previas a 1895 hasta *Epitalamio*, de 1897, en donde distingue modelos

---

[42] Según Melchor Fernández Almagro, el artículo de Ortega y Gasset implica que "Valle-Inclán había planteado, sin saberlo, el problema de la deshumanización del arte." (Fernández Almagro, 96) La relación entre ambos escritores supone un capítulo fundamental para entender el pensamiento estético en la España de principios de siglo. Ciertamente Valle realizaba en la literatura lo que Ortega expondría teóricamente, cuidándose de basar sus ejemplos en el cubismo. La observación de Fernández Almagro es muy valiosa porque contribuye a situar la obra esperpéntica como práctica que se adelanta a las exigencias que Ortega planteaba al arte "moderno". De aceptarse la primicia de los esperpentos, podría sugerirse que Ortega sigue los pasos de Valle-Inclán, aunque evite mencionarlo, prefiriendo llamar en favor de sus observaciones el ejemplo proporcionado por el cubismo, arte que desde luego no era ajeno a Valle, como podemos confirmar en *Tirano Banderas*. El tema es lo suficientemente importante que merece un trabajo aparte que espero emprender en un futuro próximo.

[43] Tal aspecto es fundamental cuando se considera que Valle aspiró toda su vida, salvo escasas excepciones, a vivir de su literatura. Su constante búsqueda significaba, en el terreno práctico, poner en riesgo su capacidad de subsistencia, secundaria frente a sus exigencias artísticas.

[44] O han señalado fechas precisas para determinar el cambio, como sucede con Gwynne Edwards (1983). Según éste, "from 1916 it was modified in one crucial aspect by the dramatist´s changed attitude towards the world. In 1916 Valle-Inclán visited the Western Front and was deeply shocked by the horrors of war." (Edwards, 94)

como Eça de Queiroz, d´Annunzio, Barbey d´Aurevilly y Casanova; la segunda, de 1902 a 1905 con las *Sonatas*, en donde sitúa a Darío como modelo; la tercera, de 1907 a 1909 con *La guerra carlista* y *Comedias bárbaras* (excepto *Cara de plata*, que aparece en 1922), donde predomina el personaje colectivo; la cuarta, de 1910 a 1911, con *Cuento de abril* y *Voces de Gesta*, en el que reconoce el uso de arcaísmos léxicos y añejas formas verbales; la quinta, de 1913 a 1917, con *La Marquesa Rosalinda* y *La cabeza del dragón*, señaladas por la ironía; la sexta, en 1917, con *La media noche: visión estelar de un momento de guerra*, que según él es ya un antecedente próximo del esperpento; y la séptima, de 1919 a 1920, en la que reconoce dos vertientes: la primera "alucinante", con *Divinas palabras*, *Cara de Plata* y *Ligazón*, y la otra con plenos esperpentos, en la que incluye *La pipa de kif*, *Luces de bohemia* y *Farsa y licencia de la reina castiza*. La reflexión de García de la Torre es el punto de partida para futuras apreciaciones, más conscientes de la complejidad irónica y del manejo de elementos que Valle utiliza infatigablemente, o como se diría después, de su "intratextualidad".

Gonzalo Sobejano (1988) ha llamado la atención acerca de la falta de homogeneidad en la evolución del arte valleinclaniano. Refiriéndose específicamente al teatro, indica que "la trayectoria de la producción dramática de nuestro autor no es, sin embargo, homogénea. En líneas muy generales puede notarse en ella el predominio del coloquio hasta 1910, del diálogo declamatorio hasta 1912, y del exclamativo desde 1920." (Sobejano, "Culminación dramática", 118)[46] Según Sobejano, el origen del teatro valleinclaniano no está tan alejado de Benavente ni de Galdós[47]: "Las primeras tentativas dramáticas de Valle-Inclán tienen notorias semejanzas con la pieza conversacional benaventina y, desde luego, con la novela dialogada a la manera del Galdós autor de

---

[45] Aunque de la Torre tiene razón en señalar la imposibilidad de trazar fronteras rígidas al interior de la obra valleinclaniana, para Luis Iglesias Feijóo (1988) "*La Marquesa Rosalinda* brinda un juego entre lo sentimental y lo irónico que anuncia la futura estética grotesca." (Iglesias, 67)

[46] Sobejano, sin embargo, reconoce que la culminación dramática de Valle reside precisamente en una estética del grito, observación que ya había sido enunciada por éste mismo.

[47] El nexo entre los dos escritores ha sido estudiado también por Allen W. Phillips en "Galdós y Valle-Inclán: a propósito de un texto olvidado", en *Anales Galdosianos*, 14 (1979): 105-118. Insiste, sin embargo, en la distancia entre los dos escritores: "Al acentuar lo grotesco y lo degradado de aquella vida, ya no se trata del espejo plano del realismo, sino de los espejos deformantes que estilizan y distorsionan." (Phillips, 107)

Realidad." (Sobejano, "Culminación dramática", 119)[48]

Urszula Aszyk (1989) propone el simbolismo y el modernismo como punto de partida de la obra valleinclaniana: "Las primeras obras de Valle-Inclán quedan bajo influencias del simbolismo y modernismo; presentan en escena los temas no tanto dramáticos sino líricos, siendo una muestra del teatro antinaturalista, antipsicológico y antirrealista." (Aszyk, 138) El comentario de Aszyk manifiesta la ruptura que los esperpentos implican en relación con una forma de entender la *mimesis*. Valle, para ella, recupera la vieja polémica que opone a quienes conciben el arte como "imitación", de los que creen en la especificidad creativa de la labor artística, que imita a la naturaleza no en sus productos, sino en su proceso creativo. Más cerca de la *inventio* barroca, pero también de lo que distingue al arte grotesco, la rebelión estética de Valle implica otra manera de concebir la relación del artista con la realidad.

Como otros críticos anteriores, Aszyk identifica el expresionismo como el estilo de la segunda fase evolutiva de Valle. Según ella, "el teatro de Valle-Inclán asimila algunos de los elementos de esta nueva corriente en el arte europeo: introducción de la técnica de amplificación poética de las acotaciones, presentación de una escena múltiple, múltiples lugares de acción." (Aszyk, 138)[49] Observa que estas tendencias encuentran una síntesis en los esperpentos, en los que Valle entronca con la tradición barroca hispana: "Las arriba mencionadas tendencias del teatro de Valle-Inclán cristalizan hacia el año 1920 en el esperpento, un género nuevo que, recurriendo a la tradición barroca española de Goya, Quevedo y Calderón, muestra la realidad en la grotesca deformación." (Aszyk, 139)

Germán Gullón (1989) ha subrayado la modernidad de las *Sonatas*, ubicándolas en el contexto de otros textos contemporáneos[50]. Refiriéndose a *Sonata de otoño*, Gullón señala que "el texto se vuelve contra la sustancia nutricia habitual, el mundo externo,

---

[48] Otros críticos han hablado de obras teatrales más alejadas en la historia, como Margarita Santos Zas (2001) en el caso del teatro medieval. Muy importante es también la presencia de los géneros menores del XVII. A ello apunta un artículo de Robert Lima y Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1996). La sugerencia es sumamente productiva, ya que establece una línea evolutiva que avanzaría hacia las "tragedias grotescas" al estilo de Carlos Arniches, y que culminaría en el esperpento valleinclaniano, incluida la prosa. Sobre la relación entre Arniches y Valle, puede consultarse la tesis doctoral de Herminio Martínez (1987).

[49] Gwynne Edwards (1984) cataloga a Valle como "simbolista", al lado de Maeterlinck; en términos de representación lo concibe como compañero de viaje de Craig y de Appia y prefigurador de Lorca. Para mí, la multiplicidad de escenarios tiene mayor relación con el teatro áureo que con el simbolismo. Como veremos, en su reacción contra la estética neoclásica francesa, Valle reivindicaba la herencia barroca.

[50] Pueden recordarse *Paz en la guerra* (1897), de Unamuno; *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), de Ángel Ganivet; *Camino de perfección* (1902), de Pío Baroja, y *La voluntad* (1902), de Azorín.

hiriéndolo en el talón de Aquiles, lo irracional de la vida, lo incoherente, lo imposible de elucidar y encadenar en esquemas lógicos, para dejar que la savia del espíritu guíe la conducta." (Gullón, 259) Gullón apunta una ruptura del canon realista-naturalista como motor fundamental de la evolución valleinclaniana. Según él, la objetividad perdió con Valle todo significado, puesto que "la ordenación de la obra a partir del yo exigía parámetros distintos para la formalización novelesca." (Gullón, 259) Para él, *Sonata de otoño* desmiente toda separación entre Modernismo y 98, puesto que en este texto pueden ya advertirse "los gérmenes del esperpento"[51]. (Gullón, 267) El diablo pintado por un "Orbaneja de genio", como lo llama don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*, no está tan lejos como podría creerse.

Según Iris Zavala (1990), resulta discutible dividir la obra valleinclaniana en dos períodos opuestos. Para ella la obra en su totalidad puede y debe ser concebida como un texto único, en el que sobresale la convergencia ideológica rearticulada mediante el teatro y el antirrealismo: "Nos aproximamos aquí a un territorio donde convergen estética e ideología; el marqués de Bradomín anuncia el paso unificador entre el mundo de aristócratas y el pueblo. La obra de teatro (1907) permite la re-articulación de ambas esferas sociales." (Zavala, *La musa*, 71) Zavala coincide con Aszyk en cuanto a la ruptura epistemológica que supone el esperpento. Según ella, "Su <texto único> significa la construcción de una producción literaria desde la *periferia*, de la heterogeneidad, en un quiebre anti-mnemónico y anti-mimesis." (Zavala, *La musa*,74)[52]

Según Francisco Ynduráin, en cambio pueden reconocerse cuatro etapas. La primera, caracterizada por un "refinamiento decadentista y mitificante", llega hasta 1907; la segunda va de *Águila de Blasón* (1907), a *Gerifaltes de antaño* (1909); la tercera de *Cuento de abril* (1910), a *Farsa de la enamorada del rey* (1920), y la cuarta de *Divinas*

---

[51] En esto coincide con la observación de Sumner M. Greenfield (1984) de que "el modernismo hispanoamericano, además de influir sobre la Generación peninsular del 98, responde también de modo asimilativo a las letras noventaiochistas, lo que indica que el camino literario era en este caso intercontinental y de doble sentido." (Greenfield, 155)

[52] Recientemente Iván Fernández Peláez (2001), sostiene el papel fronterizo de *La lámpara maravillosa*: "Como hemos anotado, *La lámpara maravillosa* se sitúa entre los dos polos de la producción de Valle-Inclán, pero este principio puede ser válido para ambos momentos estéticos, si consideramos el modernismo como una deformación idealizadora y el esperpento una deformación hacia lo grotesco." (Fernández Peláez, 33)

palabras (1920) en adelante.

Más recientemente, Jean-Marie Lavaud (2000) señala las didascalias como revelador máximo de la evolución de la obra de Valle-Inclán, y observa que "con ellas considero que pasar de *Águila de blasón* a *Cara de plata* es cambiar de mundo poético, pasar del impresionismo al expresionismo." (Lavaud, "Géneros dramáticos", 258)

En el mismo año, Leda Schiavo nota tres etapas en la evolución de Valle: "La primera llegaría hasta 1910, es una etapa en la que el grotesco se introduce en un mundo idealizado; la segunda etapa, en la que se busca el equilibrio entre los elementos de lo sublime y lo grotesco, se desarrollaría entre 1910 y 1919-1920; por fin, en la tercera, entre 1920 y 1936, el grotesco gana la partida." (Schiavo, "Las farsas", 321) En esta última etapa, según ella, *Farsa y licencia de la reina castiza* "se acerca al esperpento hasta identificarse con él." (Schiavo, "Las farsas", 322) Schiavo identifica lo grotesco como parte fundamental de tal evolución, y señala: "Las conjunciones grotescas se quedan como imantadas en la obra de Valle-Inclán, produciendo la gran risa jovial que se convierte, con el esperpento, en la risa petrificada o en la mueca del humor negro." (Schiavo, "Las farsas", 324)

En una esclarecedora colaboración para el volumen *Escenarios*, Manuel Aznar previene contra la tendencia de cierta crítica de concebir el desarrollo de la obra de Valle-Inclán como un avance lineal hacia el esperpento:

> El esperpicentrismo es la enfermedad infantil de la crítica valleinclaniana. En efecto, seguir definiendo a estas alturas del siglo XX la 'evolución' de Valle-Inclán del modernismo al esperpento, mar en la que desembocan todos los ríos estéticos del escritor, es empecinarse en negar la evidencia: que *Cara de plata*, la obra que completa la trilogía de esas 'tragedias que llamo yo 'comedias bárbaras', no es un esperpento –y sin embargo está escrita y publicada en 1922, dos años después de la primera edición del esperpento *Luces de bohemia*--, o que el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, publicado en 1927, está compuesto, junto a la tragedia *El embrujado*, por dos 'autos para siluetas' y dos 'melodramas para marionetas', escritos también en los años veinte." (Aznar, "*Luces*", 339)

1.3 Valle-Inclán y la Generación del 98: ¿"hijo pródigo" o escritor inclasificable?.

En cuanto a la pertenencia –o no pertenencia-- de Valle a la Generación del 98, es un tema que inevitablemente forma parte de su aspecto evolutivo, así como de un doble contexto en el que se inscribe su obra pero también su recepción crítica. Tal asociación fue rechazada por Melchor Fernández Almagro (1943):

> Continuando a esta luz el descenso, de mayor a menor, salvando calidades, enumeraríamos a Baroja, "Azorín", Benavente, Valle-Inclán. Estos dos últimos ya no tienen que ver con los viejos terapeutas del Desastre, y encabezan la serie de los modernistas que sólo tangencialmente tocan a la generación del 98 y proceden de Rubén Darío, cuya influencia señaladísima en poesía se hubiera dado con el Desastre y sin él." (Fernández Almagro, *Vida y literatura*, 55)

Pedro Laín Entralgo (1948) se situó en el extremo opuesto:

> En la intrahistoria o tradición eterna ve Unamuno la <madre del ideal>, la vena soterraña de que emergen todos los concretos ideales <históricos> de los hombres; y Valle-Inclán, sin copiar una tilde, dice por su cuenta que en la tradición esencial se guarda el secreto de lo futuro. Busca Valle la belleza evocando lo antiguo –y en lo antiguo lo eterno—mediante formas artísticas nuevas, actuales; y *Azorín* la encuentra evocando lo ya pasado a merced de lo que es permanentemente humano. Las coincidencias son demasiado flagrantes para atribuirlas al azar. Y si se descarta, como en rigor debe hacerse, la imitación deliberada, no queda sino la hipótesis del parecido histórico que llamamos generacional." (Laín Entralgo, *La generación del 98*, 170)

La observación de Laín Entralgo plantea una cuestión fundamental para entender la búsqueda estética de Valle. El crítico enuncia, implícitamente, el valor de la tradición que fecunda las obras modernas, a la vez que éstas modifican aquélla en una permanente dialéctica. Trátase de un concepto de la tradición que la convierte en algo "abierto", sujeto a nuevas interpretaciones, y que asume la idea de que todo escritor es ante todo un lector cuya obra modificará, al ser realmente nueva, una totalidad previa. Conviene advertir que, aunque no lo cite, Laín Entralgo está pensando en *La lámpara maravillosa*,

que en 1916 se afirmaba como manifiesto estético valleinclaniano[53].

En lo que concierne a la pertenencia de Valle a la Generación del 98, Jorge Guillén señalaba, algo paradójicamente, que "Don Ramón del Valle-Inclán es, tal vez, el único escritor de la generación del 98 que no ha escrito nada sobre <El Problema Nacional>." (Guillén, 70)

Luis Cernuda (1963) se interesó por la obra valleinclaniana al margen de una recuperación académica que ya entonces se anunciaba como incontenible. Es notable la capacidad de Cernuda para sintetizar la obra valleinclaniana prescindiendo de las categorías en boga y aun de las divisiones que ya por esos años se habían fraguado. Una de las cualidades que Cernuda desde el exilio admiró en Valle-Inclán fue su independencia. Esta característica, según él, habría de preservar a Valle en un lugar excepcional, contrario a cualquier intento de filiación noventaiochista[54]. Cernuda debió haber sido también sensible al artificio lingüístico valleinclaniano, así como a una actitud vital cuya integridad aseguró la consecución de una obra ajena a las concesiones:

> Su curva evolutiva, política, estética y literaria, va, de un lado, desde un carlismo (que sólo pudo haber sido una *pose*) y, de otro, un decadentismo y refinamiento temático y expresivo de filiación modernista, hasta una percepción aguda de la injusticia social en el medio nativo y simpatía con sus víctimas, una polingenesia de la lengua nacional e hispano-americana y una fusión de elementos trágicos y grotescos a un tiempo, sin afiliación a escuela ni movimiento literario alguno. (Cernuda, 382)

Cernuda apunta hacia el carácter histriónico de Valle; su carlismo, insinúa, era una pose. Con ello parece aconsejar abstenerse de lecturas literales, y sobre todo acceder a una perspectiva que permita al crítico percibir la presencia constante de la ironía.

Carlos Seco Serrano interpreta la evolución de Valle al margen del llamado "problema de España", confirmando su excepcionalidad. Lejos de Unamuno, de Azorín, de Baroja y de

---

[53] Lo confirma Virginia Milner Garlitz (1988), en un sugerente artículo dedicado a *La lámpara maravillosa*: "El poeta en el centro del Karma español dirige el retorno de España a su grandeza verdadera en una fusión de lo tradicional y lo nuevo, en lo mejor de su historia y su realidad moderna, en un equilibrio entre Castilla y las otras regiones, en una revitalización del castellano a través de las lenguas regionales y extranjeras y en creencias que reúnen lo ortodoxo y lo heterodoxo." (Milner, 116)

[54] Un año más tarde, César Barja coincidirá en cuanto a la apreciación del carácter excepcional de la obra de Valle: "La noble, ascética y peregrina figura de don Ramón del Valle-Inclán constituye por sí un caso aparte entre el grupo de escritores de 1898." (Barja, 360)

Ganivet, para Seco Serrano, "el autor de las *Sonatas* era el único escritor de su grupo que había dejado fuera de su obra <el problema de España>". (Seco Serrano, 204)

Según él, Guillermo de Torre había hecho semejante observación, señalando que Valle sigue un proceso inverso mediante el cual avanza del tradicionalismo al espíritu revolucionario[55]. Tal perspectiva había sido acuñada antes por Pedro Salinas (1947), afianzando la imagen del "hijo pródigo" y, con ella, una forma de entender la evolución de Valle injusta con su primera época, que ha contribuido a mantener un estereotipo oscurecedor. Para Seco Serrano,

> lo que hace peculiar el caso de Valle-Inclán –del primer Valle-Inclán—entre los miembros de su generación literaria es, más que la impregnación formal del modernismo, el camino que escoge para expresar la fórmula política del 98 –el rechazo de la *España oficial*--, no a través de una apelación regeneracionista o democrática, ni invocando la realidad oculta tras los convencionales telones de la *farsa canovista*, sino refugiándose en <la otra España> --más que posible, definitivamente imposible—representada por el retablo medieval y caballeresco del carlismo. (Seco Serrano, 205)

Tal refugio permite a Seco Serrano clasificar ideológicamente a Valle-Inclán, por lo menos hasta 1911, como "integrista". Pero este tipo de clasificación política perdería terreno, y para 1986 la conciencia de la ironía que domina la totalidad de la obra valleinclaniana haría más difícil encasillar ideológicamente al autor.

Dentro de lo que puede considerarse como la primera etapa de la recuperación crítica de la obra valleinclaniana, para María Eugenia March (1970), más cercana a la perspectiva de Pedro Salinas, Valle indudablemente pertenece a la Generación del 98:

> Los *Esperpentos* hacen a Valle-Inclán miembro indiscutible de la "generación del 98" por tres razones: 1) su crítica de la realidad española que, aunque no contiene solución, se debe a un deseo de regeneración total del español nacional; 2) por su preocupación por el destino del hombre, lo cual se presiente en la representación degradada que hace del mundo; 3) por su voluntad de estilo. (March,169)

[55] En efecto, en *La difícil universalidad española* (1965), de Torre afirma que Valle "comienza siendo tradicionalista y concluye como revolucionario." (de Torre, 124)

Los puntos dos y tres no parecen contener ningún dato ni argumentación de peso para inscribir a Valle dentro de la susodicha Generación [56], pero Sumner M.Greenfield (1972) concuerda con March en cuanto a la congenialidad de Valle con la Generación del 98 precisamente a través de su gusto por el *Quijote*. Habría que recordar el interés de varios miembros del 98 por Cervantes, en quien buscaban un símbolo capaz de guiar la regeneración de España. En 1905, Unamuno había escrito la *Vida de Don Quijote y Sancho*, mientras por otro lado Ortega había dedicado al tema, en 1914, sus *Meditaciones del Quijote*. Al comentar la *Farsa de la enamorada del rey*, Greenfield señala:

> El mensaje de la farsa es el <viejo> tema de la Generación del 98, que pide nostálgicamente la revitalización del ideal quijotesco como vehículo de renovación nacional, y su fuente, en último análisis, es la literatura, la literatura de otros miembros de la Generación. (Greenfield, *Anatomía*, 197)

La pertenencia de la obra valleinclaniana a la Generación del 98 sigue resultando polémica. No se trata sólo del hecho de que el inicio de Valle haya sido presidido por el modernismo, sino de una actitud excéntrica frente a los temas del 98. En contra de la opinión de March y de Greenfield, Rosa Rossi (1980) sostiene una diferencia entre la Generación del 98 y la obra valleinclaniana y concluye que "Machado y Valle-Inclán quedan completamente fuera de este cuadro." (Rossi, *Historia y crítica*, 19)
Doce años después, Sumner E. Greenfield (1984) aboga por una influencia mutua entre las ideas de la Generación del 98 y de los modernistas. Señala que en la evolución valleinclaniana deben considerarse aspectos en los que coincide con el 98 y que determinan una fase evolutiva. Según él, "hacia los años 18 y 19, comienza Valle-Inclán a enfrentarse con España como problema a través de su biliosa lente esperpéntica, y en aquel momento también ofrece su ya mencionado homenaje a Darío en *La enamorada del Rey*, donde enlaza los dos idealismos hispánicos, el azul modernista y el quijotismo cervantino." (Greenfield, 157) A ello ha aludido recientemente Darío Villanueva (2003) al señalar que "desde Federico de Onís existe una acreditada línea de pensamiento crítico que propugna una fusión sincrética entre rasgos tanto del modernismo latinoamericano

[56] Podría acaso preguntarse si Valle en realidad pertenece a la generación intermedia del 14. Por cierto, la constante evolución de su obra la hace difícilmente integrable en la nómina noventaiochista.

como de la generación del 98, definidores de una actitud común en lo sustantivo ante el mundo y ante la literatura." (Villanueva, 8/494)

Más recientemente la crítica ha renunciado a taxonomías basadas en aproximaciones temáticas en favor del examen de aspectos internos. Tal es el caso de Dru Dougherty (2001), que ve en el tratamiento del personaje un signo de la evolución de la obra. Comparando los personajes iniciales con su progresiva transformación en fantoches, Dougherty observa lo siguiente:

> Esta forma de entender al personaje teatral contrasta con la manera que Valle pronto iba a adoptar al imaginarse seres cada vez menos verosímiles y cada vez más próximos a arquetipos simbólicos (Montenegro en las *Comedias bárbaras*), abstracciones poéticas (Arlequín en *La Marquesa Rosalinda*), o marionetas (véase la pareja real en *Farsa y licencia de la Reina castiza*). (Dougherty, "La crisis", 12/696)

La obra valleinclaniana se resiste a las clasificaciones, no sólo en cuanto a su evolución estética, sino también en lo que respecta a su filiación ideológica. Su carácter extraordinario parece situarla en un espacio independiente de la Generación del 98[57]. En una entrevista aparecida en *Estampa* el 27 de noviembre de 1928, Valle reaccionó contra semejante adscripción: "¿Qué cuento es ese del 98? ¿Por qué soy un escritor del 98? Será del 98 el escritor que encontró en aquella fecha su definitiva expresión y la reputa a lo largo de los años, pero el escritor que cambia y se renueva y se transforma es del 98 y de 1928." (Valle, *Entrevistas*, 255)

Dividida en dos o múltiples etapas, o entendida como "texto único", la obra valleinclaniana continúa planteando serios interrogantes a quienes se aproximan a ella. Pero no se trata sólo de unicidad ni de intertextualidad. Una de las características de la obra de Valle más señaladas por la crítica ha sido su hibridez, y a ella se dedicará el capítulo siguiente.

---

[57] El tema, sin embargo, sigue provocando elaboraciones. Véanse, por ejemplo, las siguientes: Rafael Conte (1999); José María Alberich (1998); José Belmonte Serrano y Pedro Guerrero Ruiz (1999), y Mateo Nieves (1998), entre otros.

2. Conciencia crítica de la hibridez de la obra esperpéntica.

Varios críticos han señalado la importancia de elementos teatrales en la narrativa y de elementos poéticos o narrativos en el teatro de Valle. Es indudable que nuestro autor gustaba de mezclar los géneros, lo cual ha dado lugar a una reflexión que se inicia muy pronto, y se centra en la definición del género al que pertenecen los diversos textos del ciclo esperpéntico. A pesar de los esfuerzos por llegar a una definición satisfactoria, tal discusión no se agota. Desde que Pérez de Ayala notara la condición *sub specie theatri* de la obra valleinclaniana, varios críticos como Francisco Ynduráin, Ramón J. Sender, Zamora Vicente, Díaz Plaja y otros han estudiado aspectos que confirman su carácter híbrido. La preocupación por definir el género al que la obra de Valle corresponde se convierte en uno de los temas centrales de la crítica producida en torno a la celebración del centenario.

2.1 Comentarios sobre hibridez.

Guillermo de Torre (1965) observó la hibridez de los esperpentos: "¿Son novelas dialogadas, son comedias o tragicomedias novelescas los esperpentos de Valle-Inclán?" (de Torre, 151) Y agregaba que "otorgo esta preeminecia teatral a los esperpentos, y en general a toda la obra del mismo, porque esta es la cualidad que entra primero por los ojos." (de Torre, 152) En el número de *Insula* dedicado a Valle-Inclán, Manuel Durán (1966) enfatiza la calidad mixta de los esperpentos al referirse a *Los cuernos de don Friolera* como a una obra que "yuxtapone y combina varios géneros literarios." (Durán, "*Los cuernos*", 5) Según Lesley Lee Zimic (1966) Valle habría inventado otro género: "Lo mismo que Eugenio d´Ors creó la <Glosa>, Gómez de la Serna el <Disparate> y la <Greguería> y Unamuno la <Nivola>, también Valle-Inclán sigue la tendencia del siglo XX a definir nuevas formas de arte." (Zimic, 25)

María Eugenia March (1970) señala que "cuando las leemos vemos que, desde el punto de vista estructural, *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia* son <novelas de camino>." (March, 27)

Por otra parte, Risco (1977) insistiría en la condición teatralizada de las novelas esperpénticas. Se apoyaba en la distancia demiúrgica para subrayar la transformación del lector en espectador:

> En razón de tal distanciamiento sistemático, el receptor ha de adoptar ante esas obras a la vez una actitud de lector y de espectador teatral. Para ello, desde el punto de vista genérico, el Demiurgo empuja cuanto puede la novela hacia el teatro y el teatro hacia la novela. Se esfuerza en fundir los dos en un género intermedio de modo que, superando los rígidos condicionamientos espaciales de la escena y permitiendo a los personajes igual libertad de movimientos que la novela, presenta un tipo de escritura impasible y neutra como la del teatro. (Risco, *El demiurgo*, 259)

Según Risco la flexibilización de los géneros obedece a la distancia por parte de un autor impasible frente a sus criaturas, y que para mí refleja el esfuerzo de Valle por lograr que la acción surja del tejido verbal y se construya a partir del diálogo.

Barry E. Weingarten (1981) observó que el esperpento "is not a literary genre *per se*, since it may vary and manifest itself under the guise of poetry (*La pipa de kif*), of drama (*Luces de bohemia*, *Martes de carnaval*), or of prose fiction (*El ruedo ibérico*, *Tirano Banderas*). However, in each of these works we find a mixture of prose, poetry and drama." (Weingarten, 29-30) Iris Zavala (1981) observa algo similar en su comentario sobre el célebre diálogo entre Max Estrella y don Latino de Hispalis en *Luces de bohemia*: "El esperpento adquiere raíces y corporeidad en este diálogo, y se afirma como género ambiguo entre teatro y narrativa, de intención caricaturesca: abotagamiento o elefantiasis, que había dicho Darío sobre los dibujos de Ortego." (Zavala, "Del esperpento", 111)[58] Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas (1987) también han señalado la mezcla de teatro y novela en la obra valleinclaniana, enfatizando que las acotaciones tienen un carácter significativo incluso proyectadas hacia otros discursos, como el cinematográfico: "Valle-Inclán, sin embargo, ha integrado acotaciones y diálogo como si cinematografiase situaciones reales." (Cardona y Zahareas, *Visión*, 58)

[58] El texto al que se refiere Zavala alude al capítulo "La cuestión de la revista. La caricatura", en *España contemporánea* (1899), donde, según Jesús Rubio, Darío "ofreció agudas reflexiones sobre su alcance satírico y moral, destacando el papel fundamental jugado por Ortego en el desarrollo de la caricatura española." (Rubio, "*Luces*", 402)

En un ensayo que logra sintetizar en buena medida cuanto se ha observado acerca del tema de las acotaciones y de su función en la obra valleinclaniana, Segura Covarsi (1988) ha señalado la similaridad de éstas tanto en la narrativa como en el teatro: "Idéntico valor tiene la acotación en las *Sonatas* que en *El marqués de Bradomín*, en *La corte de los milagros* que en *Los cuernos de don Friolera*." (Segura, 202) La mezcla de narrativa y drama ha sido también observada por Luis Iglesias Feijoo (1988) quien señala que "desde muy pronto, si no desde el principio, Valle adoptó una actitud creadora muy similar para escribir novelas teatrales u obras de teatro que se consideraban anoveladas. Todo acabó por resolvérsele, en fin, en diálogo y acotación." (Iglesias Feijoo, "Valle-Inclán, entre teatro y novela", 75)

Iris Zavala (1990) vuelve sobre el tema y se propone, además de observar la calidad esencialmente escénica del lenguaje de Valle, "teatral o dramático, siempre <artificial>, como corresponde a una exégesis, a un comentario sobre los paradigmas originales" (Zavala, 66), demostrar su "transtextualidad":

> Los ecos de frases, de fragmentos, de léxico aparecen como alusiones vagas o interferencias, en una compleja red de *transtextualidades*, en relaciones que aceptan y niegan, unen y separan al lector con textos anteriores, en permutaciones semánticas de un lenguaje en espiral. La tríada tradicional de los géneros discursivos –la lírica, la épica, el drama—se deconstruye, desaparece, se borra, se libera, se volatiliza. (Zavala, 69)

Como estamos viendo, la reflexión sobre la presencia del teatro en la novela y viceversa constituye un tema importante en la reflexión sobre los esperpentos. El capítulo no se ha agotado; lo confirma Pilar Cabañas (1995). A propósito de la presencia de las acotaciones observa que "es éste, sin duda, uno de los puntos más interesantes y al mismo tiempo más controvertidos en el estudio de las *Comedias bárbaras*. A partir de él, fundamentalmente, se ha suscitado la cuestión de la posible adscripción de la trilogía a la forma novelística." (Cabañas, *Teoría y práctica*, 77).

Más recientemente Dru Dougherty (2000) ha vuelto sobre el tema de la hibridez señalando el cruce del género de las memorias con la tradición donjuanesca a propósito de Montenegro y Máximo Estrella. Dougherty señala la desdramatización que Valle se proponía con el teatro esperpéntico, es decir la interrupción de las expectativas de

consumo generadas por el teatro realista[59]. Valle revela la vacuidad de los grandes gestos que en realidad son ridículos y exhiben al héroe como un títere. Según Dougherty la hibridez distancia al público y problematiza la representación, ya que el "dotar de ironía a personajes trágicos y melodramáticos venía a ser, pues, un medio para alterar la relación entre espectador y espectáculo." (Dougherty, "La crisis del personaje", 18) Entre Montenegro y Valle, Dougherty advierte una evolución que desde mi punto de vista resulta muy significativa, ya que "nos ha llevado de un cuadro barroco a otro cubista, metáforas que ojalá sirvan para sugerir la distancia recorrida por Valle-Inclán en su exploración del personaje teatral a principios del siglo XX." (Dougherty, "La crisis del personaje", 22)[60]

La hibridez sigue siendo un tema que interesa a la crítica, y que Catalina Míguez Vilas aborda para indagar los límites de la interdiscursividad mediante el estudio de las acotaciones en *Divinas palabras*. Según ella, el uso característico de las acotaciones por Valle hace que sus obras sean "juzgadas como teatro para leer y limitadas exclusivamente a la recepción textual, lo que a su vez conlleva ópticas de estudio estilístico-literarias, privando así al examen de sus obras del imprescindible y lógico análisis de su potencial dramatúrgico." (Míguez, 96)

Jesús Rubio (2000) hace una contribución original a la conciencia de la hibridez del esperpento al señalar los cruces de éste con el entretenimiento popular y con la prensa, aspecto relativamente poco estudiado por la crítica valleinclaniana:

> Este ir-venir de la prensa al teatro y del teatro a la prensa para un análisis de *Luces de bohemia* no es un simple capricho sino la base de mi argumentación orientada a demostrar la importancia en la configuración del esperpento de un género híbrido, fruto de los entrecruzamientos entre teatro y prensa y que,

[59] Tal observación es confirmada por Cristina Villarmea Álvarez (2003). En su comentario sobre *La pipa de kif*, señala que "tanto las técnicas adscritas convencionalmente al modernismo, como las que se asocian al esperpento, incrementan el sentido irónico de la enunciación, ya que todas ellas contribuyen a la desautomatización del lenguaje para resaltar la interpretación de la realidad como construcción." (Villarmea, 165).

[60] La publicación del segundo volumen del *Anuario Valle-Inclán* (2002) está constituído por materiales muy diversos cada vez más especializados: comparaciones intratextuales; itinerarios reales y ficticios; asociaciones con artistas contemporáneos; revisión de la función de las acotaciones; reflexión sobre el modernismo; influencia de Ortega y Gasset en las *Sonatas*; ilustraciones y aspectos sobre la prensa y Valle. Indican el agotamiento de las visiones de conjunto y su reemplazo por la atención a los detalles. En el mismo *Anuario*, Dolores Troncoso coincide con Dougherty en cuanto a la hibridez de las *Comedias bárbaras*: "La superación de barreras genéricas es característica de toda la creación de Valle." (Troncoso, "Técnicas narrativas...", 76)

> además, compartió para su difusión escenarios y publicaciones periódicas, además del libro: la *revista teatral política*. (Rubio, "*Luces*", 391)

La contribución de Rubio es notable, ya que incluso vincula *Luces de bohemia* con el cuadro de costumbres, relación que resultaría inadmisible si no estuviera, como lo está, plenamente documentada. Rubio señala que "las escenas 'sueltas' de los *esperpentos*, su relativa autonomía en la economía total de la obra a la que pertenecen tienen que ver con este carácter de cuadro." (Rubio, "*Luces*", 394) El investigador señala además otro elemento característico del teatro de revista que también se encuentra en *Luces*: la presencia de una pareja en cuyo diálogo se basa gran parte del proceso teatral, ya que "en ambos casos lo decisivo es la introducción de parejas que dialogan sobre lo que ven y participan más o menos directamente en las escenas." (Rubio, "*Luces*", 399)

La investigación acerca del carácter híbrido de la obra valleinclaniana sigue siendo vigente, como se confirma en el comentario de Marek Filipczak-Grynberg (2003) a propósito de las farsas de Valle:

> La coexistencia en cada una de estas obras de unos ámbitos de la tradición cultural tan dispares como el universo cervantino, la Commedia dell´arte, la poética modernista o el sainete castizo acentúa el efecto metateatral de distanciamiento: la pretensión de realismo queda descartada mientras pasa a un primer plano la condición de ficciones que tienen las farsas. (Filipczak-Grynberg, 80-81)

Darío Villanueva (2003) también observa la hibridez de la obra de Valle, pero su comentario se centra en las Sonatas, tetralogía que según él es "un intento híbrido de autobiografía y memorias, marcado, por supuesto, por el carácter ficticio del narrador-protagonista." (Villanueva, 25)

2.2 Elementos dramáticos en las obras narrativas.

Manuel Durán (1961) fue uno de los primeros en percibir la presencia de elementos teatrales en la narrativa valleinclaniana:

> No solamente están exagerados los gestos, las situaciones, los parlamentos, sino que existen a lo largo de la obra una serie de detalles que asociamos únicamente

> con el teatro: las acotaciones escénicas, marcando entradas y salidas de personajes; detalles técnicos en cuanto al maquillaje y la iluminación; descripción enumerativa de trajes o efectos de guardarropía." (Durán, "Valle-Inclán o la animación", 11)

César Barja (1964) señaló la esencia teatral de las novelas esperpénticas reparando en su estructura: "La concepción y estructura de estas novelas, divididas en pequeños apartes, a modo de pequeñas escenas, dentro de la gran escena de cada capítulo, son completamente dramáticas." (Barja, 415) Con ello Barja señalaba un principio estructural o unidad mínima significativa.

Antonio Risco (1966) contribuiría a la pesquisa señalando todo lo que el movimiento de los personajes de las novelas tiene de desplazamiento escénico, así como su estructuración por escenas:

> No insistiré en lo que estas novelas tienen de estructura teatral en su distribución por escenas, imitación de telones de fondo en sus descripciones, aproximación al estilo de las acotaciones teatrales, etc. Pero hay un elemento importante y que todavía no he considerado: el cuidado con que el autor convierte muchas veces las apariciones y desapariciones de sus personajes en auténticas entradas y salidas escénicas." (Risco, *La estética*, 246)

Francisco Ynduráin (1966) matizará la presencia de la teatralidad en la narrativa valleinclaniana, asumiéndola como elemento significativo en la composición de *El ruedo ibérico*: "El acento de la novela, pues, ha de cargar en otra parte: no en lo que sucede, sino en cómo ocurre, con una presencia directa, inmediata, casi dramática y cuidadosamente actualizada en gestos, voces y maneras." (Ynduráin, "Unas notas", 29) En el número de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a Valle, el mismo crítico subrayaba de nuevo la condición *sub sprecie theatri* de su narrativa, y añadía: "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." (Ynduráin, "*La corte*", 340) [61]

José F. Montesinos (1966) también ha señalado la condición esencialmente teatral de los escritos esperpénticos al señalar que "la del esperpento es una concepción teatral, y hasta los que no son teatro tienen en él su origen." (Montesinos, 157) De ahí que Montesinos

[61] En ese número, José Sánchez Rebolledo enfatizaba la importancia del diálogo en la misma novela.

conciba las descripciones como acotaciones: "Las descripciones lo son de escenarios; cada intervención de los personajes suele ir precedida de indicaciones de su gesto, de su actitud, en frases que parecen acotaciones." (Montesinos, 161)

Julián Marías (1966) destaca en las novelas el valor de la acotación y del diálogo: "A veces es una <acotación>, como las que pone en sus obras teatrales, y que son parte tan intrínseca de ellas como el diálogo." (Marías, 176)

Francisco Ynduráin (1969) regresa sobre las observaciones expuestas tres años antes para recalcar la condición esencialmente teatral de las novelas esperpénticas: "Diría que casi toda su visión del mundo y personajes que nos da en el *Ruedo* proceden de contemplarlos *sub specie theatri*." (Ynduráin, *Valle-Inclán: tres estudios*, 47)

En este libro, Ynduráin recuerda que sus señalamientos no son inéditos:

> 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 pensado en observar mucho más de que la parte dialogada, verdaderas escenas directas, viene precedida de breves pasajes descriptivos, que son acotaciones teatrales. (Ynduráin, *Valle-Inclán tres estudios*, 57)

El mismo Ynduráin, antes, había aproximado los personajes de la novela de Valle a las figuras típicas de los géneros menores, ya que alude implícitamente en su descripción de ellas a la manera en que éstas se caracterizan, aspecto que ya había sido observado por Gullón: "Los personajes tienen escasa vida interior, se producen en pura exterioridad, desde una presencia que se nos da en visión y audición (gestos y voces, también en la gama grotesca)." (Ynduráin, "Unas notas", 29)[62]

Pero a principios de los años setenta esta reflexión se matiza mediante observaciones que atribuyen a dichos personajes otras características deshumanizadoras. David William Foster (1972) observa su calidad titiritesca, lo cual los aproxima a un tratamiento teatral: "A medida que aumenta la ironía, los personajes son reducidos al nivel de fantasmas humanos, sin otra función que la de títeres en las manos diestras del novelista." (Foster, 50)

Aunque su propósito central es establecer puentes entre la obra valleinclaniana y la pintura, Rodolph Stembert (1976) señala que "en el teatro de don Ramón lo importante, la primera unidad de la obra, no es la jornada, sino la escena, escena concebida como cuadro a la vez independiente." (Stembert, 466) Pero el concepto de la escena como unidad mínima significativa también es pertinente como principio estructural en las novelas del *Ruedo*, y afirma afinidades entre la manera de concebir tanto el teatro como la novela por parte de Valle.

Según Gonzalo Díaz Migoyo (1984) incluso el discurso de las narraciones tiene características teatrales: "El lenguaje de *Tirano Banderas* no es, pues, tal lenguaje, sino un simulacro teatral de lenguaje." (Díaz Migoyo, 176) Pero no sólo el lenguaje funciona dentro de un registro escénico, sino que la novela se enmarca dentro de un contexto dramatizado: "Tal como corresponde a un mundo de actores, el entorno de *Tirano Banderas* no es más que un decorado." (Díaz Migoyo, 165)

Indudablemente la utilización de elementos teatrales en las novelas esperpénticas no obedecía sólo al deseo de experimentar con el fin de lograr una creación original ni tampoco –aunque Valle lo afirmara—a que el diálogo y la acotación le resultaban naturales. Según Linda Glaze (1984) con esos elementos Valle se proponía un efecto de inmediatez propio del teatro a costa de la progresiva desaparición del narrador: "The result of the theatrical or dramatic mode of narration is one of immediacy as the reader observes the action unfold before him without the interference of the narrator." (Glaze, 55) Importa añadir sin embargo, creo yo, que si el narrador esperpéntico pasa a un segundo plano de atención, no desaparece totalmente: camuflajeado en las descripciones-acotaciones, sobrevive en calidad de director escénico.

Parte de la crítica finisecular siguió girando en torno de la fórmula brillantemente establecida durante la primera mitad del siglo, corriendo el riesgo de desgastar lo que había sido una síntesis esclarecedora. Carmen Bobes Naves (1985) repetía su carácter *sub specie theatri*: "Valle-Inclán escribe todas sus novelas *sub specie theatri*, de modo que sus novelas se aproximan todo lo posible a las formas del teatro." (Bobes Naves, 307)

---

[62] Ynduráin también destaca la presencia de las acotaciones: "La composición está, en líneas generales, sostenida por breves acotaciones ambientales..." (Ynduráin, 29)

También Gloria Baamonde Traveso (1986) insistía en la característica transgenérica de la obra valleinclaniana. Según ella, "sus novelas parecen pensadas para la representación tanto como sus obras dramáticas." (Baamonde, 836)[63] Pero añade que:

> Las partes del texto que corresponden al discurso del narrador pueden considerarse como el desarrollo de la acotación escénica por dos motivos: por la cantidad de signos que se originarán en su representación, signos que en algunos casos acompañarían a la palabra, y en otros, originarían largas representaciones mudas, y por el lenguaje que trata de eludir la subjetividad y la mediatización del sujeto emisor. (Baamonde, 838)

2.3 *Mise en abîme* (personajes/ figuras que se dramatizan).

Habiéndose sentado la importancia de la teatralidad en la narrativa de Valle, por haberse comprendido el empleo de la escena como principio estructural, la caracterización de los personajes como figuras, y la función de los desplazamientos "escénicos" en el universo narrativo, un elemento más se sumaría para redondear nuestra percepción de las técnicas dramáticas utilizadas por Valle. Según Alison Sinclair (1977) las figuras valleinclanianas interpretan papeles y se conciben a sí mismos como personajes, lo cual sugiere el uso constante de la *mise en abîme*. Muchas de esas "interpretaciones" pertenecen al dominio de la cultura popular o al de la popularización de la cultura "alta". Para mí funcionan con el fin de establecer un contexto compartido con el lector, y como una duplicación interior destinada a demostrar el carácter fársico de una realidad apenas discernible del folletín o del drama romántico. Este segundo propósito se confirma en la denuncia de la "mala literatura" que realiza Don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*[64]. Los personajes de *El ruedo ibérico* están tan contaminados de teatralería que son incapaces de percibir la realidad sino a través de su deformación melodramática. No es que tales personajes "mientan", sino que no tienen otra forma de ser. Según Sinclair, "Prim, for example, is not allowed to state his aims without it being pointed out that he has an inflated image of

[63] Un eco de este comentario se refleja en otro de Ángeles Cardona y Francisco Mundi (1986), sobre las acotaciones en *Las galas del difunto*: "Prescindiendo de los parlamentos, las acotaciones se convierten en un texto narrativo." (Cardona y Mundi, 855) Con ello, aunque sin mencionarlo, volvían a introducir la función del narrador.

himself similar to that of a hero in a Romantic melodrama." (Sinclair, 6) Para ella, la teatralidad reside parcialmente en el lenguaje, que cobra una función de camuflaje; entre la palabra y la realidad interna hay una radical diferencia que opone el ser y el parecer: "The creation of a façade is achieved partially by dress, gesture or manner, but equally by the choice of word or phrase." (Sinclair, 88)

Parecida auto-dramatización se encuentra en los esperpentos escénicos. Rodolfo Cardona (1986) confirmó a propósito de la "interpretación" de Simón Julepe en *La rosa de papel* lo anotado por Sinclair:

> Gradualmente va pasando de su indiferencia inicial, por solicitud, admiración, fingido amor conyugal hasta que, después de ver a su mujer primorosamente amortajada por las vecinas con sus mejores ropas, posesionado de su papel de marido amante, excitado por la belleza inédita que ve en la difunta, trata de poseerla, con la consiguiente catástrofe final. (Cardona, "Peleles y sombras", 180-181)

Por fin, Sumner Greenfield (1988) ha observado la cualidad de *mise en abîme* tanto en el teatro como en la narrativa valleinclaniana, continuando así la línea de observación de Sinclair y de Cardona: "Su teatro, y a veces sus novelas, están poblados de actores, algunos de profesión, otros más a la manera de su creador: sintiéndose actor en un teatro-mundo, o funcionando como actor autónomo de acuerdo con su propia propensión hacia la afectación teatral." (Greenfield, "Teatro sobre teatro", 208)

Es indudable que la obra valleinclaniana opone resistencia a cuantos intentos se han hecho por clasificarla dentro de los géneros tradicionales. Su carácter es fundamentalmente híbrido y los elementos teatrales ocupan un lugar central. Pero además, dada la relevancia de elementos teatrales áureos en el ciclo esperpéntico que contribuyen a acercarlo al contexto quevedesco, no será gratuito examinar, en el capítulo siguiente, lo que la crítica ha señalado al respecto. El propósito de esta indagación es plantear la importancia de la tradición como una fuerza viva y actuante, de la que Valle surge –independientemente de la conciencia personal que de ello tuviese--, y a la que modifica.

---

[64] Al respecto, Francisca Pérez Carreño (1986) ha comentado lo siguiente: "Esta denuncia de toda literatura debe entenderse como la crítica a la colonización cultural de la literatura popular, esto es de su ideologización." (Pérez Carreño, 77)

3. Comentarios sobre Valle y artistas anteriores.

Guillermo de Torre (1961) asentó la deuda de Valle con la tradición al señalar que hay dos formas de innovar: hacia adelante, pensando en el futuro, "y hacia atrás, en el tiempo, resucitando formas prestigiosas, infundiendo nueva vida y prestancia a temas y estilos tradicionales. Valle-Inclán eligió en sus comienzos esta segunda manera, sin perjuicio de combinar una y otra más tarde." (de Torre, "La evolución", 1)

A la importancia que tienen los recursos teatrales en la narrativa esperpéntica, pronto se añadió la conciencia de la procedencia de estos elementos y de su función como enlaces con dramaturgias previas y concretamente con las del Siglo de Oro. Ricardo Gullón (1966) observa a propósito de *Tirano Banderas* que "el espacio será dramático; el tiempo, intenso y acelerado; la forma, guiñolesca, con interpolaciones procedentes de la comedia de figurón." (Gullón, 29)[65]

Con ello, Gullón llamaba la atención de futuros investigadores hacia las raíces clásicas, y más específicamente áureas, de la obra valleinclaniana, aspecto que examinaremos a continuación.

3.1 La raigambre clásica de las obras de Valle.

Ciriaco Morón Arroyo (1968) puntualiza que los personajes de Valle son "seres de una pieza frente al hombre real construido de íntimas ecisiones e inseguridades." (Morón, *La lámpara*, 447) Tal apreciación, como otras, citadas arriba, de Ynduráin y Foster, los define implícitamente como *figuras* características del entremés áureo. Más explícitamente, María Eugenia March (1970) ha comparado los esperpentos con los géneros menores del Siglo de Oro y concretamente con los entremeses, ya que éstos "son cuadros caricaturescos que pueden relacionarse con los *Esperpentos* porque presentan una visión antiheroica de la sociedad y de sus costumbres." (March, 58) César Oliva (1978) alude también a la raigambre "clásica" del esperpento, aunque niega que sea la

[65] El mismo artículo sería incluido en 1968 en la publicación editada por Zahareas, Cardona y Greenfield, reiterando la importancia que tiene el circo en *Tirano Banderas*.

última forma que ha adoptado el género menor. Lo describe como "salida extravagante de su autor, pero que participa de una estética –que llamamos justificadamente esperpéntica—no inventada por don Ramón." (Oliva, 47)

John Lyon (1983) observa también que "*Luces* cannot be said to function on two interconnected levels; it functions on a basically realistic level while evoking distant and distorted images of a classical tradition." (Lyon, 124) Gwynne Edwards (1985) participa de ese punto de vista al observar que "*Los cuernos de don Friolera* looks back in one direction to the comic dramatic tradition of sixteenth - and seventeenth-century Spain." (Edwards, 65) Según Wilfried Floeck (1986), "la noción de los <héroes clásicos> se ha de entender en sentido ahistórico y tipológico. Son los héroes de la tradición dramática reconocida y dominante, tal como cristalizó en la comedia del Siglo de Oro y se desarrolló posteriormente, pasando por el drama romántico hasta el teatro neorromántico contemporáneo de Echegaray." (Floeck, 155)

Resulta pertinente detenerse en el uso que Valle hace de ciertas denominaciones, aunque no se trate del ciclo esperpéntico, porque confirman la tendencia de nuestro autor a vulnerar la rigidez de las clasificaciones. Rodolfo Cardona (1986) ha otorgado atención a las denominaciones con que Valle especifica el carácter de sus piezas, subrayando la de *auto* que Valle utiliza para referirse a *La rosa de papel*, lo cual confirma una relación con la teatralidad primitiva aunque, como bien observa Cardona, también "porque tiene mucho de ritual: sacrificio y sacramento." (Cardona, "Peleles y sombras", 187) Al *auto* debemos añadir el *retablo*, que sobredetermina las piezas breves del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*; evoca y sugiere por lo menos dos posibilidades: la religiosa, pero también la titiritesca, con evidentes connotaciones cervantinas[66].

Pedro Salinas (1988) afirma como indudable la raigambre clásica de los esperpentos valleinclanianos. En su crítica de ellos subraya tres aspectos: el cuestionamiento de la tradición realista hispánica, la adscripción de Valle a la tradición española, y su voluntad de crear una obra basada en literaturas previas. Salinas destaca el desvío del realismo en

[66] Pilar Cabañas (1995) ha tomado en consideración tales denominaciones, entre las que comenta el de *episodios* aplicado a *El yermo de las almas*: "Así, Valle subtitula la pieza con un término que, situándose en los márgenes de la genología (sic) teatral, apunta a su carácter parcialmente híbrido, al asociarse dicho término con el género narrativo. Con ello conecta de nuevo con la poética simbolista en lo que ésta supone de superación de las fronteras entre los géneros, sin que ello suponga detrimento alguno de las cualidades esencialmente dramáticas de la obra". (Cabañas, *Teoría y práctica*, 112)

los autores del XVII, que señala como punto de encuentro con uno similar practicado por Valle-Inclán en los esperpentos. El comentario resulta pertinente, porque apunta hacia una tradición que rechaza la *mimesis* esquemática propuesta por el realismo, y contra la cual ya habían reaccionado los tratadistas más célebres del XVII, proponiendo el arte pictórico, por ejemplo, no como resultado de la *imitatio*, sino de la *inventio*[67]. Contra quienes ven en la narrativa del XVII un ejercicio realista, Salinas aboga por una lectura muy diferente. Tal óptica le permite percibir vínculos entre Quevedo y Valle: "Góngora, Gracián, Quevedo, imponen a las apariencias del mundo taumatúrgicas transformaciones y deformaciones, con un patrón estético, moral o intelectual, según cada caso, pero con idéntico desvío hacia la técnica meramente reproductiva del realismo." (Salinas, 223) Salinas persigue recuperar a Valle-Inclán, redimiéndolo de su etapa modernista para inscribirlo en la tradición española y señalar su indudable nexo con creadores como Quevedo: "Su obra, que parecía tan poco española, tan galicista, se puede mirar ahora, desde que descubre el esperpento, enhilada con la de los auténticos grandes de España: Quevedo, Velázquez, Goya." (Salinas, 246) Estos nexos que Salinas traza no serían posibles sin la clara conciencia de que Valle produce su obra en diálogo con textos precedentes: "Practica, en suma, una literatura no basada en la vida ni en la percepción directa de la realidad, tampoco en la reflexión crítica, sino en otra literatura." (Salinas, 250)

---

[67] Según Walter Kaufmann, "El concepto del arte como mímesis procede claramente de Platón, pero en Aristóteles no tiene ese armónico postizo. Ya que no tenemos ninguna palabra que nos ofrezca adecuadamente, para todos los contextos, el significado de *mimesis*, lo único que podemos hacer, por lo menos, es llamar la atención sobre ello introduciendo algunas palabras que se adaptan en muchos contextos, tanto en los de Aristóteles como en los de Platón: hacer creer, simular, fingir, pretender, etcétera." (Kaufmann, 75) Kaufmann subraya que según Aristóteles "la tragedia es mímesis, no de hombres, sino de acciones y de vida." (Kaufmann, 78) Como es posible advertir, *mimesis* constituye uno de esos términos que han sido deformados mediante las traducciones, hasta el punto que define algo que Aristóteles no expresó. La historia, al contrario de la tragedia, copia lo que ha pasado. Por todo ello, según Kaufmann, "la labor del poeta no se limita a copiar lo que lee en libros antiguos o lo que alguien ha relatado anteriormente, sino que usa este material para construir acciones verosímiles, algo que podría pasar y que es de importancia universal." (Kaufmann, 82) Hasta cierto punto, puede hablarse de un "secuestro" no del todo inocente, puesto que tal manera de interpretar la *Poética* ha sido la piedra de toque de quienes defienden el realismo en sus manifestaciones más estrechas. En relación con el término y una tradición que lo ha desvirtuado, habría que considerar que el significado de la palabra *mimesis* implica, según Francisco Rodríguez Adrados, una transformación: "*Mímesis* deriva de *mimos* y *mimeísthai*, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal—o héroes de otros tiempos." (Rodríguez Adrados, 52)

Según Francisco Ruiz Ramón (1989) los textos teatrales de Valle "sugieren una vuelta al modelo del teatro clásico español", y añade:

> No sólo por la apropiación del término 'jornada', por muy programático que su uso pueda ser, sino –y esto es más decisivo—por las conexiones entre la dramaturgia del teatro clásico y la de Valle-Inclán, ambas abiertas y libres en la plasmación del espacio-tiempo teatral y ambas atentas a los ritmos interiores de acción y palabra, así como coincidentes también en la concepción realista de la mimesis dramática, según se ve en la construcción del personaje o de las relaciones no psicológicas entre ellos. (Ruiz Ramón, 135)[68]

Pilar Cabañas (1991) confirma la lectura apuntada por Lyon en el sentido de que el Siglo de Oro había servido a Valle para lograr su propia originalidad:

> Definitivo e inevitable, como se comprueba al analizar la trayectoria que su labor experimental con categorías genéricas establecidas describe entre 1899 y este año de 1920, en la que pueden apreciarse referencias evidentes a lo más emblemático de la tradición teatral española: el drama del Siglo de Oro. Con ello intento aludir a lo que considero una analogía parcial entre el recorrido experimental valleinclanesco desde la comedia a la tragicomedia y el proceso de nominación genérica seguido por el teatro barroco español." (Cabañas, "Teoría", 17)

Según Luis Iglesias Feijoo (1991), resulta importante revisar la función de ciertos géneros del Siglo de Oro y específicamente el de tragicomedia en los esperpentos de Valle:

> De lo que se trata, en cambio, es de reflexionar en que, si no hay diferencia esencial en los principios constituyentes, y sólo acaso una variación de grado –lo que también sería bastante discutible--, es necesario reconsiderar lo que el esperpento tiene de tragicomedia, o, dicho de otro modo, lo que encierra de comedia y de tragedia al modo clásico. (Iglesias Feijoo, 20)

Centrándose en las *Comedias bárbaras*, Pilar Cabañas (1995) confirma la raigambre barroca del teatro valleinclaniano, aunque no se trata, como advierte, de asimilar la trilogía de Valle a la tragicomedia del Siglo de Oro:

---

[68] En cuanto al uso del término "comedia", Ruiz Ramón comenta que "por la parte que toca a la denominación de 'comedia', ésta tiene la misma significación áurea de 'pieza teatral'." (Ruiz Ramón, 136)

> Se trata simplemente de la constatación de que entre ambas se puede apreciar una relación en cuanto a su potencialidad de doble vinculación genérica –explicitada por el propio Valle en el caso de la trilogía bárbara—y un paralelismo entre su opción y lo sucedido en el XVII, cuando el nuevo género es bautizado como <comedia española>, si bien, y como acabamos de ver en el *Arte nuevo*, esta denominación es en la práctica sinónimo de tragicomedia. La elección de Valle es similar, en tanto que opta por el término <comedia> para el título de sus obras, si bien se cuida de matizarlo convenientemente con un adjetivo especial. (Cabañas, *Teoría y práctica*, 44)

Cabañas enfatizará lo dicho señalando que "nuestro autor está coincidiendo con los dramaturgos del XVII, al producir obras teatrales que bajo la denominación de comedias suponen una mezcla de elementos de otros géneros." (Cabañas, *Teoría y práctica*, 45)

Sofía Irene Cardona (1996) ha vuelto al tema señalando a propósito de *Luces de bohemia* que "Don Latino, contrafigura del 'galán' de esta <comedia>, cumple aquí una función análoga al gracioso tradicional: ayudarle a montar la tramoya para sus aventuras, dar la versión vulgar de los hechos, traer a su amo a la realidad, o mejor, a la toma de conciencia ante su realidad." (Cardona, Sofía, 424) Para ella *Luces de bohemia* implica necesariamente una conciencia de los recursos clásicos con los que juega: "Así pues el diseño de *Luces de Bohemia*[69] supondrá necesariamente una reformulación de la tradición teatral española como bien demuestra el manejo de la figura del gracioso y las consecuencias de su tratamiento que aquí se precisan." (Cardona, Sofía, 429)

Recientemente, Jean-Marie Lavaud (2000) ha señalado que el uso del término *comedia* por Valle remite, más que a Aristóteles, a Lope de Vega, confirmando así la importancia que para nuestro autor tiene no sólo la práctica, sino también la "nueva" preceptiva teatral: "¿En qué medida, cómo y con qué sentido Valle-Inclán relaciona sus tres obras a un género literario, la comedia? Por cierto, Valle-Inclán no remite a Aristóteles sino a Lope de Vega quien, con su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* reacciona, y, aprovechando la experiencia, propone la nueva comedia española abierta a elementos tanto cómicos como trágicos..." (Lavaud, "Valle-Inclán", 244)

---

[69] Es notable cómo muchos estudiosos escriben *Bohemia* como si se tratara del país de ese nombre, y no de un tipo de vida propio de fines del XIX y principios del XX que Valle-Inclán recupera en *Luces de bohemia*. Para mí se trata de un error que se ha venido perpetuando de generación en generación, aunque acaso la utilización de la mayúscula obedezca al deseo de nombrar el distrito (real o imaginario) de una ciudad en que viven los que siguen una vida bohemia, de bohemios o gitanos, por la creencia, en Francia pero también en otros países, de que éstos vienen de Bohemia.

Mediante la recuperación del *tipo* y de la multiplicidad de escenarios, y a través de la constelación de términos como *comedia*, *auto*, *retablo* y *jornada*, podemos confirmar que el teatro valleinclaniano –no sólo el esperpéntico--, detona asociaciones en las que podemos reconocer la presencia del Barroco. Hasta cierto punto es natural, si consideramos que Valle reacciona contra el neoclasicismo que según él debilitaba la escena castiza y la tradición del *arte nacional*. Si la época de Leandro Fernández de Moratín había desplazado la comedia y los géneros menores, Valle afirmaría en parte su originalidad creadora retrotrayéndose hacia una época anterior, porque como él insistía: "la conciencia del futuro está en el pasado".

Refiriéndose a *La enamorada del rey* y a una suerte de manifiesto artístico que Valle pone en boca de Maese Lotario, Filipczak (2003) confirma el gusto de Valle por la constante alusión y utilización de la tradición. Él define el sentido de "alusión" como "el juego constante con elementos de la tradición cultural española y universal, mientras que su <arquitectura> sería la manipulación y ordenación de estos elementos para construir una obra literaria radicalmente nueva." (Filipczak-Grynberg, 72-73)

Varios críticos, como hemos visto, no han vacilado en nombrar a diversos maestros del Siglo de Oro, como Cervantes, Góngora, Gracián y Velázquez, entre cuyas obras y las de Valle perciben paralelos que sin duda valdría la pena examinar de cerca. Pero el que más a menudo que ningún otro ha merecido atención (a tal punto que ha sido imposible eliminarlo de algunos comentarios suyos citados ya) es el de don Francisco de Quevedo. Cuán insistentemente surge en sus páginas –si bien, las más veces como una referencia vaga--, se examinará a continuación.

3.2 Una inevitable tentación crítica: Quevedo y Valle-Inclán.

La asociación entre Quevedo y Valle-Inclán resulta tan significativa como polémica. Determinar "influencias" es siempre riesgoso, puesto que no pueden probarse de manera fehaciente. Pero aunque de manera fragmentaria, parte sustancial de la crítica valleinclaniana ha cedido ante la inevitable tentación de vincular la obra festiva de Quevedo con la esperpéntica de Valle. Las opiniones al respecto se han dividido entre

quienes opinan que el vínculo es sólo superficial y quienes afirman, por el contrario, que las técnicas de Valle están en deuda con las de Quevedo.

Pero hasta el momento la polémica no ha producido ningún desarrollo que lleve hasta sus últimas consecuencias las diferencias y las similitudes entre los textos festivos de Quevedo y la obra de Valle-Inclán. Desde mi punto de vista los vínculos entre los dos escritores proliferan hasta crear verdaderas técnicas compartidas que pueden localizarse en muy diversos niveles. Pero creo que convendrá comenzar este capítulo con una revisión de los comentarios de quienes rechazan tal asociación. Una vez que haya discutido e intentado rebatir sus objeciones, confío en que será posible confirmar la licitud de una hipótesis que plantea la obra festiva de Quevedo como elemento esencial para comprender los esperpentos de Valle.

Según Antonio Risco (1966) varias diferencias separan las obras de dos autores cuya cercanía paradójicamente admite, señalando incluso que Valle, en ocasiones, imita a Quevedo. La primer objeción se refiere al sentido del humor. A diferencia de Quevedo, el humor de Valle-Inclán es amoral; mientras el primero enfoca los dardos de su sátira contra vicios que pretende corregir, el segundo no requiere ninguna justificación para reírse de los seres que lo rodean; mientras el primero es un moralista indignado ante las faltas que pasan por virtudes, el segundo se burla de un mundo que se le ofrece como farsa. Según Risco, Quevedo utiliza la sátira para erradicar vicios, mientras el humor de Valle carece de propósitos éticos[70]. Quevedo cree en un ideal, por lo que su obra festiva está orientada por un objetivo "pedagógico"[71]. Para Risco Valle resulta escéptico y destructivo. No hay en él ninguna intención moral que justifique la burla.

---

[70] Al respecto, cabe recordar, por contraste, la reflexión de James Iffland respecto del humor quevedesco: "Quevedo, too, obviously belongs in this tradition of the playful grotesque; as we will see, many of his works would seem to be no more than gratuitous exercises in grotesque invention, a free indulgence of his creative imagination similar to those characteristic in Rabelais." (Iffland, 1982, 46)

[71] Apreciación que debe contrastarse con ciertos prólogos de Quevedo. En el que precede a *Capitulaciones matrimoniales*, advierte: "Yo no pretendo ganar nombre de autor. Quien quisiere experimentar lo que contiene mi tratado, léale y juzgue lo que le pareciere; que yo confío no le ha de reprobar por fabuloso." (Quevedo, *OC*, 49) Ya en este prólogo Quevedo se desliga de cualquier pretensión como autor, acaso por su pertenencia a una clase en la que la literatura es cuando más una afición. Pero sobre todo lo que interesa subrayar es una actitud en la que el autor también se desliga de la recepción de su tratado, dejando al lector plena libertad para entender lo que mejor le parezca. En el prólogo al *Buscón* la ambigüedad en cuanto a las intenciones del autor se hace más patente: "Aquí hallarás en todo género de picardía (de que pienso que los más gustan) sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga, y no poco

> También es cierto que algunos de sus procedimientos, como veremos, se aproximan sensiblemente a los que Quevedo utilizó en sus obras satíricas. Creo, sin embargo, que la determinación psicológica y, por tanto, la significación del humor de estos dos artistas es profundamente diferente de la que define el de Valle-Inclán. Quevedo es estrictamente satírico. Moralista intransigente, solamente hace objeto de sus burlas aquello que considera condenable. Su risa, por tanto, no es jamás gratuita, sino que, por el contrario, sirve a una idea de la perfección humana, individual y social; es pedagógica, constructiva. (Risco, *La estética*, 20)

La segunda diferencia es consecuencia de la primera. La "impasibilidad" en Quevedo persigue corregir al lector reflejando sus vicios. En Valle, Risco encuentra, por el contrario, un "aristocratismo displicente" que es desprecio de la naturaleza humana.

> Quevedo exagera hasta tal punto los detalles negativos de sus criaturas –con rigor condenatorio exento del menor indicio de piedad— que a veces parece adoptar un carácter <inhumano>, como ocurre con Valle-Inclán, pero la impasibilidad que a aquél exige el hecho de erigirse en juez nada tiene que ver con el aristocratismo displicente de éste. Como consecuencia natural de un humor basado en el juego de tintas fuertes, en Quevedo hallamos también esos contrastes violentos que he señalado como una de las características de Valle. (Risco, *La estética*, 27)

La condena a la que Quevedo somete a sus criaturas admite al menos una interpretación distinta, que consiste en advertir el valor de la burla como demostración de su ingenio. En Quevedo hay una veta de regocijada y regocijante crueldad, como puede advertirse en los *Sueños* y en *La hora*, y con mayor complejidad en *El Buscón*. Por otro lado una abundante bibliografía que subraya el carácter "comprometido" de los esperpentos nos impide considerar a Valle como aristócrata displicente o como esteticista amoral. Ignorar la veta de dolor y de piedad que hallamos en ciertos esperpentos implica una lectura equívoca que encasilla las obras respectivas y paraliza su recepción.

---

fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento; y, cuando no lo hagas, aprovéchate de los sermones, que dudo nadie compre libro de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado." (*El Buscón*, 70) La naturaleza que aspira a la perfección señalada por Risco está completamente ausente de este prólogo en el que, por el contrario, se asienta el "natural depravado" del lector. Nadie compra un libro picaresco para reformarse con su lectura, de tal forma que si se es juicioso, se padecerá la lectura, mientras que en caso contrario la risa que suscite la lectura incluirá al lector.

Risco distingue además entre los dos escritores en cuanto al estilo que, en el caso de Valle, abreva en la literatura francesa del siglo XIX[72]. A pesar de la ocasional imitación de Quevedo, la "influencia" de tal literatura abre un abismo entre su sensibilidad y la que prevalece en el Siglo de Oro.

> Valle-Inclán entronca, en efecto, con Quevedo –a quien incluso imita a veces—y, en general, con el humor barroco y picaresco español, pero tras el concienzudo aprendizaje de un refinado esteticismo en la literatura francesa del siglo XIX, en la que en modo alguno faltan manifestaciones de un humor dislocado y grotesco, pero de signo muy distinto al de la literatura hispana del Siglo de Oro. (Risco, *La estética*, 28)

Aunque es evidente que Valle debe parte del impecable dominio de su oficio a modelos del siglo XIX, su obra no es una mera reproducción de tales modelos.

La diferencia trazada por Risco apunta al hecho de que, independientemente de las "influencias", hay una enorme distancia entre los dos escritores que se refiere a los diversos momentos históricos en los que elaboraron su obra, y a las consiguientes diferencias ideológicas y culturales entre ambos. Quevedo cree en el sistema que representa y al que defiende[73], mientras Valle subvierte el mundo en el que se inscribe. Quevedo asume los valores imperiales, mientras Valle los denigra; el primero defiende la autoridad del rey, mientras el segundo aprovecha la figura real para elaborar una acerba crítica; el primero advierte signos de la decadencia de España, mientras el segundo confirma sus últimos estertores, cuando la monarquía española es apenas una representación bufa. Las diferencias señaladas constituyen una parte lógica y esencial de la distancia histórica, no de una forma de concebir el mundo circundante. Al plantear coincidencias entre los dos autores no se pretende confirmar la "influencia" de Quevedo sobre Valle, sino estudiar aspectos mediante los cuales puede contrastarse la obra festiva

---

[72] Tal "influencia", como acertadamente señala Hans Hinterhäuser, constituye un patrimonio común a toda una serie de escritores: "Es sobre todo en esta tradición –sin olvidar, naturalmente, a Ovidio y otras muchas fuentes—donde se inspiraron durante el fin de siglo el italiano D´Annunzio, el español Valle-Inclán, el nicaragüense Rubén Darío, el colombiano Guillermo Valencia y el argentino Leopoldo Díaz." (Hinterhäuser, 153)

[73] Conviene, sin embargo, matizar la afirmación. En efecto, según Azorín, "Quevedo, por encima de todo, en virtud de estas síntesis que el tiempo forma, representa un gesto de protesta, de rebelión." (*Obras completas*, III, 239)

de Quevedo con los esperpentos de Valle, con el propósito de entenderlos más cabalmente[74].

Risco cree que Quevedo pretende "instruir deleitando", máxima que se deriva de una lectura de Horacio y que define la excelencia de la obra artística por su contenido ético[75]. El sabio, se dice, no ríe, sino que se detiene en la sonrisa como quien se niega a ceder ante la tentación[76]. La risa sólo se justifica cuando conlleva una lección moral. Sin embargo, convendría recordar los retratos quevedescos, en los que según Iffland prevalece la intención de ridiculizar sobre la de enseñar[77]. Risco prefiere ignorar elementos de la obra festiva de Quevedo y de los esperpentos, como el exceso y la burla, la presencia de un mundo al revés, los rituales subversivos y el desorden festivo, en los que impera el sarcasmo.

En la misma línea se ubica José Fernández Montesinos (1968), quien en "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones"[78], rechaza una fácil identificación entre Quevedo y Valle-Inclán: "Las semejanzas no van más allá de la superficie, pues los supuestos de uno y otro no podían ser más diversos, aunque los temperamentos sean sorprendentemente afines." (Montesinos, 144) Con ello Montesinos traza una diferencia que apoya, como Risco, en una consideración histórica.

Joaquín Casalduero (1968) afirma que Valle, al referirse a Quevedo, intentaba crearse una geneaología *espuria*, porque Quevedo, por su ideología distinta, sólo podía ser un

---

[74] José Antonio Vizcaíno confirma la pertinencia de profundizar en la relación entre ambos escritores: "Dije antes que el *Buscón* es caricatura; y digo más, que es también aguafuerte, esperpento, deformaciones todas de la realidad que un Goya, un Solana o un Valle-Inclán, cada cual en su medio habitual de expresión artística, no habrían tenido inconveniente en hacer suyas." (Vizcaíno, 45)

[75] Sobre la presencia de Horacio en España, además del estudio clásico de Marcelino Menéndez y Pelayo, puede consultarse el de María del Rosario López Báez.

[76] Charles Baudelaire ha visto con claridad la función de lo cómico como arma crítica en *Lo cómico y la caricatura.*

[77] En efecto: "The aggressive tendency or pulse behind the portrait is obvious: Quevedo wishes to ridicule and destroy his target (*not* to better her morally), directing against her the full power of his creative imagination." (Iffland, 1978, 96)

[78] Ya el título implica un cierto rechazo ideológico, por cuanto "evasión" significa falta de compromiso. Desde mi punto de vista Montesinos condena a Valle a ser un prófugo. No es gratuito que Salinas lo haya llamado "hijo pródigo"; condenable por sus evasiones, aunque rescatable por su supuesto regreso al redil ideológico del 98 y a su compromiso con España. Ambos juicios son discutibles puesto que Valle jamás evadió la discusión sobre la postración de España, y por otro lado su "regreso" a la tierra firme del 98 continúa siendo materia de reflexión. Cómo y por qué debería ser inscrito en tal generación es otro de los capítulos que resta a los estudiosos discutir. Desde mi perspectiva tanto Montesinos como Salinas deben ser leídos con las reservas dictadas por el avance en la comprensión de la obra valleinclaniana.

modelo muy parcial: "También cita a Goya y a Quevedo, mas es evidente que busca dejar establecida una genealogía." (Casalduero, "Observaciones", 153)

Casalduero vuelve sobre el tema: "A Valle-Inclán no podía serle demasiado útil la visión satírica del XVII y muy poco aprovechables los procedimientos técnicos –cita a Quevedo unido a Juvenal, lo cual basta para que captemos con toda claridad la intención de fijar un canon literario." (Casalduero, "Sentido y forma", 344)

Casalduero descarta la utilidad de la visión satírica del XVII en cuanto a la constitución del arte valleinclaniano, aunque señala la presencia de Quevedo como modelo parcial para Valle:

> Quevedo podría haberle servido de modelo sólo parcialmente, es decir, en su técnica para el ataque de todo lo que le desagradaba y en su alternado deambular por los dos planos de la realidad que tan plásticamente vemos representados por El Greco en el Entierro del Conde de Orgaz. Pero en Quevedo está vivo un mundo de creencias no compartidas por Valle-Inclán, su alma es dual en anticipación romántica y su ironía es la de un yo contemplando a otro yo. (Casalduero, "Sentido y forma", 358)

El abismo histórico, así como las diferencias ideológicas son evidentes. Sin embargo, comparten una lente a través de la cual contemplan el mundo que les rodea; independientemente de cuáles hayan sido sus intenciones, el resultado es similar: más que una "alusión", Quevedo se convierte en una referencia.

Diane M. Almedida (2000), reproduce los comentarios de Risco y de Casalduero. Para ella, entre Quevedo y Valle se abre un abismo de diferencia, que consiste en el moralismo del primero y la amoralidad del segundo: "While there are most definitely parallels in style, Quevedo and Goya are both moralizing, while Valle-Inclán strives always to maintain his distanced demiurgical position." (Almeida, 16)

Dicha investigadora, según me parece, comprende mal lo que implican la posición demiúrgica y la impasibilidad estética. Ciertamente, no indiferencia, sino libertad, ya que corresponde a los personajes expresarse por sí mismos, reduciendo la presencia de un narrador omnisciente cuyas reflexiones permitan, retóricamente, analizar sus pensamientos o justificar sus posiciones. Valle no es juez de sus personajes, sino el medio a través del cual éstos se manifiestan.

Al recuperar la lente quevedesca, Valle distorsiona una realidad que, en sí misma, ya es deforme. Los esperpentos son una deformación en tercer grado, cuyo objetivo es recuperar una claridad de visión empañada por la costumbre. Las disparidades son tan evidentes que no hace falta repetirlas. Parece más productivo considerar aquellos aspectos que permiten afirmar una proyección de la crítica y estética de Quevedo en Valle-Inclán.

Conviene recordar aquí un acertado comentario de Antonio Buero Vallejo (1966), quien advirtió la movilidad de la perspectiva demiúrgica, señalando dentro de los esperpentos personajes y zonas de excepción: "En los esperpentos de Valle no sólo hay sarcasmo ante una tropa de culpables y de imbéciles; hay también compasión ante el inocente que sufre, o ante quien fue inocente y ha dejado de serlo." (Buero Vallejo, "De rodillas", 137)

Anthony N. Zahareas (1966) reaccionaría contra quienes veían en el esperpento una forma estética divorciada de una actitud ética: "Partly because every esperpento is a tour de force and partly due to Valle-Inclán´s reputation for contrivance, the grotesque filter of the esperpento is treated by critics as if it were an aesthetic exercise and not part of a state of intellectual emergency." (Zahareas, "The Esperpento", 160)

Javier Herrero (1968) coincide con Zahareas, al afirmar a propósito de Valle-Inclán un objetivo que se ha atribuido a Quevedo: mostrar el envés de la hoja, desvelar las apariencias y mostrar la realidad que intentan ocultar. Según Herrero, esto es lo que los esperpentos también persiguen: "Los esperpentos nos muestran unos personajes en los que existe una división radical entre el mundo de los valores y los principios de sus acciones." (Herrero, 675)

El período que precede y que sigue al centenario del nacimiento de Valle resulta clave. En 1966 estalla una enorme diversidad de interpretaciones y lecturas que revelan la enorme complejidad del trabajo artístico de Valle, su capacidad para transformarse constantemente, y la dificultad de definir una obra que se renueva mediante la lectura que cada generación realiza[79]. Anacrónica y moderna, exquisita y barriobajera, amante de la

[79] Complejidad que es incrementada por la constante reescritura de sus textos. Por motivos que no siempre obedecen exclusivamente a un compromiso estético, Valle a veces separa fragmentos para prepararlos como textos independientes. Un ejemplo de ello lo ofrece la publicación de *El coto de los Carvajales*, incluido en *La corte de los milagros*, recuperado por Javier Serrano Alonso y publicado en el *Homenaje a*

tradición y subversiva, la obra de Valle revela el advenimiento de una estética excepcional y de un talento que, como bien había observado Rubén Darío, hace que Valle-Inclán sea, simultáneamente, "muy antiguo y muy moderno".

Guillermo Díaz Plaja (1965) estableció una línea de investigación que hasta el momento resulta esencial para entender la obra esperpéntica. Al examinar la evolución de Valle, Díaz Plaja señala la importancia de Quevedo en los esperpentos:

> Esta nueva concepción revolucionaria se ambienta –recordémoslo—en Castilla la Nueva, frente a las concepciones señoriales de la Vieja Castilla, y tiene su expresión más pura en el Madrid de los Austrias, en el mundo de las jácaras, en la mirada implacable de Quevedo. En esta línea se mueve, como estudiaremos más tarde, la estética esperpéntica de Valle-Inclán. (Díaz Plaja, 82)

Mariano Baquero Goyanes (1966) es una referencia obligada para quienes desean comprender la tradición de la que emerge la obra de Valle. Según él, "no es ilegítimo hablar de escritores del pasado que hoy se nos revelan como <valleinclanescos>, a la luz de las obras de Valle-Inclán, y aun a sabiendas que no siempre éste leyó a los que ahora sentimos como antepasados suyos." (Baquero Goyanes, 39)

Con gran sentido crítico, Baquero Goyanes destaca el *Libro de buen amor*, citando como ejemplo un "retrato", "cabellos chicos, negros, como corneja lisa", que bien podría pertenecer a Valle. Pero entre los escritores que cataloga como "valleinclanescos" destaca a Quevedo, que había sido para él "el máximo creador del esperpento de nuestra literatura en todas sus épocas." (Baquero Goyanes, 41) Y añade: "La verdad es que, ahora, habría que hablar del <quevedismo> de Valle-Inclán, cuya deuda expresiva con el genial escritor del XVII es de todos conocida." (Baquero Goyanes, 41) Al comentar la deformación producida por los espejos cóncavos, comenta: "Al considerar Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, que <los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento>, utiliza una fórmula que se relaciona clarísimamente con el de las parodias barrocas tan ingeniosamente cultivadas por Quevedo (y por Góngora también)." (Baquero Goyanes, 41) Podemos confirmar estas observaciones recordando una carta que

---

Don Ramón María del Valle-Inclán, en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 4-7/8, (diciembre de 1990).

Valle, a raíz de la muerte de su hijo, dirige a Ortega y Gasset; en ella especulaba con la posibilidad de emprender un estudio sobre Quevedo[80].

El estudio de las fuentes literarias de Valle cobró importancia para los que querían tener una comprensión más clara de su obra[81]. Un año después del libro de Risco, Patricio Esteve (1967) señalaba la raigambre clásica de los esperpentos:

> En cuanto a su aspiración, es lícito afirmar que procede de la fuente eterna del espíritu español: su lejano antecesor es ese buen Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y luego, sucesivamente, la Celestina, el Lazarillo, Cervantes, para desembocar en el genio proteico de Quevedo y Villegas. (Esteve, 287)

Idéntico ánimo guía a Francisco Gatti (1967), quien confirma las raíces clásicas del esperpento y amplía su raigambre:

> En efecto, se han mencionado como tales *La Celestina*, *Los sueños* y *El Buscón* de Quevedo, entremeses del siglo XVII, sainetes del XVIII, parodias de la tragedia, tragedias grotescas, el teatro del Grand-Guiñol; cabría añadir la comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII. (Gatti, 298-299)

Ángel J. Battistesa (1967) señala también el aspecto "quevedesco" de los esperpentos: "Lo que sufrió mudanzas fue su arte, y cuando no su arte, sí su artificio: primoroso y cuasi prerrafaelista en las *Sonatas*, y abigarrado, o quevedesco, o goyesco, o como plazca llamarlo, en las obras de madurez y de los últimos años." (Battistesa, 328)

Emilio González López (1967) señala una influencia que cala profundamente en la obra

---

[80] Tal carta está fechada en Cambados el 2 de octubre de 1914; Valle sugiere la posibilidad de estudiar la estancia de Quevedo en Italia: "Ella (Josefina) me inspira que le escriba a usted, para saber si podrían concederme una pensión de la 'Junta de Estudios' para estudiar alguna cosa en Italia. Cosa para la cual, en conciencia, sea yo capaz. De pintura, de literatura: Una visión de Lope, de Cervantes, de Quevedo, en Italia..." (Lima, 202) Esta carta fue también reproducida en *Revista de Occidente*, Año 4, 2da. Época, 44-45 (noviembre-diciembre 1966): 129.

[81] En un volumen publicado por la Universidad Nacional de La Plata, en "Itinerario del teatro valleinclanesco", Angélica Lacunza destacaba que *Voces de gesta* "está escrita en dodecasílabos, recupera en ella antiguas formas del teatro español, como las seguidillas y las de gaita gallega, al estilo de las muñeiras de Galicia del siglo XVI, que se los halla también en el poema dramático *Cuentos de abril* aparecido en 1909." (Lacunza, 271)

de Valle, "la de la tradición literaria española del Barroco, señaladamente de Quevedo, de Cervantes y de algunos escritores de novelas picarescas y otras formas narrativas afines a ella." (González López, 29)

Para González López el nexo entre Quevedo y Valle opera sobre todo en el ámbito de una mirada común:

> Ningún otro escritor español supera a Valle-Inclán en la presentación y descripción de escenas de esta naturaleza, ni los del naturalismo positivista, que no desdeñaron lo más repugnante y cruel ni tampoco del existencialismo agonizante, que vivieron después de Valle-Inclán. Sólo Quevedo, en el Siglo de Oro, se puede medir con él. (González López, 88)

Para la asociación entre Quevedo y Valle Gonzalo Sobejano (1967) resulta incuestionable. Sugiere una intertextualidad que funciona entre los dos escritores sobre todo en el plano de su concepción del mundo. Al comentar *Luces de bohemia*, señala que "recordando un título de Quevedo, podría subtitularse *Luces de Bohemia*: Mundo caduco y desvaríos de la edad." (Sobejano, *Forma literaria*, 225)

María Eugenia March (1970) expande el registro de influencias clásicas en la obra valleinclaniana. Alude a la perspectiva demiúrgica y a una voluntad de superación común a Cervantes, Quevedo, Goya y Valle:

> Esta manera demiúrgica-irónica de ver el mundo se debe, en Valle-Inclán, a un sentir de desencanto frente a la realidad. Es la reacción que la inanidad de la vida misma produce en una voluntad heroica, en una voluntad de superación. Y esto, voluntad de superación, es lo primero que tienen en común Cervantes, Quevedo, Goya y Valle-Inclán. (March, 36)

El escepticismo de Valle-Inclán es uno de los aspectos que más lo aproximan a Quevedo. Esto es lo que resalta Manuel Bermejo Marcos (1971), hallando en los dos una actitud crítica compartida:

> Valle-Inclán desde muy temprano comenzó a tener sus dudas acerca del mundo, de los seres que lo habitaban. Como otro Quevedo escéptico –con quien ya va siendo obligado compararlo--, es un moralista que se sirve de su arte para dejarnos su lección. El esperpento, como los *Sueños* de Quevedo, será el látigo escarnecedor del que se vale para mostrar las lacras e injusticias, los pecados y las miserias. (Bermejo Marcos, 16)

José Manuel García de la Torre (1972) destaca la importancia para Valle de Quevedo (y de Cervantes): "Deuda importantísima la tiene Valle-Inclán para con Don Francisco de Quevedo y Villegas, escritor que es, junto con Cervantes, uno de los autores más admirados e imitados por don Ramón María." (García de la Torre, *Análisis*, 187)

Tal vez exagera un poco: "imitar" significa reproducir, otorgando a Cervantes y a Quevedo el *status* de una influencia en la obra valleinclaniana. Es importante, sin embargo, discutir lo que tal término significa, ya que de lo contrario se puede admitir acríticamente un préstamo directo. Como cualquier escritor, Valle también era lector[82]. Aprovechó, consciente o inconscientemente, un contexto literario con el que se mantuvo en diálogo. Desde este punto de vista, más que "imitar", Valle articularía de nuevo esos textos que admiraba.

García de la Torre, sin embargo, resulta tajante: "La descripción de diversos sectores de la vida española parece una actualización de la picaresca de Quevedo." (García de la Torre, *Análisis*, 187) Valle no "actualiza" la picaresca de Quevedo, sino que la utiliza para sus propios fines. Estos términos se refieren a una determinada concepción del texto y no a una actitud o voluntad individuales. La diferencia, pues, entre "influencia" e "intertextualidad" es de carácter epistemológico; se refiere a la forma como los escritores y los críticos conciben la noción de texto.

Wilfried Floeck (1986) confirma el interés que tiene el Siglo de Oro, y en particular Quevedo, para el análisis de la obra valleinclaniana. Para él, la herencia de Quevedo es indisociable del esperpento: "Penetramos con esto en el centro de las técnicas de deformación, orientadas hacia Quevedo y Goya, con la esperpentización." (Floeck, 159)

Manuel Durán (1988) destaca varios aspectos que vinculan a Valle con Quevedo: la degradación de los personajes, la reificación y la actualización de la tradición. Durán destaca la semejanza de procedimientos entre los esperpentos y *Los Sueños*: "¿Acaso no es éste el mismo procedimiento que emplea Quevedo en *Los sueños* cuando hace

[82] Al respecto, resulta esclarecedor tener presente a Melchor Fernández Almagro. Comentando las primeras lecturas de nuestro autor, escribe: "Leyó Valle el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, de Cervantes; *Atala, René* y las *Memorias de ultratumba*, de Chateaubriand; libros olvidados de arte militar y de jineta; *Armas, triunfos y hechos históricos de los hijos de Galicia*, del Padre Felipe de la Gándara; el *Quevedo*, de la Colección Rivadeneyra" (Fernández Almagro, 13)

aparecer a Venus vestida con guardainfante y pone en boca de los dioses palabras vulgares o soeces?" (Durán, 257)

En cuanto a la reificación, Durán ha percibido con claridad este procedimiento, ampliamente compartido por los dos escritores: "Otras veces la superposición introduce el objeto (procedimiento también muy usado por Quevedo), que, al ocultar los rasgos específicamente humanos –movimiento, emociones, reacciones, lenguaje--, lo rebaja con toda rapidez al nivel de <cosa>." (Durán, 259)

La asociación trazada por Durán establece que para ser moderno, Valle debió ser clásico: "Tradición y actualidad: ambos aspectos se hallan presentes en la interpretación de lo grotesco que nos ofrece Valle-Inclán." (Durán, 261)

José Manuel García de la Torre (1989) insiste en que entre Valle y Quevedo hay otra importante coincidencia: "Valle, más acorde con el sarcasmo de Quevedo, llega a la conclusión del artista que se considera superior a sus personajes, muñecos de guiñol, marionetas, títeres." (García de la Torre, "El Valle-Inclán…", 64)

Existe otro vínculo --no desapercibido pero menos subrayado por los críticos-- entre Valle-Inclán y Cervantes y Quevedo; se verifica en el léxico, y específicamente en el gusto por incorporar voces plebeyas, con frecuencia patibularias, que dan a sus obras una amplitud social y estética notables. Al englobar realizaciones dialectales diversas, estos escritores mezclan la cultura "alta" con la "baja", es decir, combinan –y parodian-- modelos clásicos con formas populares. En lo que respecta a Cervantes y a Quevedo, al lado de los modelos griegos y latinos surgen las voces del bajo mundo, que en sí mismas implican un cruce de caminos y un punto de intersección cultural. En cuanto a Valle, el Siglo de Oro convive con el romance de ciego, el misticismo al estilo de Molinos con la prensa ínfima, la enseñanza del más refinado simbolismo con las voces de la calle. Como él pretendió a propósito de *La marquesa Rosalinda*, "era yo el primer literato castellano que armonizaba lo lírico con lo grotesco en una obra de arte." (Dougherty, *Un Valle-Inclán*, 47) En el comentario de Valle puede reconocerse una de las claves de un arte basado en el contraste de registros opuestos y aun contradictorios: rimar, como afirma más adelante acerca de Goya, "lo grotesco y lo trágico." (Dougherty, *Un Valle-Inclán*, 47)

Azorín (1943) se había detenido especialmente en su uso del lenguaje, en el que se mezcla la modernidad con el primitivismo y el habla popular tradicional:

> Tiene un poder mágico el adjetivo en Valle-Inclán; pero la totalidad del lenguaje en el escritor habría que definirla, tal vez llegaríamos a la conclusión de que Valle-Inclán se ha formado un lenguaje que, siendo moderno, sin arcaísmos enfadosos, es a la vez primitivo. Pero también ese primitivismo de Valle-Inclán no está buscado en los libros, sino recogido del pueblo, y no en lo que tiene de actual la parla baja, sino establecido ya por el pasado, un pasado que pone en las palabras y los giros una noble pátina. (Azorín, 1261)

Azorín siguió en esto a Unamuno, quien había señalado que Valle era su habla, al indicar que el escritor domina el lenguaje hasta amoldarlo a su uso particular: "Valle-Inclán se crea un idioma para su uso; es curioso ir observando cómo, con una lógica inflexible, el escritor descubre en los vocablos acepciones desusadas; a veces impone el artista la acepción que necesita." (Azorín, 1264)[83]

Díaz Plaja (1965) fue también consciente de la importancia de otros elementos culturales en la obra esperpéntica, provenientes de lenguajes y contextos populares. Al subrayar la presencia de las jácaras –que recuerdan directamente a Quevedo--, Díaz Plaja sugería una característica primordial de los esperpentos: su tendencia a mezclar la cultura "alta" con la "baja", creando un arte mixto en el que también se reúnen los romances de ciego y en general lo que se conoce como literatura de cordel. Díaz Plaja abrió la puerta a una vía crítica que hasta el momento espera la dedicación de futuros investigadores. El interés de Valle por lenguajes provenientes de los bajos fondos de la sociedad evidencia su gusto por abrirse a muy diversas manifestaciones lingüísticas en su deseo de crear un castellano universal y sintético y una obra fundamentalmente híbrida[84].

Julián Marías (1966) también aborda el lenguaje:

> Quiero decir que Valle-Inclán *presenta retóricamente una realidad*, y con ello consigue la máxima fidelidad histórica a la España isabelina. La historia de España en los últimos ciento cincuenta años, y muy especialmente en la época que

[83] Véase "El habla de Valle-Inclán", en *El escritor y la crítica*. Ricardo Doménech (ed). Madrid, Taurus Alfaguara, 1988: 42-45.

[84] En lo cual también resulta "posmoderno", si se considera que parte de las características del discurso estético posterior a la modernidad consiste precisamente en su tendencia al eclecticismo, a la cita, a la parodia y sobre todo a la mezcla de lenguajes.

> pretendía estudiar *El Ruedo ibérico*, ha consistido primariamente en *lo que se ha dicho*; la palabra ha arrastrado a la acción, ha sido el vehículo real. (Marías, 196)

Sumner Greenfield y Anthony Zahareas (1968) subrayaron esa cualidad del léxico valleinclaniano, capaz de admitir en su seno vocablos provenientes de muy diversos contextos: "In fact, the mingling of poetry and popular jargon with an amazing synthesis of several Hispanic dialects puts his later works among the most difficult in Castilian since Francisco de Quevedo." (*An Appraisal*, 36)

Manuel Bermejo Marcos (1971) ha notado también el léxico como elemento fundamental en los esperpentos. Al sustraerse la presencia del autor, corresponde a los personajes resolver el plano de la expresión individual. El lenguaje transmite al lector la adscripción de clase de los personajes, su calidad moral, incluso el tono, aspectos que podemos definir como rasgos suprasegmentales del discurso altamente individualizado de los personajes esperpénticos:

> Esa habla <acanallada>, jergal o barriobajera en que se expresan incluso muchos de los personajes de las clases sociales más elevadas en la obra esperpéntica de Valle, es uno de los rasgos característicos de cuantos estamos intentando rastrear como parte integral del esperpento. (Bermejo Marcos, 29)[85]

Según Bermejo Marcos, su utilización del lenguaje tiende un vínculo entre Valle y Quevedo, puesto que sirve en los dos para contrastar realidades opuestas:

> Con diferente intención –aunque valiéndose también de un deliberado <feísmo> que contrasta con las bellezas de la lengua de que se sirve—el autor, como otro Quevedo del siglo XX, marca el contraste entre la belleza espiritual de la que fue la sufrida doña María y lo que resta del mezquino barro humano tras la visita de la muerte. (Bermejo Marcos, 132)

Según Gonzalo Díaz-Migoyo (1986) la dificultad de traducir a Valle-Inclán sólo puede compararse con la de intentarlo con Quevedo. Coincidiendo con quienes opinan que Valle creó un castellano "sintético", señala:

---

[85] Miguel Enguídanos señala el habla de los personajes valleinclanianos: "Lo extraño es que muchos de ellos han visto relación entre el habla de Valle-Inclán y sus personajes y la del mundo de los sainetes, zarzuelas y parodias: pero muy pocos le han prestado la debida atención." (Enguídanos, 188)

> Valle-Inclán consideró que el repertorio general de la longua (sic) de que disponían tanto él como sus personajes incluía todas las lenguas, dialectos y jergas hablados en el ámbito hispánico: además de buen número de neologismo (sic) españoles: un supercódigo hispano desconocido hasta entonces. (Díaz-Migoyo, 111)

José Manuel García de la Torre ha señalado la presencia de un vocabulario de clara estirpe clásica:

> Palabras populares o vulgares, o deliberadamente incorrectas, al lado de un intenso auge de giros, modismos o refranes, que nos hacen recordar, por ejemplo, el prodigioso lenguaje de *La Celestina* o *El Quijote*, y en los que, a la manera de estas dos últimas obras, encontramos la misma feliz síntesis. (García de la Torre, "La evolución", 23)[86]

Alonso Zamora Vicente (1988), aludiendo a que se ha criticado la crudeza de ciertas expresiones en el lenguaje esperpéntico, las justifica como reflejo de modelos áureos: "Oponerse por pura gazmoñería o encono circunstancial a este torrente de léxico y de formas es olvidarse de que, antes, Quevedo y los picarescos en general, e incluso Cervantes, habían hecho algo muy parecido." (Zamora Vicente, "En torno a", 332)

Luis Iglesias Feijoo (1988), al reparar parecidamente en la riqueza léxica de Valle, la relaciona también con la de Quevedo: "Este efecto sólo pudo producirse por haber tratado cada término con la intensidad con que opera el poeta y de allí que en estas páginas el castellano parezca sometido a una tensión creadora que se hubiera creído perdida desde la desaparición de Quevedo." (Iglesias Feijoo, "Valle-Inclán", 79)

Algo similar señala Schiavo (2000) al analizar las farsas de Valle-Inclán y percibir en la creación de neologismos un rastro de la presencia quevedesca a través del término "galiparlista". Schiavo opina que "la palabreja, ya de por sí grotesca, recuerda a otro maestro del grotesco, a Quevedo, en *La culta latiniparla*." (Schiavo, "Las farsas", 333)

---

[86] García de la Torre señala los siguientes aspectos como constantes: arcaísmos fonéticos, morfosintácticos y léxicos; galicismos, también fonéticos, morfosintácticos y léxicos; americanismos, cultismos, sufijaciones o la unión de sustantivos más adjetivo o de dos adjetivos. En cuanto a las innovaciones, señala las voces populares, vulgarismos, hipocorísticos, popularismos de tono soez, uso de voces de germanía y gitanismos. En "El lenguaje del hijo pródigo", repite prácticamente los mismos conceptos, aunque al comentar *La cara de Dios* añade que "resulta un tanto inverosímil –dados los calcos, en ocasiones literales, tan habituales en Valle—que el léxico y la fraseología que aparecen en su obra de madurez no tengan una indudable deuda con el <género chico>." (García de la Torre, "El lenguaje del hijo", 24)

En *Escenarios*, al comentar la definición de España que hace Max en *Luces* como una "deformación grotesca de la civilización europea", según Jesús Rubio (2000) "una vez más se nos sitúa en el terreno de la visión satírica grotesca y la tradición plástica y literaria que se citan en otros momentos: Quevedo, Goya y en su estela –añadimos nosotros—Larra, Galdós y naturalmente sus herederos en la prensa satírica –escrita e ilustrada—o en la revista teatral política." (Rubio, "*Luces*", 404)

Por fin, en una edición reciente de su ya clásica *Historia de la lengua española* (1997) se incluye un comentario de Rafael Lapesa que profundiza en el entendimiento de tal mezcla lingüística como clave que vincula la creación literaria quevedesca con los esperpentos valleinclanianos:

> Dos son los grandes cauces de encuentro entre Quevedo y Valle-Inclán: su inscripción en el arte grotesco, y su voluntad por salpicar el lenguaje con vocablos del bajo mundo; al introducirlos en el ámbito literario, abrían la "alta" cultura a la vulgaridad del inframundo. ¿Recurso gracioso? Sí, pero también, sin duda, entrecruzamiento de géneros." (Lapesa, 56)

Como hemos visto en este capítulo, varios críticos han coincidido en trazar un vínculo entre Valle y Quevedo (además de entre aquél y otros autores del Siglo de Oro e incluso anteriores). El establecimiento de tales vínculos constituye un tema que, negativa o positivamente, atraviesa casi la totalidad de la crítica valleinclaniana desde antes del centenario del nacimiento de nuestro autor hasta hoy. Pero si tales comentarios son útiles para confirmar la intuición que guía la presente investigación, también lo son para confirmar que hasta el momento no rebasan el aislamiento y la fragmentación. Urge examinar de manera más sistemática al menos algunos de los parentescos y paralelos entre los dos escritores.

II. Espejeos entre la obra festiva de Quevedo y las obras esperpénticas de Valle.

4. Lo grotesco: la "otra percepción".

Tanto Quevedo como Valle encuentran en lo grotesco elementos fundamentales para desnudar la realidad de las apariencias con que el decoro, o peor aun, la hipocresía, intentan velarla. En los dos escritores hay una vibración similar, y los dos recurren a técnicas próximas porque se inscriben en una tradición que conviene revisar.

4.1 Breve historia de una presencia acechante.

En la primera parte de este capítulo me propongo examinar el contexto general del arte grotesco, para luego estudiar su presencia en las letras hispánicas y específicamente su relevancia como puente entre la obra festiva de Quevedo y los esperpentos valleinclanianos[87]. La revisión del tema me permitirá situar las técnicas del arte grotesco como un rasgo distintivo de la naciente modernidad española en el siglo XVII, y posteriormente de esa otra modernidad que se sitúa en el tránsito entre el fin del siglo XIX y el principio del XX[88].

Según Wolfgang Kayser, el término grotesco deriva de gruta: "*La grottesca* and *grottesco* refer to *grotta* (cave) and were coined to designate a certain ornamental style which came to light during fifteenth-century excavations, first in Rome and then in other parts of Italy

[87] Evidentemente la utilización de técnicas que provienen del grotesco no se limita a la fase esperpéntica, sino que permea la totalidad de su obra y se encuentra ya desde sus primeras narraciones. Sin embargo, a riesgo de incurrir en el "esperpenticentrismo" que ha caracterizado algunos de los trabajos críticos sobre la obra valleinclaniana en las últimas décadas, opino que es en este ciclo en el que las técnicas del grotesco son puestas al servicio de una renovación estética y crítica más coherente con lo que, según Valle, debía perseguir en su creación literaria. En 1920, a la pregunta de qué debemos hacer, Valle contesta: "Arte, no". (Dougherty, 102) Y al año siguiente, en México, enfatiza el lado trágico-cómico que identifica con Goya y que él desarrollará mediante un teatro escrito para muñecos: "Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma." (Dougherty, 122)

[88] Si bien es siempre discutible establecer una definición general de modernidad, y aun más establecer su punto de arranque, la presencia de una narrativa urbana puede ser tomada como uno de sus índices, así como un incipiente mercado cultural que avanzaría hacia la siempre relativa independencia del escritor. En cuanto al primer aspecto puede verse el libro que José Antonio Maravall dedicó al tema en *Antiguos y Modernos*. En relación con el segundo aspecto, Paul Benichou lo ha estudiado en Francia en el lapso que transcurre entre el siglo XVIII y el XIX en *La consagración del escritor*.

as well, and which turned out to constitute a hitherto unknown ancient form of ornamental painting." (Kayser, 19)[89]

Una gruta por definición es un agujero en la superficie de la tierra[90]. En ese lugar florece otra vida, oculta a la mirada superficial o a la diurna. Por ello puede decirse que lo grotesco es el arte de descubrir los juegos y las tensiones que la naturaleza esconde, a través de un vocabulario en el que encontramos figuras humanas, generalmente mitológicas, figuras animales, y figuras híbridas antropomorfas, zoomorfas, teratomorfas o fitomorfas. Evidentemente, las primeras y las últimas son las más importantes tanto para Quevedo como para Valle-Inclán, como veremos más adelante.

Lo grotesco se manifiesta en diversos ámbitos y épocas[91]. No podría ser de otro modo, ya que la percepción de la realidad que entraña va más allá de los estilos, de las corrientes artísticas y de las fronteras nacionales. El arte grotesco es esencialmente "otra" visión de lo que nos rodea, capaz de revelar el carácter "oculto" de la naturaleza, de nuestros semejantes y de nosotros mismos, y que nos enfrenta con un proceso cognitivo relacionado con la "liberación" creativa. El arte grotesco cobra una extremada importancia desde este punto de vista, ya que favorece la *inventio* sobre la *imitatio*. Según Morel:

> Nous nous retrouvons dans la droite ligne la pensée de Marsile Ficin qui fait de l'artiste l'émule de la nature, et de celle de Léonard selon lequel l'esprit du peintre, à l'image de celui de Dieu ou de la nature <s'ádonne avec une libre puissance à la création d'espèces diverses>, car son imagination est en mesure d'explorer et de dégager ce qui se cache sous les apparences. (Morel, 39)

Lo grotesco invadirá Occidente afirmando una concepción del mundo que hace estallar las divisiones establecidas, y acaso por esta cualidad perturbadora se volverá un elemento

---

[89] Habría también que considerar las obras decorativas emprendidas entre 1516 y 1525 por Giovanni da Udine en el Vaticano, donde según Philippe Morel, "nous assistons à une veritable codification antiquisante du langage des grotesques." (Morel, 23)

[90] Y en el cuerpo. Bajtin lo ha plasmado claramente: la tierra sirve como imagen del cuerpo o viceversa. La *grotta* por tanto adquiere una territorialidad corpórea que subvierte el "cuerpo clásico" sin fisuras, ni olores, ni excrecencias. Es el "cuerpo bajo", que reclama su materialidad festiva e impresentable: "Así, dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente *la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables*." (Bajtin, 147) Y añade en otra parte: "... *el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento*..." (Bajtin, 285), idea fundamental para captar la esencia del arte grotesco.

[91] Resulta notable el hecho de que en Italia las decoraciones grotescas se hayan multiplicado, al decir de Morel, a partir del saqueo de Roma: "Les grands décors de grotesques vont se multiplier un peu partout en Italie après la phase critique du sac de Rome et l'onde de choc qu'il produisit." (Morel, 26)

grato a las vanguardias europeas. Ya desde el Renacimiento, lo grotesco se perfila no sólo como un ornamento, sino también como un arte en el que destella una cualidad siniestra:

> By the word *grottesco* the Renaissance, which used it to designate a specific ornamental style suggested by antiquity, understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one—a world in which the realm of the inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where laws of statics, symmetry, and proportion are no longer valid. (Kayser, 21)

Desde entonces, lo grotesco es sinónimo de extraño, y con frecuencia de humorístico, aunque en ese humor haya elementos sombríos que con frecuencia se relacionan con imágenes liberadas por el inconsciente, y que lo relaciona con lo fantástico y su tendencia a desplegar metamorfosis oníricas[92]. Los cuadros de Bosch, por ejemplo, mezclan formas orgánicas radicalmente alteradas, y trastocan lo "superior" y lo "inferior" en un mundo habitado por cuerpos fragmentados y mezclados con formas vegetales, calcáreas o bestiales[93]. Es un reino en el que todo es tránsito y en el que, por ello, toda taxonomía es imposible.

A la característica fragmentación y mezcla de formas, Brueghel añade una distorsión visual que contribuye a separar al grotesco de la percepción habitual. La perspectiva *ex sede elevata* permite una visión simultánea; arriba y abajo se convierten en términos intercambiables, y en esa diversidad coetánea lo que se nos ofrece no es un resultado, sino un proceso.

Ocurre algo similar con los retratos de Arcimboldo: aparentemente nos presentan perfiles humanos, pero si los examinamos percibimos que se constituyen de fragmentos ensamblados en imágenes capaces de conjugar lo familiar con lo bizarro. El efecto es humorístico, pero también perturbador. Lo grotesco es un péndulo que admite lo

---

[92] En este aspecto, lo grotesco se apoya en una tradición ancestral que reúne los nombres de filósofos y poetas clásicos interesados en el tema de las metamorfosis: Empédocles, Pitágoras, Esopo y Ovidio, por nombrar algunos.

[93] Según Bajtín, el "realismo grotesco" mezcla "lo sublime y lo bajo". (Bajtin, 147) La vinculación entre el *realismo* y lo *grotesco* parece incongruente si se piensa en el carácter heteróclito de éste y en la convivencia de elementos dispares y a menudo opuestos. Si a ello se suma una concepción estrecha del realismo, los términos parecen irreconciliables. Sin embargo, como tendremos oportunidad de confirmar más adelante, el grotesco es capaz de lograr una aterradora verosimilitud.

inadmisible, los extremos que se tocan y se funden, lo canónico y lo transgresor. Es lo que está "antes", "durante", y "después" de nuestra experiencia. Un movimiento que engarza las oposiciones, proceso que Bajtín centra en la quimera como síntesis estética: "La quimera representa el grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco." (Bajtín, 101)

Indudablemente lo grotesco impulsó una reflexión acerca de la importancia del humor como vehículo para promover otra conciencia de la realidad. La caricatura suele ser una venganza social sobre quienes detentan el poder, pero también se ejerce sobre el lenguaje que emplean. Por ello puede afirmarse que lo grotesco es uno de los elementos determinantes de la modernidad, si se acepta que uno de sus componentes significativos consiste precisamente en la ironía, y en la capacidad de los lenguajes estéticos para desdoblarse y decir tanto acerca del mundo como de sí mismos[94]. De esta manera lo grotesco se configura como parte sustancial de un metalenguaje reflexivo[95].

Al liberar la imaginación, lo grotesco desencadena asociaciones inadmisibles para una preceptiva clásica. Los vínculos más inopinados se presentan súbitamente, mediante analogías o a través de alegorías altamente simbólicas[96]. Aun siendo reconocibles, los objetos han sido yuxtapuestos. No es extravagante afirmar que el grotesco es el primer paso para volver más compleja la relación entre los signos y sus referentes, proceso que la vanguardia radicalizará.

Aunque lo grotesco es tan antiguo como el arte mismo, no siempre fue considerado como categoría estética. Según Kayser esto ocurre entre el siglo XVIII y las vanguardias europeas, para las cuales la extrañeza, el horror y el humor se convierten en una tríada inextricable. Si hasta el siglo XVIII la monstruosidad era motivo de amena curiosidad, en el XIX lo grotesco cobra un territorio nuevo, que subraya el vacío existencial, el ser humano transformado en marioneta, cuya presencia había sido ya sugerida por la *commedia* y el entremés: la reificación reclama su sitio convirtiéndose en un "signo" de

---

[94] La profundidad que disimulan las imágenes ridículas será un tema consagrado por Rabelais y por Erasmo, y que por tanto tendrá gran importancia a partir del siglo XVI.

[95] Especialmente en su aspecto paródico, como ha observado Linda Hutcheon. Margaret Rose concuerda en esta visión de la parodia como elemento característico de la metaficción: "Parody may, however, be used in both criticism and poetry, and be both analytical and synthetic, for another function of its 'meta-lingual' criticisim of other works is to renew them as part of the parodist´s own literary text." (Rose, 61)

la época. Tal panorama renueva un elemento característico del arte español del barroco, asociándolo al arte grotesco: la tragicomedia[97].

Corresponde a Víctor Hugo en su *Préface à Cromwell* formular la importancia del grotesco en el siglo XIX: "Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque". (Hugo, 417)

Conviene detenerse en Hugo, porque su formulación del grotesco es notablemente cercana a la de Valle cuando éste define el género esperpéntico: "Le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant; il change les géants en nains; des cyclopes il fait les gnomes." (Hugo, 419)

Valle se expresa de manera sorprendentemente parecida:

> Antes, el Destino cargaba sobre los hombros –altivez y dolor—de Edipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor. Pero los hombros que los sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo." (Dougherty, 192)[98]

Otros elementos convergen para enriquecer la definición de lo grotesco, como por ejemplo la proscripción de la racionalidad. Los acontecimientos tienen otra lógica distinta de la que nos servimos para tratar de entenderlos. En esta línea se sitúa E. T. A. Hoffmann, quien subraya un elemento que no es nuevo en el arte grotesco pero que

---

[96] El simbolismo de las imágenes grotescas es, según Morel, "conforme à la mode néo-hiérogliphyque ainsi qu'á une tradition médiévale de l'ornament toujours d'actualité, même si elle se trouvait adaptée à un répertoire plus directement antiquisant." (Morel, 43)

[97] La imaginería romántica en España tampoco está desierta de acontecimientos y figuras grotescos, que mezclan lo cómico y ridículo con lo extraño y aterrador. Al respecto puede recordarse *La pata de palo*, de Bécquer, en el que un deseo mal expresado conduce a un órgano ajeno, destinado a reemplazar al perdido, en el centro de la acción.

[98] Es notable la similaridad entre las ideas de Víctor Hugo y las de Valle, que parten de una concepción del hombre como marioneta, "les marionettes humaines" (Hugo, 437). Creo que el contraste de las citas nos permite suponer el conocimiento de Valle del *Préface à Cromwell* (1827), porque no sólo es muy parecida la idea de que el dolor es el mismo pero sus protagonistas han cambiado, empequeñeciéndose, sino que también lo son otras. Por ejemplo la utilización del espejo, si bien no cóncavo, que es un artificio de barracas incorporado por Valle, pero cuya intencionalidad significativa es ya sugerida por la concentración del espejo de Hugo: "Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir,

adquiere un nuevo significado: la presencia de detalles realistas entreverados en el reino de la imaginación para adquirir visos de una aterradora verosimilitud[99].

En el siglo XIX lo grotesco invade el teatro. Si mediante el uso de *figuras* tanto la *commedia* como el entremés habían adelantado el tratamiento del ser humano como marioneta, el reemplazo definitivo del uno por la otra tendría que esperar a la revolución industrial. El hombre se convierte en un apéndice de la máquina.

Los personajes de Büchner plantean una realidad escénica no distante de la de los esperpentos, puesto que los personajes son incapaces de gobernar su destino o de tener reacciones de grandeza ante la fatalidad que se cierne sobre ellos. El escenario se convierte en un tinglado de marionetas impermeables a principios morales o a procesos de desarrollo[100].

Alienante e inhumano, lo grotesco crea figuras desquiciadas, cuyas expresiones, gestos y movimientos se caracterizan por su excentricidad bestial y mecánica. Tal tratamiento persigue lograr un efecto de distancia[101]. A éste se suma la disociación de la personalidad, el terror sobrenatural, la subversión de las imágenes religiosas, y la discrepancia radical entre el yo y el mundo exterior. En el siglo XX la diversidad desafía toda generalización, haciéndose necesario aceptar que hay tantos grotescos cuantos autores jueguen con la extrañeza, el humor, el terror, la fusión de reinos distintos y aun opuestos entre sí de la naturaleza, la presencia de fuerzas sombrías o del mal y la deshumanización que se expresa mediante la bestialización, la reificación, o aun la descorporeización de los personajes. Terror y humor, rasgos humanos y animales, órganos que se declaran en abierta rebeldía respecto del organismo al que pertenecen, fronteras evanescentes entre la razón y la demencia, la utilización cada vez más

---

ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme." (Hugo, 436)

[99] En la literatura inglesa la presencia del grotesco se presenta en Walter Scott, William Hazlitt, y Poe, quien también utilizó los elementos provistos por el grotesco: "Poe thus uses the word <grotesque> on two different levels of meaning: to describe a concrete situation in which chaos prevails, and to indicate the tenor of entire stories concerned with terrible, incomprehensible, inexplicable, bizarre, fantastic, and nocturnal happenings." (Kayser, 79)

[100] La utilización de las marionetas en lugar de los actores sería llevada a su cima en las teorías de Gordon Craig como las expresa en *The Actor and The Über marionette* (1907), y *Gentlemen, The Marionette!* (1912).

[101] En el relato de Gogol *La nariz*, por ejemplo, el uso de técnicas netamente grotescas es notable: "This is a genuine grotesque. The central motif of a part of the body that makes itself independent is familiar enough from Bosch and Morgenstern." (Kayser, 125)

sofisticada de detalles realistas, la vulneración del concepto de realidad, y la irrupción de elementos que imponen extrañeza son algunas de las características de lo grotesco en el siglo XX[102].

4.2 Lo grotesco en España.

Lo grotesco es, según diversos críticos, una de las características más estables del arte español. En su vertiente monstruosa, debemos a Elena del Río un valioso estudio que relaciona manifestaciones muy diversas en la España del Siglo de Oro, pero que la autora extiende a otras épocas y autores:

> La deformidad, en cualquiera de las artes, es un estado mnemotécnicamente eficaz: como ejemplo, puede notarse que pocos aficionados a la pintura recuerdan el lienzo *La adoración de los Magos* de El Bosco y, sin embargo, tienen presente (al menos en esbozo) *El jardín de las delicias* del mismo autor. Puede decirse lo mismo de los enanos de Velázquez, las farsas de Valle-Inclán, el soneto de Quevedo a la nariz, las mujeres barbudas de Sánchez Cotán y Ribera, las máscaras de Gutiérrez Solana o las pesadillas goyescas. (del Río, 11)

Ziomek Henryk ha revisado su presencia en la literatura española del Siglo de Oro, considerando los paradigmas clásicos que influyeron en la formación de un elemento artístico al que casi podemos considerar "intrínseco" del arte en España: Petronio, Juvenal y Apuleyo constituyen una tríada inobjetable, aunque deberíamos en justicia recordar a Luciano de Samosata, cuyas burlas del panteón clásico habrá de recordar Quevedo para hacer lo propio en *La hora*, y cuya "influencia" acaso tenga ecos en las técnicas esperpénticas[103].

---

[102] Kayser no vacila en declarar que lo grotesco es clave en el arte del siglo XX: " The grotesque may well be called the source of certain widespread phenomena in twentieth-century painting and literature." (Kayser, 130)

[103] En relación con *La hora*, es difícil no asociarla con *Icaromenipo o Menipo en los cielos*, de Luciano de Samosata, en donde es posible confirmar la presencia de una perspectiva *ex sede elevata* (con ayuda de Empédocles, Menipo consigue asomarse desde el cielo), y la simultaneidad que implica (desde su puesto de observación Menipo puede verlo todo aconteciendo al mismo tiempo), el desengaño al que obliga (además de que los hombres no son más que hormigas de noche se entregan a actos vergonzosos mientras de día presumen de severos), la diferencia entre la realidad y las apariencias (privados de la máscara los actores son hombrecillos ridículos), y sobre todo la asamblea de los dioses con que finaliza la narración. Sin deseo de señalar ningún vínculo directo con Valle, el uso del diálogo como vehículo esencial de la narración, así como la perspectiva, la simultaneidad, la revelación de la realidad que se disimula tras la costumbre y el uso de bestias humanizadas para desnudar la brutalidad humana, como ocurre en *El gallo* y en *Lucio o el*

Lo grotesco se encuentra presente en las serranas que aparecen en el *Libro de buen amor*[104], en *La Celestina*[105], en la cantera cervantina[106], pero también en el drama prelopesco, desde el cual según Henryk atraviesa desde el Renacimiento hasta el Barroco el arte dramático español[107]: *Eufemia*, de Lope de Rueda; *Ymenea*, de Torres Naharro; *Aucto de la Fée* y *Cornelia*, de Timoneda; *La gran Semíramis*, de Virués. La lista de comedias es amplia y ecléctica: *Casandra*, *Venus y Adonis*, *El castigo sin venganza* y *El*

---

asno, señalan la existencia de técnicas que con distinta intención también se verifican en los esperpentos. Es notable también el uso de espejos y la visita a los muertos como ocurre en los *Relatos verídicos II*.

[104] En "De lo que aconteció al arcipreste con la serrana e de las figuras d´ella", puede leerse una descripción elocuente: "Nunca desque nascí pasé tan grand peligro/de frío; al pie del puerto falléme con vestiglo,/la más grande fantasma que vi en este siglo:/yeguariza trefuda, talla de mal ceñiglo." (Ruiz, 57-58) La primera imagen de la serrana ya nos entrega un ser compuesto, a medias entre la forma humana, cuya musculatura masculina se pone de relieve mediante la palabra *trefuda*, y una planta mediante la palabra *ceñiglo*. De acuerdo con Jacques Joset, el término refiere a "nombre de planta, origen incierto, probablemente de *ceniza* por el aspecto ceniciento de las hojas..." (Ruiz, 57-58) La descripción continúa, confirmando el carácter grotesco de la serrana, a la que se asimila a una "grand yegua cavallar" y con una "figura" o "fantasma" tan espantoso que no se lo podría encontrar ni en el Apocalipsis de San Juan Evangelista: "Avía la cabeça mucha grand[e], sin guisa,/cabellos chicos, negros, más que corneja lisa,/ojos fondos, bermejos, poco e mal devisa;/mayor es que de osa la patada do pisa;/las orejas mayores que añal burrico,/el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,/las narizes muy gordas, luengas, de carapico;/beverié en pocos días caudal de buhón rico;/su boca de alana, grandes rostros e gordos,/dientes anchos e luengos, cavallunos, moxmordos,/los sobrecejas anchas e más negras que tordos:/ los que quieren casarse, aquí non sean sordos./Mayores que las mías tiene sus prietas barvas..." (Ruiz, 59-60) Hasta aquí podemos confirmar el carácter progresivo de las comparaciones, destinadas a construir un ser en constante transformación. Términos como *corneja*, *carapico*, *alana* y *tordo* remiten a aves, mientras otros animales se suman para conferirle atributos que multiplican rasgos opuestos a los que se somete a una imposible reunión. Sin embargo, los rasgos que sobresalen son aquellos que ejercen una violencia extrema sobre la identidad sexual de la serrana, que se define como una mujer-hombre: "Más ancha que mi mano tiene la su muñeca,/vellosa, pelos grandes, pero non mucho seca,/boz gorda e gangosa, a todo omne enteca,/tardía, como ronca, desdonada e hueca." (Ruiz, 61) La masculinización de la serrana es completa; habiéndose desprovisto de los atributos de su sexo, es un ser que atenta contra las seguridades fundamentales de toda clasificación, desafiando con ello todo orden impuesto por la naturaleza. En ella estallan las semejanzas sobre las que se funda el conocimiento encarnando al ser mixto, es decir, compuesto de fragmentos contrarios entre sí.

[105] Por ejemplo en las reiteradas alusiones a la vieja como "barbuda", y de manera notable en la humanización de los objetos y de los animales: "Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca de las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: ´¡puta veja!´." (Rojas, 240)

[106] En la cueva, o *grotta*, de Montesinos hay distorsiones plenamente grotescas. Por ejemplo, el movimiento de Dulcinea, o en un terreno moral su solicitud de dinero a través de una tercera, tienen todos los elementos de una notable duplicidad que se repliega sobre el texto, ofreciéndonos, mediante la imaginación, una relampagueante conciencia de las diferencias entre ficción y realidad. Acerca de sus repercusiones en Valle, véase mi artículo "La cueva especular: de Montesinos a Zaratustra", en *Cervantes y su mundo I*, Kassel, Edition Reichenberger, 2004: 383-406.

[107] En la enumeración que sigue es necesario advertir que Henryk propone criterios diversos: la presencia de animales, de seres mitológicos, de violencia y sangre, de acontecimientos sobrenaturales, de violencia bíblica, de honor hiperbolizado, de burla y de gusto macabro.

rey fingido y amores de Sancha de Lope de Vega[108]; *Más pesa el rey que la sangre*, de Vélez de Guevara; *La Manganilla de Melilla*, de Ruiz de Alarcón; *Los dos amantes del cielo*, *Los cabellos de Absalón*, *El cisma de Inglaterra*, *El mágico prodigioso*, y *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón[109]; *Mocedades del Cid*, *Las hazañas del Cid*, *Progne y Filomena* y *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro; *La venganza de Tamar*, *La vida y muerte de Herodes* y *Aquiles*, de Tirso de Molina; *La cueva de Salamanca*, *El tejedor de Sevilla* y *El desdichado en fingir*, de Ruiz de Alarcón; *Los trabajos de Tobías*, de Rojas Zorrilla; *Reinar después de morir* y *El esclavo del demonio*, de Vélez de Guevara.

Kayser sugiere que el arte grotesco señala periodos de transición: sus cualidades de extrañeza, la ruptura del equilibrio y de las fronteras entre los diversos órdenes de la naturaleza, el temor consiguiente, y el humor, son aspectos que se presentan en tiempos difíciles, en los que la conciencia está más abierta a los cambios. En ese itinerario la *commedia dell´arte* ocupa un lugar relevante dada su popularidad en España, en donde las figuras entremesiles tienen vínculos con las que aparecen en aquélla, ya que en los dos los *tipos* producen un tapiz social visto "al revés", carnavalización que aproxima el arte quevedesco a los esperpentos valleinclanianos.

Lo grotesco tiene una presencia fundamental en el "teatro menor", convirtiéndose en una de sus características más frecuentes y poderosas como detonadora de humor[110]. No sería excesivo afirmar que en este aspecto el teatro "menor" afirma una continuidad notable que llega, casi intacta, al teatro de Arniches y a los esperpentos. Al respecto, quisiera apoyarme en una observación de Javier Huerta Calvo que, según me parece, resume tal "itinerario":

> Que el entremés no hace sino insertarse –reforzándola, claro es—en esa tradición lo demuestra el abolengo de sus personajes femeninos (la malmaridada de la lírica popular), el debate entre la edad vieja y la joven (del que, por ejemplo, Brueghel el Viejo ofrece un testimonio definitivo), el tema de los cuernos, el insaciable

[108] Henryk incluye en su nómina el libro IX de *Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega, como un ejemplo del grotesco en la épica.

[109] A estos títulos calderonianos podríamos añadir los que corresponden a su obra menor que a menudo se despliega como una autoparodia de los dramas de honor.

[110] Según Henryk también se percibe en la "comedia de figurón": "Lo grotesco en la comedia de figurón resulta precisamente del contraste entre la conducta incongruente de los figurones en ciertos papeles y la retención del decoro observable en otros papeles." (Henryk, 60)

> apetito de las mujeres y hasta la competencia entre el caballero y el clérigo, transustanciado ahora en la goliardesca silueta del Sacristán, la misma que Valle-Inclán, seguro lector de entremeses, perpetuará grotescamente en el Pedro Gailo de *Divinas palabras*. (Huerta Calvo, 91)

Lo deforme, lo cómico y lo horrible, son características que en nada desmerecen comparadas con lo que otras literaturas han hecho de ellas, aunque, según Henryk, "lo grotesco, como categoría estética, no se conoció en la literatura española hasta el siglo XVII." (Henryk, 10)[111]

El repaso de Henryk de lo grotesco en España concluye con Quevedo como innovador: "En este sentido cabe citar a Jerónimo Bosco en pintura, y a Francisco de Quevedo en literatura, si bien ninguno de ellos podía imaginar que con ello estaba sentando las bases de una nueva categoría estética". (Henryk, 12) [112] Emilio Alarcos García y Celina Sabor de Cortazar han reparado en el aspecto grotesco de ciertos textos de Quevedo:

> Grotesco es quizá la palabra clave del arte del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. Lo fundamental en el grotesco es la creación de monstruos, de naturalezas mixtas, híbridas, logradas mediante mezclar rasgos extravagantes de cosas que en sí mismas no tienen relación alguna, de elementos que provienen de planos distintos. (Alarcos García y Sabor de Cortazar, en Rico, 628) [113]

Según Henryk, *El Buscón* es "una caricatura trágica." (Henryk, 136)[114] Resulta notable tal caracterización porque alude a una síntesis que Valle se propuso desarrollar en sus esperpentos, para lo cual recurrió a ciertos modelos entre los que se encuentran Quevedo y Cervantes en literatura, y El Greco y Goya en pintura. Según Elena del Río, "existe una actitud tradicionalmente definida como 'grotesca', o 'esperpéntica' que comienza, con

---

[111] Covarrubias (1611) no incluye el término, ni *Autoridades* (1726).

[112] En cuanto a la utilización del grotesco en poesía, según Mary E. Barnard, "Garcilaso stands at the beginning of the mythological tradition in Golden Age Poetry, and his grotesque is the point of departure for a series of mythological grotesques, the best known of which is Góngora's cyclops in the *Polifemo*." (Barnard, 111) También señala la *Fábula de Adonis* (1553) de Hurtado de Mendoza, como texto deudor de la visión grotesca.

[113] Aspecto del que Sabor de Cortazar se ha ocupado también en "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo", *Filología*, 12 (1966-1967): 95-35.

[114] Quevedo tiene continuadores que rebasan el espacio del que dispongo. Tampoco es mi intención proporcionar una lista de ellos, por lo que me limitaré a recordar a Torres Villarroel, admirador suyo, quien aprovecha de éste la simultaneidad, la ambigüedad, la deshumanización, la reificación y la visión de una naturaleza abortiva y monstruosa que también se manifiesta en la animalización y que, según Ilie, "is

matices, en Ribera, pasa por Goya y ve su continuación en Gutiérrez de Solana. La misma avenida puede establecerse en literatura, donde Quevedo marcará la pauta a los tremedismos de Valle-Inclán." (del Río, 212)

Goya es un artista clave del grotesco español. Su obra, especialmente la que corresponde a la "época negra", denuncia la violencia, y la incongruencia entre los principios y las acciones, apoyándose, entre otras técnicas, en la zoomorfización. El universo goyesco se sumerge en la sombra, en la que pululan toda clase de personajes monstruosos cuyo macabro desfile habrá de integrarse en los esperpentos valleinclanianos. La admiración de Valle por la obra de Goya consta en varias declaraciones suyas, cuya intención es proporcionar a los lectores las claves de su propia evolución estética. "Goya –declara en 1913--, rimó lo grotesco y lo trágico en sus lienzos estupendos." (Dougherty, 47)

Ramón Pérez de Ayala (1980) había hecho certeras observaciones a propósito de la tradición de lo grotesco en España, de su diseminación tanto en la pintura como en la literatura, y de lo que él, contemporáneo de Arniches y de Valle-Inclán, juzgaba como tragedia grotesca. En cuanto al primer aspecto, Pérez de Ayala indicó que "la farsa macabra no es de desdeñar, y menos en España, en donde viene de tradición milenaria y acaso por idiosincracia espiritual." (Pérez de Ayala, 230) [115]

En cuanto a la diseminación del grotesco, según éste:

> Es lo grotesco, en su primera apariencia, arbitrariedad inverosímil; trátese de artes plásticas o ya se trate de literatura. Pero sólo en su primera apariencia, pues, como más arriba se ha dicho, estos artificios imaginarios son a veces más reales que la copia mecánica de la naturaleza. En este sentido: que la copia mecánica repite los resultados de la actividad de la naturaleza, sus obras acabadas, o sea, lo ya rígido, lo ya sobreseído, lo ya inerte, lo ya muerto; en tanto, la finalidad de estos artificios imaginarios de arte estriba en imitar a la Naturaleza en lo esencial, en su manera de obrar, en lo fluido, lo continuo, lo sensible y lo vivo. (Pérez de Ayala, 232)

Puede excusarse lo largo de la cita porque subraya un *modus operandi* estético que recuerda sustancialmente la definición de Francisco Pacheco, tres siglos antes, del oficio

---

permeated with words rarely seen in literature, and the effect is just as grotesque as some of the language used by Valle-Inclán." (Ilie, 29)

[115] Cito por la edición de Francisco Rico, T. VI, José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*.

del pintor[116]. Pérez de Ayala estima el arte grotesco porque enfatiza la manera de actuar de la naturaleza; es decir, reivindica mediante lo grotesco el arbitrio del creador y defiende un arte antirrealista más cercano a los esperpentos. Su definición de lo que considera tragedia grotesca resume un procedimiento aplicable al esperpento: "Una tragedia grotesca será una tragedia desarrollada al revés." (Pérez de Ayala, 234)

Iris Zavala (1981) observa la "intención caricaturesca" del esperpento, y lo relaciona con "obra teatral mala, pues con idéntico sentido la había desligado años antes el folletinista Wenceslao Ayguals de Izco." (Zavala, "Del esperpento", 112) Ella nota que el término surge alrededor de 1820 en el contexto del "género chico", abundante en géneros mixtos, y proporciona algunos ejemplos como "disparate dramático", "obra disparate", "bufonada cómico-lírica", "parodia", y "apropósito cómico"[117]. Según Zavala, "el esperpento surge, pues, como obra burlesca, a menudo denuncia, y es siempre antiacadémica, llena de imágenes callejeras y de barrio bajo." (Zavala, "Del esperpento", 114)

Francisco Rico (1982) ha llamado la atención acerca del vínculo entre la *Poética* y el esperpento:

> Pero vale la pena apuntar aún que la doctrina valleinclanesca atiende a un pasaje de la *Poética* II (1445a), donde Aristóteles proclama que los artistas han de fingir a los personajes <mejores [*beltíonas*] que nosotros, inferiores o semejantes, según hacen los pintores; y, así, Polignoto los representaba superiores [*kreítous*]; Pausonte, inferiores; Dionisio, iguales>, en tanto <Homero los representaba mejores; Cleofonte, iguales; Hegemonte el Tasio –el primer autor de parodias—y Nicócares –el de la *Derlíada*—inferiores>. (Rico, "Aristóteles", 47-48)

Manuel Aznar Soler (2000) reacciona contra la definición del esperpento como género porque para él es más bien "una nueva categoría estética en donde la 'visión de altura' de

---

[116] En *El arte de la pintura*, Francisco Pacheco señala tres estadios en el proceso formativo del pintor: la imitación de los objetos, la imitación de los maestros y, finalmente, el tercer estadio de perfección que llama invención: "Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y el segundo camino, se llega al tercero de perfetos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido." (Pacheco, 272) Esta reivindicación de la *inventio* resulta fundamental para documentar la historia del pensamiento estético en contra de quienes juzgan superior el arte mimético, es decir, sometido a las reglas de la *imitatio*. La diferencia entre tradición y modernidad se cifra, precisamente, en esta distinción.

[117] Zavala nota el uso del término esperpento en Galdós, que aparece desde *Cádiz* (1874) hasta *Lo prohibido* (1884-85) V. A. Smith y J. Varey han estudiado la presencia del término en Galdós en "*Esperpento*: Some Early Usages in the Novels of Galdós", *Galdós Studies*, London, Tamesis Books, 1970: 195-204. Puede verse también Julio Rodríguez Puértolas, *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975.

Valle-Inclán ensaya una muy singular 'armonía de contrarios'." (Aznar, "*Luces*", 342) Y añade que "en el esperpento se mantiene pues 'lo grotesco', pero desaparece 'lo lírico' para incorporar 'lo trágico', que constituye, por tanto, su sustantividad, su especificidad estética." (Aznar, "*Luces*", 342)[118] El esperpento es, según él, "la inversión grotesca de la tragedia clásica." (Aznar, "*Luces*", 344) [119]

El término *esperpento* es intrigante. Como hemos visto se relaciona estrechamente con lo grotesco, a su vez un elemento importante del "género chico" en la España finisecular, pero también con una manera moderna de concebir la tragedia. Dada la afición de Valle mismo por el término *comedia*, acaso el esperpento sea, acorde con la herencia del XVII, una *tragicomedia* en la que, como quería Lope, lo cómico y lo trágico se mezclan. Las definiciones proporcionadas por los diccionarios no contribuyen a despejar el enigma que el "género" esperpéntico plantea a sus estudiosos. El Diccionario de la Real Academia, vigésimosegunda edición, lo define en primera acepción como "hecho grotesco y desatinado". Añade: "Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado". Tal caracterización no se modifica sustancialmente al revisar otros diccionarios. María Moliner consigna: "Birria. Facha. Persona fea o ridícula. Disparate. Mamarracho. Cosa mal hecha".

Y Corominas especula:

> 'Persona o cosa muy fea', 'desatino literario', palabra familiar y reciente, de origen incierto. 1ª. doc.: G. Laverde, 1878; Pz. Galdós, 1888 (BHisp. LXXIV, La Realidad Esperpéntica n.); 1891, Juan Valera. "En las últimas páginas de *Pequeñeces* me presenta V. ya tan ajada y marchita, que parezco un <esperpento>", en la carta de *Currita Albornoz al P. Coloma*; en este mismo sentido lo recogen Pastor Molina como madrileñismo en *RH* XVIII (1908), 59, y Segovia (1910) como argentinismo; Ramos Duarte (1895) lo señala como mexicanismo de Veracruz definiéndolo "estantigua, endriago, cosa ridícula, papasal, pamema y centón" y cita dos ejemplos de José Macías en el sentido de 'desatino literario', en el cual lo han empleado más tarde Ortega Gasset, Gómez

[118] Catalina Míguez subraya lo grotesco como elemento primordial del esperpento a partir de 1919 en que según ella, Valle "confiere rango de categoría estética a la sistemática presencia del grotesco." (Míguez, 99)

[119] A través de una división de *Edipo en Colona* y de *Luces de bohemia* en cinco secuencias, Nelson Orringer ha relacionado el esperpento con Sófocles: "*Luces de Bohemia* itself, containing both the theory and the practice of inverted classicism, acquires through its hidden reference to Sophocles a depth and coherence hitherto unperceived." (Orringer, 203)

de la Serna y muchos más, y lo ha favorecido particularmente Valle-Inclán. Se emplea también en Chile (Román, 1908-11) y seguramente en todas partes. La Acad. no lo recogió hasta después de 1899. No sé que nadie haya buscado la etimología. El it. *spavento* 'espanto' se aplica a una mujer fea (*questa donna e uno spavento*) y *spérpero* es en este idioma 'cosa echada a perder': del cruce de estos vocablos podría surgir *sperpento*, pero no tengo el menor indicio de que tal vocablo se haya empleado en italiano dialectal o literario. Como no es raro llamar 'fantasma' o *espantajo* a una mujer fea (vid. *ESTANTIGUA*), quizá debamos partir de una alteración vulgar de *espectro*, pronunciado *espentro* (como *epiléntico*): de ahí por cruce con *espíritu*, vulgar *espritu* (<*esperitu*>), o con *espeluzno* 'escalofrío' saldría un *esperpentro* y luego *esperpento*. Pero todo esto es problemático. ¿O de un cruce de *perpetrar* con el vulgar *(d)esparatar*?

En resumen, Corominas especula con trazos fonéticos y de sentido que atienden a la fealdad, el ridículo o la mala traza.

Lo grotesco se relaciona con la cultura popular. Pero si bien se ha hablado mucho (desde Bajtín) de lo carnavalesco, y en años recientes varios críticos han estudiado su aparición en Quevedo (sobre todo en *El Buscón*) y en Valle (en diversas obras que no se limitan el ámbito propiamente esperpéntico), a mí me parece menos útil como clave interpretativa, por razones que veremos enseguida.

4.3 Una apostilla sobre lo carnavalesco.

Se diría significativo que Valle-Inclán haya titulado *Martes de carnaval* a la trilogía en la que reúne los textos que a juicio de algunos críticos corresponden en sentido estricto al esperpento. No es, sin embargo, el único lugar de su obra en el que afirma esta vinculación con el carnaval. También aparece en *Fin de carnaval*, una de las "claves" de *La pipa de kif*. Si bien de manera menos evidente, este elemento también se presenta en otros textos esperpénticos, como en *Tirano Banderas*, en donde el carnaval se mezcla con el circo y con los ritos sociales, y en *El ruedo ibérico*. Según Javier Huerta, "un examen de la intertextualidad carnavalesca en la obra de Valle-Inclán descubre a cada paso la presencia determinante de la *commedia dell'arte* –genuina expresión del carnavalesco

italiano--, los romances de ciegos, las jácaras, los entremeses, los sainetes..." (Huerta, 27-28)[120]

Aunque la presencia del carnaval en los esperpentos acaso sea tan evidente como la de lo grotesco, no ha sido sino hasta fines de los años ochenta y en 1990 que la crítica valleinclaniana ha dedicado una investigación a este aspecto[121]. El resultado de la aplicación de las categorías bajtinianas al *corpus* esperpéntico ha iluminado elementos que hasta entonces habían pasado prácticamente desapercibidos, a pesar de la insistencia del autor y de la obviedad con que los emplea. Correctamente aislados por Zavala, tales elementos fueron interpretados como parte de una inversión crítica de valores y jerarquías propias del "mundo al revés". El uso de máscaras, animalizaciones, humanizaciones, y reificaciones, se vieron como signos privilegiados de la "poética de la carnavalización".

En mi opinión, sin embargo, la obra esperpéntica de Valle-Inclán no es un reflejo invertido del mundo "normal". Con la aplicación de la metodología bajtiniana ocurre algo similar a lo que sucede con la interpretación de los espejos cóncavos o convexos, o de la deformación sujeta a reglas matemáticas a que alude Máximo Estrella en *Luces de bohemia*, y que ha definido mecánicamente los esperpentos como *deformación* de un mundo que previo a la visión esperpéntica sería "normal". Vistos así, los esperpentos son inversiones que sin perder su carácter transgresor conservan la "normalidad" del mundo al que *deforman*[122].

Tal interpretación anula parcialmente el propósito crítico de la sátira quevedesca y del esperpento. Al restringir su sentido al término *deformación* se salva la imagen de un mundo transformado negativamente. Los rasgos bestializantes, y el movimiento que

---

[120] Ha sido estudiado también por Manuel Durán, "Notas sobre la poesía de Valle-Inclán y el modernismo carnavalizado".

[121] Me refiero a Iris Zavala, quien ha tocado el tema en varias ocasiones: *La musa funambulesca. (Poética de la carnavalización en Valle-Inclán)* (1990); "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán", pp. 153-167, en la edición de Barbeito, donde atribuye a la carnavalización "la unidad de su discurso (el de Valle) literario." (Zavala, 154) Había confirmado la importancia de este aspecto en un artículo enteramente dedicado al tema: "Poética de la carnavalización en Valle-Inclán", en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura.*

[122] Algo similar sucede con la obra festiva de Quevedo y así lo interpreta Valeriano Bozal: "Esta poética de la distorsión es profundamente barroca, pero me inclino a pensar que el procedimiento quevedesco no se termina con él –y tampoco con él empieza; ver, por ejemplo, las medievales *Danzas de la muerte*--; autores tan diferentes como Goya y Valle-Inclán van a utilizarlo." (Bozal, 119) Para Bozal no hay duda acerca de la similaridad entre Quevedo y Valle: "La realidad quevedesca es una realidad esperpéntica." (Bozal, 119)

convierten a las figuras en juguetes desquiciados, son interpretados como caricaturas determinadas por el humorismo macabro.

Como Quevedo, Valle muestra la condición humana, que iguala a quienes ejercen o padecen el yugo[123]. Las palabras de Max Estrella, después de aceptar en nombre de Colette y de Claudinita el dinero del ministro, son elocuentes. Los aristócratas de *El ruedo ibérico* son tan corruptos como sus sirvientes o quienes se ponen al margen de la ley. Otro tanto puede afirmarse de *Tirano Banderas*, en donde, con excepción de Zacarías el Cruzado, la corrupción invade todas las clases sociales.

Aceptar la *deformación* implica dejar incólume el edificio social que le sirve de referencia. Esto, que podría ser cierto en relación con Quevedo si aceptáramos sin reticencias su ortodoxia religiosa y social, afectaría la definición del esperpento. Podría argumentarse que Max Estrella, víctima de la desesperación, acepta una ayuda imprescindible para evitar que su familia muera de hambre, pero entonces *Luces* se transformaría en melodrama. En cuanto a la corrupción que infecta *El ruedo ibérico*, podría también interpretarse como contrato social mediante el cual los señores protegen a sus sirvientes como parte de un resabio feudal de resistencia al centralismo, pero entonces se trataría de una novela de bandolerismo romántico. También podría decirse que *Tirano Banderas* se centra en un protagonista extraordinario porque es una momia, un muerto vivo. Pero entonces el "mal" se reduciría a una cuestión individual y no al sistema. La definición del carnaval como "mundo al revés" salva el mundo cotidiano, restablece el orden desplazado por el estallido festivo, y convierte la subversión en excepción momentánea. El predominio de Don Carnal desaparece frente a Doña Cuaresma.

En *El Buscón* hay por lo menos una escena nítidamente asociada con el mundo carnavalesco. A Pablos le corresponde por azar ser el rey de gallos[124], una fiesta popular

---

[123] La antipatía de Quevedo se ejerce en general sobre las clases subordinadas y especialmente sobre quienes aspiran a ascender relativizando con ello la estabilidad de la jerarquía social. Los médicos, los abogados, los taberneros, las dueñas y mujeres del trato y la galería de figuras propias del entremés constituyen los blancos sobre los que se dispara el sarcasmo quevedesco. Podrían constituir una excepción las figuras de la corte, aunque la sátira ejercida sobre éstas se detenga en aspectos superficiales como el aspecto, la frivolidad, la vanidad y lo ridículo que resultan los esfuerzos por disimular.

[124] El simbolismo del gallo es dilucidado por Manuel Gutiérrez. Según él, "el gallo aparece, aquí, como quien no tiene límite alguno en su apetito sexual, y es ello lo que le hace representante de la conducta desenfrenada del Carnaval." (Gutiérrez Estévez, 44)

del carnaval[125]. Según Edmond Cros, "Pour être plus fidèle a la pensée de Quevedo, on pourrait dire que la fête carnavalesque, qui consacre l'ephémère pouvoir du faux, est l'envers de la procession des condamnés, qui exprime une réstructuration orthodoxe de la societé." (Cros, 44)

La celebración es utilizada por Quevedo para proporcionar a Pablos una amarga lección. Ya antes ha experimentado otra, y después de la "batalla nabal" sufrirá muchas más. Ni antes ni después del acontecimiento ha conocido una existencia "normal", de tal forma que no puede hablarse del carnaval como de un tiempo excepcional. Como paréntesis instaurado en el tiempo cotidiano, tal festejo forma parte del orden; es incluso su aspecto más infamante. La representación no consagra el carnaval como tregua efímera, sino que lo utiliza precisamente para subrayar la presencia inmanente de un poder que lo condena.

La interpretación de James Iffland acerca del carnaval parece opuesta a la de Cros, y para mí es más acertada: "If we accept the influence of the ascetic writers of the time, Carnival and all the other varieties of festivals might be perceived as symbolic of life's empty spectacle and absurd sham; the masks worn might be taken as symbols of hypocrisy and malice rather than means of joyous liberation." (Iffland, 255) La profunda humillación y el hecho de que no constituye una excepción en la vida de Pablos alientan a pensar que el carnaval en Quevedo es ajeno a una momentánea liberación, y que se plantea como parte de un castigo inmanente.

Ni los textos festivos de Quevedo ni el arte esperpéntico se ajustan a los linderos estrechos del *tempo* carnavalesco. No representan un paréntesis en el que Eros y Tánatos se toman una revancha del "principio de realidad". Tampoco son la *deformación* de un mundo que a pesar de sus errores es justificable; si hemos de aceptar tal término, éste debe reinterpretar la humillación permanente de Pablos o las palabras de Max en toda su complejidad especular, es decir *deformación* en segundo grado, reflejo de un mundo que en sí mismo está deformado, y cuya imagen auténtica recobra. La visión "desde dentro", y los espejos cóncavos y convexos rescatan las imágenes previas a esa complicidad que llamamos costumbre. De aceptar el concepto del "mundo al revés" para aproximarnos a Quevedo y a Valle, así como para trazar semejanzas y diferencias entre sus textos, el

[125] Es notable el hecho de que a Pablos le corresponda tal función entre los alumnos elegidos por el maestro: "Echamos suertes entre doce señalados por él y cúpome a mí." (*El Buscón*, 85) ¿Podemos ver en la elección del número una mofa de los apóstoles de ese otro "maestro" que es Cristo?

concepto debe reformularse: mirar el mundo "al revés" es mirarlo como es. La inversión restituye la auténtica realidad[126].

Aunque limitemos el alcance cognitivo de la definición clásica del carnaval, existen algunos conceptos útiles para enmarcar ciertas narraciones de Quevedo y la práctica esperpéntica que hacen relativa la frontera entre lectores y/ o espectadores y el universo narrativo y/ o escénico, sin anular la conciencia que el receptor tiene de las convenciones. Uno de tales conceptos es el espacio narrativo.

En *Los Sueños* Quevedo incluye a los lectores. Esto ocurre de dos maneras. La primera mediante el narrador, quien usa la primera persona del singular para manifestarse como testigo[127]. Ese "yo" que describe se convierte en el del lector, a quien obliga a asumir la persona narrativa y a testificar cuanto ocurre. No es casual que el prólogo del *Sueño del infierno* se dirija al "endemoniado e infernal lector." (*Sueños y discursos*, 192) La segunda, a través de las figuras que incluye y que corresponden a muy diversos oficios en los que Quevedo refleja a los lectores.

En *La hora* el carnaval sirve de telón de fondo para caracterizar a los dioses olímpicos y a los mortales[128]. Júpiter ordena enderezar el mundo: "Quéjanse que das a los delitos lo que se debe a los méritos, y los premios de la virtud al pecado, que encaramas en los tribunales a los que habías de subir a la horca, que das las dignidades a los que habías de quitar las orejas, que empobreces y abates a quien debieras enriquecer." (*La hora*, 67) Fortuna no logra restaurar la justicia, sino agravar el caos, con la consiguiente aceptación de que el mundo está naturalmente "al revés", ya que "los que eran hombres de bien se hayan hechos pícaros, y los que eran pícaros, hombres de bien." (*La hora*, 221)

---

[126] Precaviéndose contra un realismo fotográfico, Maria Grazia Profeti ha señalado la transformación que opera la imagen especular, aunque su comentario conserva un idealismo contrario a la restitución de la realidad, que en mi opinión llevan a cabo las imágenes del "mundo al revés" no menos que los espejos esperpénticos. Según Profeti, "el espejo de la literatura no refleja directamente el referente real, como a veces se ha pensado algo ingenuamente, sino que lo refleja como desearía que fuera, o como podría ser; en la superficie especular del texto literario la realidad se corta a medida de un deseo." (Profeti, 71-72)

[127] En su reflexión sobre la narración autobiográfica, Paul de Man observa que "the autobiographical moment happens as an alignement between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution." (de Man, 921)

[128] Crosby señala el mismo aspecto en el estudio incluido en su edición crítica de *Sueños*: "Hay en el Infierno un tema que ilustra de manera excepcionalmente clara alguna de las bases de la ideología de Quevedo, y por lo tanto, de su sátira. Es el que he llamado <el mundo al revés>, y representa ya lo absurdo, ya lo invertido, la imposibilidad, el disparate o la discordia." (*Sueños y discursos*, 56)

Como en *La hora*, el esperpento dilata el espacio escénico, extendiéndose más allá del discurso narrativo o del tablado, convirtiéndose en una *imago mundi* que engloba al receptor. El esperpento cancela toda toda coartada que permita al receptor enfrentar el texto o la representación como algo ajeno. Lo que lee o presencia sucede en el "aquí" y en el "ahora".

Esta concepción determina asimismo la visión de la historia. En *La corte de los milagros*, ésta es utilizada para reflexionar sobre circunstancias que no han mudado. El esperpento elimina "cualquier límite entre los que asisten y los que gozan." (Stoichita, 16) El esperpento es lo contrario de un espectáculo. El mundo que representa Valle no está "al revés", sino tal cual es en sus diarias transacciones. Por eso las máscaras han dejado de ocultar rostros, y como sucede en las cajas chinas, detrás de una máscara hay otra. La máscara perpetúa una alteridad oscilante entre distintos órdenes, vinculando mundos que de otra suerte permanecerían separados; a esa indefinición enigmática obedecen sus rasgos amorfos. Las máscaras afirman la metamorfosis característica del arte grotesco.

Concebido como una explosión ritual destinada a celebrar la renovación de un ciclo, el carnaval "actúa sobre el Tiempo, proponiéndose como un período intermedio entre el Antes y el Después." (Stoichita, 17) *El Buscón*, como los esperpentos, no es un paréntesis excepcional en el transcurso habitual del tiempo (lo que sí sucede en cambio en *La hora*); allí Quevedo afirma "que dudo que nadie compre libro de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado." (*El Buscón*, 70)[129] El escepticismo de Quevedo le permite confirmar que el mundo nunca ha estado "al derecho".

Martes de carnaval ubica la acción tres días antes del Miércoles de Ceniza. Este es el momento de mayor auge del carnaval, en el que "la tradición permitía cualquier exceso en vistas del período de abstinencia que se abría a la mañana siguiente." (Stoichita, 18)[130]

---

[129] Gonzalo Díaz Migoyo se pregunta cómo es posible que Pablos trivialice sus desgracias, es decir que transforme sus desventuras en entretenimiento. Tal duda parece orientarse a una recepción de la obra festiva de Quevedo que no justifica el exceso de la narración mediante el argumento tradicional de que el autor deseaba corregir los vicios de sus lectores. En una interpretación que acaso se apoya demasiado en el sicologismo, Díaz Migoyo opina que de esa forma Pablos se defiende de una violencia que le hace daño, en *Estructura de la novela: Anatomía de "El Buscón"* (1978). Iffland coincide en la duda acerca de la intención moralizante de los retratos de Quevedo, en *Quevedo and the Grotesque*, ver p. 96. Fernando Lázaro Carreter ha defendido una lectura "estética" sobre una moralizante en "Originalidad del <Buscón>, *Francisco de Quevedo*. Gonzalo Sobejano (ed). Madrid, Taurus, 1978: 185-202.

[130] *La hora* sucede en junio, quizás asociada al solsticio de verano, por lo que su ubicación tiene también connotaciones rituales de renovación de la naturaleza.

Aparentemente el simbolismo del carnaval alimenta la trilogía. Pero estos textos presentan situaciones en las que los personajes han roto con cualquier posibilidad de retorno mediante la sistemática violación de las prohibiciones sobre las que se funda la civilización.

Más que la deformación del mito donjuanesco, *Las galas del difunto* destruye cualquier límite guiado por un escepticismo radical que expone toda apelación al sentimiento como manifestación de comicidad. En *Los cuernos de don Friolera* asistimos a la destrucción del mundo doméstico, que se presenta como una mascarada bufa destinada a desacralizar la familia, así como otras instituciones como el ejército. En *La hija del capitán* el exceso lo arrasa todo, incluidos los tabúes fundacionales como la prohibición del canibalismo y el incesto, subrayando con singular saña la traición como modo de vida. Como el carnaval, los esperpentos subrayan las acciones más abyectas y obscenas. Pero al revés de aquél, en éstos el cuerpo es vehículo y símbolo de un cinismo desprovisto de toda celebración. El exceso del esperpento no se desencadena de cara a la contención impuesta por la cuaresma, sino que se afirma como permanencia. De allí su carácter opresivo y claustrofóbico, así como la malignidad de la risa que despierta.

Si el carnaval es "la *fiesta de la alteridad gozosa*" (Stoichita, 19), el esperpento es su impugnación. Dougherty y Vilches han señalado este aspecto: "Como Machado, Valle-Inclán adoptaba una actitud crítica ante una España <de carnaval vestida>. De ahí que lo carnavalesco señalara en su teatro falsedad, vacío, hipocresía, soberbia y, sobre todo, dolor." (Dougherty y Vilches, 337) Al contrario del carnaval, el mundo esperpéntico está sometido a reglas que constituyen una forma paradójica de orden. El esperpento es una violencia incesante subrayada por la risa.

Como *El Buscón*, el esperpento desafía todo intento de acotación ritual. De allí su carácter insaciable, que infecta todo pliegue del lenguaje y del comportamiento social. A diferencia del carnaval, ni Quevedo ni Valle-Inclán se plantean la aspiración a la utopía, inmune a los estragos del tiempo y a la diferenciación social. Pero para comprender sus alcances es necesario recurrir a la tradición, de la que Valle es muy consciente.

5. Arqueología del esperpento: Valle ante la tradición.

Comprender las raíces de la creación esperpéntica que se hunden en la obra festiva de Quevedo, exige adentrarse en los textos en los que Valle destiló el bagaje cultural del que surgía, las aspiraciones estéticas que lo guiaban, y que lo condujeron al dominio de su complejo arte.

Varios críticos han observado fragmentariamente la presencia de la tradición en Valle[131]. Al respecto cabría distinguir cuál era su actitud frente a la historia, la cultura y el arte. Es una tarea difícil, ya que sus opiniones, salvo en lo que se refiere a una aspiración estética, son cambiantes. Es evidente, también, que procurar identificar su pensamiento en lo que pone en boca de sus personajes puede inducir a error.

Debemos asumir sin embargo el riesgo de la interpretación, apoyándonos en dos fuentes de información: las entrevistas en las que habló del tema, y lo que dice de una manera paradójica y acaso irónica en *La lámpara maravillosa*, y después en los textos esperpénticos que constituyen el *corpus* de esta investigación[132].

5.1 Comentarios de Valle sobre la tradición y lo tradicional.

Las opiniones de Valle sobre este tema pueden explicarse parcialmente atendiendo a la

---

[131] Luciano García Lorenzo (1998), al analizar *Las galas del difunto*, señala que es "una escena absurda, ilógica, irracional, pero maravillosa y modernísima escena, que nos trae de inmediato a la memoria lo mejor de Jardiel o de Mihura y, por el camino de la inteligente ironía, lo más significativo de esa literatura que desde Plauto a Terencio, desde Quevedo a Valle, ha dado maravillosos ejemplos a la historia desmitificadora de no pocas expresiones literarias". (García Lorenzo, 175) Aunque de manera breve, hemos podido confirmar que el tema ronda la crítica valleinclaniana. Ya sea para vincularla con una progenie clásica o con el Siglo de Oro, la tradición reclama su lugar a la hora de comprender la compleja obra valleinclaniana. Pero aunque es necesario considerar lo que los críticos tienen que decir al respecto, no lo es menos acudir directamente a las reflexiones de Valle-Inclán.

[132] Aunque *La lámpara maravillosa* no puede ser leída "literalmente" como "la" voz del autor, no es menos cierto que en ese texto Valle expresa una serie de opiniones que constituyen una especie de ideario estético. Función similar tienen algunos de sus poemas, cuyo sentido puede ser interpretado como metaliterario, es decir, como una creación que se desdobla para proporcionar las claves de su desciframiento, como sucede en *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*. Si se consideran las dificultades de recepción que Valle enfrentó, sobre todo en el terreno teatral, la hipótesis de un autor interesado en "educar" a su público o por lo menos en controlar la recepción de su estética, resulta plausible. Ya en una entrevista concedida a *El Correo Catalán* el 22 de junio de 1911, Valle se refería directamente al tema, asumiendo la tarea educativa que según él, en ese momento, correspondía al dramaturgo: "No, no he temido ser educador. Es más, he querido serlo, pues a ello entiendo debe encaminarse el teatro en todo tiempo y lugar." (*Entrevistas*, ed. de Joaquín del Valle-Inclán, 39)

fecha en la que nuestro autor las expresa. El asunto no recibe idéntico tratamiento hacia 1911, cuando Valle permanece aún vinculado al carlismo, que durante los años veinte, cuando formula la estética del esperpento. Valle es consciente de la importancia de la tradición, ya sea para aquilatarla, para utilizarla como máscara, o para aprovecharla como un elemento distorsionante. Por ello valora la historia. No es desconocida su admiración por quienes en los albores del siglo XVI sentaron las bases de un vasto imperio. Su interés por la historia obedece a la conciencia que tiene acerca del poder que entraña la revisión del pasado y su manipulación.

En 1911, Valle define su idea de tradicionalismo[133]. Según él "tradicionalismo significa el restituir a España sus tradiciones gloriosas, y en este sentido soy tradicionalista entusiasta, porque restituyendo a mi patria grandezas y heroicidades, volverá a ser la España que debió ser siempre." (*Entrevistas*, 35) El sentido de la entrevista es político: el pasado y "sus tradiciones gloriosas" le sirven para contrastarlas con la actualidad. Hace falta "restituir" esas tradiciones que señalan el auténtico sendero, ya que un pueblo sin memoria carece de futuro: "¡Y pensar que es gesto salvador para un pueblo, el de una raza que sepa volver la vista a su ayer glorioso, empaparse en su rico espíritu, y reaprender su historia!". (*Entrevistas*, 39) Valle no habla del valor de *aprender* la historia, sino de *reaprenderla*, es decir de *interpretarla*. Con ello introduce una ambigüedad, pues mientras encomia el "ayer glorioso", también sugiere la necesidad de reaprenderlo, como si ese primer aprendizaje estuviese distorsionado.

Valle volvió al tema, pero en lugar de exaltar el XVII como momento privilegiado del arte nacional, eligió el período anterior. No importa. Lo que sí es significativo es su insistencia en recuperar la historia y en darle un sentido: "Nuestra personalidad se forma a través de nuestra cultura. Yo, más que la influencia de Cervantes o Quevedo, he buscado la de los primitivos, donde se encuentran los giros más ingeniosos y puros del idioma, como en *La conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, como en los místicos." (*Entrevistas*, 156) [134] Es notable el rechazo de Cervantes si se considera su indudable presencia en *La cabeza del dragón. Farsa* (1914), y en *Farsa de la enamorada*

[133] El hecho de que se trate de un periódico de Cataluña es, en sí mismo, significativo. Al hablar de una España a la que se debe restituir su grandeza pasada, Valle se refiere a una España previa al imperio y a su obsesión unificadora, como podrá advertirse al proseguir con la lectura de *La lámpara maravillosa.*

del rey (1920)[135]. Creo que al negar su interés por la literatura del XVII, Valle oculta referencias significativas en la transición al esperpentismo.

Valle identifica la esencia de la tradición con el período anterior al Barroco: "En la imitación del siglo que llaman de oro, nuestro romance castellano dejó de ser como una lámpara en la que ardía y alumbraba el alma de la raza." (*OE*, I, 540) Por ello, y porque sus dardos van enfocados hacia sus contemporáneos, afirma que "desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora." (*OE*, I, 542)[136]

En 1913 *La lámpara maravillosa* ensalza la tradición y la sedimentación del lenguaje, al que equipara con la tierra. Pero también denuncia como hueca la prosa barroca, tildándola de "decadente". Creo sin embargo que pensaba más bien en escritores que desde el Romanticismo hasta el Naturalismo se habían alejado de la auténtica cepa de la literatura española[137].

En *La corte de los milagros*, López de Ayala expresa opiniones sobre el teatro clásico que pueden relacionarse con el discurso de Valle sobre la tradición: "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

---

[134] De hecho, las *Cartas de relación*, de Cortés, así como *La historia verdadera de la conquista*, de Bernal, se encuentran presentes en *Tirano Banderas*, aunque no sea más que como fuente toponímica.

[135] Incluso en las irónicas alusiones a Cervantes en *La corte de los milagros*, cuando el Marqués de Bradomín reconviene a Feliche por leer *El Quijote*.

[136] Estas opiniones de Valle parecen reaccionar contra la posición de Unamuno como éste la expresa en "La casta histórica de Castilla". Allí, aunque don Miguel no menciona el concepto "siglos de oro" ni el de "literatura áurea", sí se refiere a una "edad de oro" a la que identifica con la literatura castellana, que para él es la "clásica": "Después de la vigorosa acción vino el vigor del pensamiento, el rebotar los actos del exterior al espíritu que los había engendrado; el reflejo en el alma castellana de su propia obra, su edad de oro literaria." (Unamuno, 34) A pesar de tal definición, la posición de Unamuno tampoco puede definirse por una frase. En "La tradición eterna" había expresado una concepción acerca de la tradición ("sustancia de la historia") que tampoco dista demasiado de la de Valle: "Hay que ir a la tradición eterna, madre del ideal, que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro." (Unamuno, 22) Valle, por su lado, afirmará en *La lámpara maravillosa*: "Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir." (*OE*, I, 542)

[137] Así parece confirmarlo Pilar Cabañas cuando a propósito de las "comedias bárbaras" señala: "Por lo que respecta a Valle, vemos que, en un primer momento, asume también esta práctica de asignar una especificación concreta a la designación de sus *Comedias*, consciente como es de que ha adoptado esta denominación genérica en un sentido amplio, dando cabida a elementos ajenos al género comedia estrictamente definido. En este sentido, nuestro autor está coincidiendo con los dramaturgos del XVII, al producir obras teatrales que bajo la denominación de comedias suponen una mezcla de elementos de otros géneros". (Cabañas, 45)

cachicuernas, y la culterana décima se nacionalizó con el guitarrón del jácaro." (*OE*, I, 72) Lo que puede colegirse de esta opinión, que no necesariamente corresponde a la de Valle, es que el teatro clásico ha degenerado hasta convertirse en un discurso de dudosa calidad literia y estética, pero útil para entretener a la chusma.

Poco después, antes de entrar a escena, refiriéndose a Calderón, Julián Romea dice: "¡Es triste y bochornoso! La joya del teatro clásico, refundida por otro clásico, apenas se tolera." (*OE*, I, 75) Es imposible tomar en serio la intervención de Romea, puesto que para él no hay diferencia entre Calderón y López de Ayala, pero hay que considerar la ambigüedad. Puede pensarse que Calderón es intolerable, pero también aceptarse que el destierro de los clásicos por un público acostumbrado a aplaudir "las boleras manchegas" es lamentable.

Tal reflexión enlaza con la discusión entre don Manolito y don Estrafalario sobre estética: "Este tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español." (*OE*, I, 1002) En el epílogo, en cambio, la condena estética de don Estrafalario ya no afecta al teatro español, sino a la literatura en general, si bien el comentario es suscitado por un romance de ciego: "Este es el contagio, el vil contagio que baja de la literatura al pueblo." (*OE*, I, 1059)

Ni la tradición "clásica" ni las formas populares satisfacen las exigencias estéticas de Valle. Podríamos decir que tanto la "alta" cultura como la "baja" se ofrecen como puntos de ataque para la construcción de una tercera vía[138].

Estas declaraciones contrastan con una de las entrevistas más importantes que Valle diera en 1927, buscando transmitir un elemento fundamental en su estética: la relación del autor con sus personajes. Cinco años después de rechazar la "influencia" barroca, Valle hablará de uno de los rasgos determinantes de la visión esperpéntica, que consiste en la conocida "tercera manera", que analizaremos en el siguiente capítulo. A pesar de sus reticencias para revelar sus fuentes artísticas, en 1927 Valle confiesa la importancia de Quevedo como un autor que no se limita a una cuestión de perspectiva, sino que funda

---

[138] La reflexión de Valle sugiere coincidencias con Quevedo en cuanto a preocupaciones sobre el uso de la lengua tanto común como poética. Más adelante tendremos oportunidad de contrastarlas, pero por el momento puede aceptarse que ya en el siglo XVII se daba una reacción contra la "decadencia" del idioma.

una trayectoria que llega hasta él[139]. Con tal admisión, nuestro interés se vuelve legítimamente hacia el XVII como fuente parcial del esperpento[140].

En 1928 Valle se referirá a la maestría de Quevedo a propósito de la sátira, una modalidad esencial en el esperpento: "Este género de literatura satírica tiene una gran tradición. Brantôme por ejemplo y entre nosotros y sobre todos, Quevedo. La literatura satírica es una de las formas de la canción histórica que cae sobre los poderosos que no cumplieron con su deber." (*Entrevistas*, 252-253)

Aunque poco inclinado a encomiar el trabajo de otros, Valle deja entrever que los esperpentos se proponen algo similar. Ese reclamo del artista ante el poder se vincula a una concepción de la literatura como "canción histórica", como *épica* que es necesario reescribir desde la ribera opuesta al discurso oficial.

5.2 Comentarios de Valle sobre su propia estética.

A fin de examinar otro aspecto de la afinidad entre Quevedo y Valle-Inclán, me propongo documentar el pensamiento de éste en cuanto a su utilización de técnicas características del teatro menor. Me refiero al uso de una galería de figuras consagradas por los entremeses, y a la inclusión de situaciones que los recuerdan. Importa distinguir en qué consisten tales técnicas, e intentar su clasificación, para examinar luego cómo operan en los esperpentos, y para ello es imprescindible consultar a Valle en lugar de imponerle criterios externos. Entrevistas y declaraciones suyas nos permiten recuperar conceptos fundamentales. Surge así un conjunto de referencias que puede desglosarse en el interés por poner en escena *tipos* en lugar de personajes; en la importancia del diálogo y de las acotaciones; y en el uso del espacio y del tiempo.

En 1913, respondiendo a una pregunta acerca de los personajes, Valle afirma: "Ni me

---

[139] Que acaso corresponde como una especie de síndrome a los autores agobiados por una cierta "sequedad" imaginativa, evidente en el caso de nuestro autor, dedicado a la constante y laboriosa escritura de un "texto único".

[140] Javier Huerta Calvo lo ha expresado con toda claridad: "De Lope de Rueda a Lauro Olmo y Domingo Miras, de Cervantes a Lorca, de Quevedo a Valle-Inclán, de Ramón de la Cruz a Arniches y Francisco Nieva, se dibuja un largo itinerario que, fuera de las diferencias en las que más adelante repararé, presenta una constancia estética indudable." (Huerta, "La recuperación…", 285)

preocupo por ellos. La fábula no me interesa. No me importa. Busco el tipo." (Dougherty, 49) Tal respuesta implica dos consecuencias: que la arquitectura narrativa para Valle se basa en la construcción de caracteres; y que tales caracteres no son definidos como personajes, sino como *tipos*. El uso del término, en un artista tan consciente de las palabras y de la tradición de las que emanan, no es casual. Implica que descarta cualquier interés por el trasfondo psicológico que la narrativa y el teatro realistas decimonónicos asocian con los personajes; los suyos no son tales, sino *tipos* o *figuras*.

Esta noción de *tipo* se relaciona con la concepción de personaje que hacia 1913, a partir de *La Marquesa Rosalinda*, Valle considera cada vez más como la mejor para la creación de una teatralidad distinta y aun opuesta a la prevaleciente[141]. *La Marquesa Rosalinda*, aparte de ser un texto sumamente irónico, confirma la obra de Valle como un cruce de diversas tradiciones y lenguajes capaces de subvertir las normas "clásicas", y que la acercan a la musa funambulesca y barriobajera que celebrará en *La pipa de kif*. *La Marquesa Rosalinda* revalora lo que se considera indigno o vulgar, en lo cual acaso aún siga los pasos del modernismo:

> ¡Y el clarín de los gallos y el volar de las hadas/ oía en el dormido corral de las posadas,/ descubriendo el arcano secreto de las cosas/ que parecen vulgares y son maravillosas! (*OE*, I, 844-845)

El cuarteto, como declaración de la estética por venir, no tiene desperdicio: cada sintagma implica un constante enfrentamiento de contrarios. El cacareo, transformado en *clarín*, se coloca al lado de las hadas, que en volar aventajan a gallos y gallinas. Y todo esto sucede en el espacio picaresco –tanto cervantino como quevedesco--, por excelencia: el patio de una posada, es decir, de una venta, donde Rosalinda descubre el valor de cosas aparentemente insignificantes o indignas.

---

[141] En 1984, Catherine Nickel coincide con otros críticos al señalar que *La marquesa Rosalinda* es un texto transicional en la obra valleinclaniana. El mayor mérito de Nickel consiste en subrayar la incongruencia que existe entre el lenguaje y las acciones de los personajes, así como en hacer notar cómo la ironía sobredetermina la totalidad textual. Otro de sus aciertos consiste en reparar en la *mise en abîme* que hay en este texto pre-esperpéntico. Según ella, *La marquesa Rosalinda* es "a play within a play, for the action about to occur on stage will presumably be the fulfilment of this commitment to tell us Rosalinda´s secret." (Nickel, 75)

Recordemos que en 1921 Valle insiste en el sentido del nuevo *género* que le ocupa, y una parte esencial de éste es la vinculación de aspectos contrarios. En la tradición clásica y neoclásica, tragedia y comedia se distinguen netamente; en el teatro clásico español la distinción se esfuma, aunque no del todo:

> Estoy haciendo un género nuevo, al que llamo 'género estrafalario'. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. (Dougherty, 107-108)

Un mes después, declara en México que escribe un teatro no para actores, indicando así una transición en la concepción de los personajes esperpénticos: "Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo 'Esperpentos'. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro 'Di Piccoli' en Italia." (Dougherty, 122)
En esa entrevista Valle profundiza en la noción de esperpento, insistiendo en el empleo de *tipos* y en su voluntad de mezclar lo trágico con lo cómico:

> Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiar la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... Para el espectador, una sencilla farsa grotesca. (Dougherty, 122)

El esperpento se constituye de tres elementos: la mezcla de lo trágico y lo cómico, recuperando la noción de *tragicomedia*[142]; la reificación de la figura humana, que se convierte en títere como consecuencia del choque entre la inferioridad del *tipo* y el dolor real "de la vida misma"; y la apropiación de elementos literarios para desplazarlos a contextos ajenos, que transforman lo sublime en ridículo en un viraje definitivo a la farsa.

---

[142] Sánchez y Porqueras citan la definición de Lope en *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): "Lo trágico y lo cómico mezclado,/ y Terencio con Séneca, aunque sea como otro Minotauro de Pasife,/ harán grave una parte, otra ridícula,/ que aquesta variedad deleita mucho;/ buen ejemplo nos da naturaleza,/ que por tal variedad tiene belleza." (Sánchez y Porqueras, 130)

En 1928 Valle abunda en su concepción del personaje, contrastándola con la de fábula *clásica*:

> El mundo de los esperpentos –explica uno de los personajes en *Luces de bohemia*—es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El Ruedo Ibérico*. (Dougherty, 177)

Importa observar que Valle dice haber "llevado" tales *tipos* a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*, deslindando así estos textos del resto de su obra narrativa. Me apoyo en esta declaración para extender mi análisis a ellos.

Conviene además recordar que tal caracterización del *tipo* entraña ridiculez, lo cual nos envía a la definición de la *figura* en el teatro español del XVII[143].

Tanto los *tipos* de la *commedia dell´arte* como los que integran el repertorio de los géneros menores del teatro áureo conllevan rasgos grotescos que son la cifra de su comicidad. Que Valle tenía en cuenta el reparto de la tradición teatral española lo confirma el recuento que hace Polichinela en *La Marquesa Rosalinda*[144].

Tales personajes son definidos por una característica física o moral que Valle aprovechará para crear sus figuras esperpénticas, convirtiéndolas en auténticos puentes entre el teatro y la narrativa. Esos "enanos y patizambos", cuya apariencia es aprovechada, como antaño en los géneros menores, para llevar a cabo una caracterización social, pululan definidos por una característica común a ambos géneros.

Valle da una extraordinaria importancia al diálogo. En 1918 destaca su gusto por éste, aunque también por las acotaciones: "Ahora reanudaré mi obra, dedicándome a escribir

---

[143] En las comedias burlescas, según Ignacio Arellano, "los personajes se construyen igualmente de modo ridículo y paródico sobre el modelo burlesco de las *figuras*. El término designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio." (Arellano, *Historia*, 658)

[144] Leda Schiavo lo recupera: "Polichinela, en la Jornada II, nombra a los personajes de las comedias, entremeses y sainetes que están ocultos en el carro de la Farsa: galán, criado, rufián, cornudo, capitán español, tabernera, militares, coimas, celestinas, estudiante, tapado, dueña, ventera, petimetre, encomendero perulero (antecedente del gachupín), escudero, etcétera; es decir, los personajes prototípicos de la tradición teatral española." (Schiavo, "Las farsas", 328)

las tragedias que llamo yo 'comedias bárbaras'. Ese trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil." (Dougherty, 97)

Las acotaciones en el teatro valleinclaniano han sido motivo de intrincadas interpretaciones centradas en la teatralidad de las piezas escénicas de Valle. ¿Son los esperpentos teatrales auténticamente teatro o novela dialogada? La discusión nos lleva a las que se libraron desde Moratín hasta Menéndez Pelayo acerca del género al que pertenecía *La Celestina*.

Para mí la pregunta ha envejecido junto con la crítica que la planteó, y que obedece a las condiciones y a la recepción de la escena en el siglo XIX. Con el avance de la puesta en escena durante el siglo XX el teatro esperpéntico de Valle se afirma como uno de los más innovadores en el panorama internacional[145]. Las acotaciones en Valle responden a la presencia de un director de escena implícito, lo cual no las diferencia de la función que tienen en otros textos teatrales[146]. Son inusitadamente extensas y difíciles de representar, y lo que las hace singulares es que contribuyen a la creación de un valor estilístico independiente. Pero lo más interesante del uso que Valle hace de ellas es que le permite afirmar que "me gusta escribir obras dialogadas, pero, desde luego, sin ánimo de que las representen." (Dougherty, 163-164) En una carta dirigida en 1927 a Enrique Fajardo, Valle escribe:

> Me pide usted que tome parte en la encuesta de *La Voz*, y lo haría con la mejor voluntad si fuese autor dramático. Sin duda me ha colocado usted en ese número por haber escrito algunas obras en diálogo. Pero observe usted que las he publicado siempre con acotaciones que bastasen a explicarlas por la lectura, sin intervención de los histriones. Si alguna de estas obras ha sido representada, yo he dado al caso tan poca importancia, que en ningún momento he creído que debía hacer memoria de tan lamentable accidente, recordando en la edición el reparto de personajes y la fecha de la ejecución. Me declaro, pues, completamente ajeno al teatro y a sus afanes, sus medros y sus glorias. (Dougherty, 164, nota 203)

---

[145] Actualmente el teatro esperpéntico ha dejado de plantear dificultades insuperables, como lo demuestra la historia de su puesta en escena en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo no ha perdido su capacidad subversiva si atendemos a las reacciones del público en ocasión de la adaptación que hiciera de las *Comedias bárbaras* Frank McGuinness para el Festival de Edinburgo de 2001 y que se representó con iguales resultados en el Abbey Theatre en Dublín, en donde ofendieron el sentido del decoro de cierto sector del público.

[146] Según Elizabeth Drumm "the *Acotador* assumes four voices or modes to record the effects that the performances of the trilogy produce: description, direction, commentary and memory." (Drumm, 458)

La confusión acerca del género al que corresponden los esperpentos teatrales fue alimentada irónicamente por Valle debido a sus agrias disputas con los empresarios contemporáneos, y a su desprecio por el mundo teatral de su época. Por ello empleaba las acotaciones como medio a través del cual regulaba la puesta en escena imaginaria que cada lector emprendería.

En ese año Valle insistía en su rechazo del teatro y enfatizaba el uso del diálogo: "Yo no he escrito, escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo y lo demuestro en mis novelas." (Dougherty, 164, nota 204)

Tal insistencia en el diálogo confirma su importancia como recurso escénico en la novela, y define la estructuración de las secuencias narrativas como escenas teatrales. En 1930, Valle declaraba:

> Otra de las dificultades con que yo tropiezo es mi afición a dramatizarlo todo. Hay escritores que van detrás de sus personajes y les siguen la pista y cuentan todo lo que hacen. Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírles y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos. (Dougherty, 196)

El diálogo es una de las piedras angulares de la arquitectura literaria que Valle subraya en 1928:

> Nos falta el diálogo. Aunque poseamos el retoricismo vivido y escrito y hablado del denuesto, la imprecación, el apóstrofe. Pero, nos falta el diálogo, que es el alma, que es el sentido medular; que en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro. Yo escribo todas mis obras en diálogo porque así salen de mi alma; y porque mi sentido de la vida así me lo ordena. (Dougherty, 168)

Obsérvese cómo después de señalar la relevancia del diálogo, Valle lo asimila con la narrativa mediante el uso del término *obra*, en el que se funden ambos géneros. La práctica de las novelas que constituyen el *Ruedo ibérico* confirma este uso fundamental del diálogo, que en algunas escenas desplaza a otros elementos.

Pero hay algo más en el gusto de Valle por el diálogo: la impasibilidad. Hacia 1925 declara:

> Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre..., pero no me preocupa que las obras puedan luego ser o no representadas. Escribo de esa manera porque

> me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se representen siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la expresión del autor. Que todo lo sea la acción misma. (*Entrevistas*, 192)

El género híbrido al que corresponde su obra esperpéntica queda refrendado por una declaración suya hecha hacia 1932, esta vez dirigida a vulnerar o a enriquecer, según se vea, el concepto de novela: "Quiero con ello hacer un ensayo de algo que no es ni novela ni es historia, entendiendo éstas al modo clásico. Los libros de *El ruedo ibérico* vendrán a ser la historia que no ha llegado a la Historia. El aspecto familiar e íntimo de los hombres y los hechos." (*Entrevistas*, 379-380) [147]

Creo que a principos del siglo XX, Valle se debatía entre la nostalgia tradicionalista por el mundo "original" gallego y una concepción cercana a la tragedia, y otro mundo que surgía cada vez más como un teatro alternativo que se distanciaba de esa visión original y que tendía a la ironía, al uso de la tradición áurea y al reemplazo de la presencia corporal de los actores por la de muñecos. Además, la novela se abría a la inclusión del teatro, y el teatro, a la de otros géneros como puede confirmarse incluso en la obra de Galdós con textos híbridos como *La loca de la casa* (1892), *El abuelo* (1897), *Casandra* (1905), y *La razón de la sinrazón* (1915)[148]. De manera muy moderna --y muy tradicional si se recuerdan *La Celestina* y *La Dorotea*, y como veremos algunos textos de Quevedo--, Valle hacía estallar toda concepción de géneros, mezclándolos[149]. Si sus obras teatrales

---

[147] Indudablemente en esto Valle no está solo; resulta inevitable recordar aquí el concepto de "intrahistoria", tan vinculado en el pensamiento de Unamuno a la tradición como sustancia de la historia. En *La tradición eterna*, Unamuno apunta: "Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras." (Unamuno, 16)

[148] Para mí estos experimentos obedecían a un esfuerzo por parte de don Benito por renovar su obra y conducirla más allá del cauce que le había ganado renombre. En tales experimentos Galdós, como Valle por senderos muy distintos, recurrió a la tradición para renovarse.

[149] Guillermo de Torre ha esclarecido el punto al asentar lo siguiente: "En la literatura de nuestro idioma la elasticidad de los géneros canónicos no es insólita, sino tradicional. Asoma ya más tempranamente que en ninguna otra con *La Celestina* –que no sólo funde tragedia y comedia mas que prefigura la novela—y resurge con *La Dorotea* "acción en prosa"; saltando etapas, modernamente hace una ligera reaparición en *Realidad* y *La incógnita*, como en *La loca de la casa*, de Galdós, después en *La casa de Aizgorri*, de Baroja, e irrumpe triunfalmente con los esperpentos escénico-narrativos de Valle-Inclán." (de Torre, 152)

resultaban imposibles para escenificarse, no lo serían para leerse[150].

El rechazo de la preceptiva neoclásica no surgió de manera espontánea. Valle había reflexionado sistemáticamente sobre la tradición de la que provenía y con la cual enlazaba[151]. Entre el XVII y el XIX se abría un abismo de buenas intenciones pedagógicas, de cursilería y de complacencias políticas que convertían a España "en una deformación de Europa". Con tal *dictum*, Valle afirmaba que a pesar de los esfuerzos de Jovellanos y de la puesta al día realista de Galdós, África comenzaba en los Pirineos. El futuro residía en una tradición censurada, después despreciada y finalmente ignorada a pesar del énfasis oficial que se le hubiere querido otorgar como patrimonio artístico pero sobre todo como nostalgia de un imperio que había iniciado su disolución en Rocroi y la había finalizado en ese otro desastre que llamamos el 98.

Valle necesitaba una concepción del espacio y tiempo distinta de la que imperaba en las tablas de su tiempo para "acrecer" los esperpentos. En la entrevista referida de 1913, nuestro autor alude a estos elementos sin distinguirlos en cuanto a la narrativa y el teatro: "Es axiomático para mí que el asunto de una novela o drama debe resolverse fatalmente, reduciendo lo más posible el espacio y el tiempo." (Dougherty, 49) Una vez establecida la preponderancia del *tipo*, Valle afirma una segunda clave definida por la concisión. Esta vinculación entre la novela y el drama define la tendencia valleinclaniana a estructurar tanto la narración como el teatro en escenas caracterizadas por su brevedad [152].

Valle otorgaba gran importancia al espacio escénico. A propósito del "teatro nuevo" en 1929 declaraba: "Sintetizando deducimos que el gran problema del dramaturgo español consiste en crear escenarios, combinar nuevas formas de espectáculo para regalo y solaz

---

[150] Contemporáneo de Valle, ya Enrique Díez-Canedo había señalado: "Las comedias bárbaras de Valle-Inclán, *Águila de blasón* y *Romance de lobos* (hoy habría que añadir *Cara de plata*) son, sin duda, representables; pero no sin alguna adaptación previa, en nuestro modo de sentir –como ocurre con Galdós con *El abuelo* y *Realidad*, como ocurría con *La Dorotea* o *La Celestina*." (Díez-Canedo, 24) Un eco de la confusión que Valle suscitaba puede advertirse en la opinión de César Barja (1964): califica a los esperpentos de Valle como "Dramas escénicos (...) bien que, paradójicamente, más para ser leídos que para ser representados en el escenario de un teatro. (Barja, 396)

[151] "Creo que dentro de la debilidad y atonía del carácter nacional, el laborar escénico debe girar en sentido de vigorizar nuestro teatro. El arte francés se ha infiltrado demasiado en las costumbres de la escena castellana; en nuestro hazañoso historial, y más que nada, en la gloriosa tradición, hay sobrados elementos para reconstruir el pasado glorioso del *Arte nacional*." (Dougherty, 34, nota 43)

de los ojos. Remontándonos a *La Celestina*, hallamos esa variedad de cuadros que hoy convendría para ciertas obras con asistencia de decorados sintéticos." (Dougherty, 185-186)[153]

Valle insiste en la primacía de la multiplicidad espacial en el teatro clásico español, escrito "a base de mutaciones": "Esta es la estética española: unidad de la acción y variedad del lugar, en contraposición a las tres unidades de la literatura dramática francesa." (*Entrevistas*, 280)

En 1933 Valle insiste en los efectos negativos de la preceptiva francesa en la escena española: "La técnica francesa ha echado a perder nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en tres lugares –gabinete elegantemente amueblado, patio andaluz o salón de fiestas—ha hecho de nuestro teatro, antes frágil y expresivo, un teatro cansino y desvaído." (Dougherty, 263)[154] Contra la unidad espacial, Valle opone la multipilicidad, ya que el teatro español debe ser "como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación." (Dougherty, 263)

Esta insistencia suya se relaciona con su interés por el teatro áureo, así como por el "género chico" como continuador de la tradición casticista, que afirma la sobrevivencia del entremés y de la comedia burlesca: "Por esto nuestro género chico constituyó un teatro nacional cuando la tradición casticista se había borrado del teatro, desde que

---

[152] Según Cabañas, Valle, al asociar teatro y novela mediante el tratamiento de los personajes, "conecta de nuevo con la poética simbolista en lo que ésta supone de superación de las fronteras entre los géneros, sin que ello suponga detrimento alguno de las cualidades esencialmente dramáticas de la obra." (Cabañas, 112)

[153] Resulta muy significativo que Valle aludiera a *La Celestina* como modélica, porque muchos estudiosos se han empeñado en decidir a qué género pertenece. María Rosa Lida de Malkiel ha apuntado que en el *Diálogo de la lengua* Juan de Valdés "no dice palabra acerca de su género literario, cosa sorprendente si de veras ese género hubiese constituido una rara novedad." (Lida de Malkiel, 55) Ella señala que "desde los primeros años del siglo XVIII, el siglo de la codificación neoclásica, y no en España sino en países más dóciles a la imitación grecorromana, surge el rechazo de la forma dramática de *La Celestina*." (Lida de Malkiel, 58) Dorothy Severin (1989) ha observado que *La Celestina* "is a generic hybrid: neither humanistic comedy nor sentimental romance, it creates its own new dialogic and novelistic genre which prefigures the world of both *Lazarillo* and *Don Quixote*." (Severin, 2)

[154] En sus *Orígenes del teatro español* y en el prólogo a sus *Comedias*, también don Juan Valera y Jovellanos fueron presa de un furor que, como bien comenta Julio Caro Baroja, los convirtió en jueces adversos de una cultura cautivante. Véase su *Ensayo sobre la literatura de cordel.*

Moratín, a espaldas de nuestros clásicos, importó en España la técnica francesa con sus tres célebres unidades." (Dougherty, 263-264)[155]

El "arte nuevo" concuerda con el espíritu del Barroco[156]. Me parece que esto se confirma también en otras literaturas, como la gallega [157].

Para entender la paradójica liquidación de la distancia entre la tradición y la innovación, debemos detenernos en *La lámpara maravillosa*[158]. Este texto ha suscitado una polémica que separa a la crítica entre quienes lo encomian como manifiesto de la estética de Valle, y quienes ven en esos "ejercicios espirituales" una *boutade* del escritor[159]. Tal oposición demuestra su vitalidad , pero también enfatiza su complejidad, y justifica la desconfianza en cuanto a su interpretación. Conviene aceptar las dos lecturas: *La lámpara* es un manifiesto estético, y a la vez un ejercicio de ironía.

En cuanto a la primera interpretación, Valle expresa que "ambicioné beber en la sagrada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que hablasen todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi *Estética*." (*OE*, I, 523) A los 43 años, disfrutando del éxito de las *Sonatas*, Valle publica un texto que no pertence a ningún

---

[155] Valle veía que la influencia del teatro francés aún estaba presente en el español y que era negativa: "el afrancesamiento de Moratín destrozó la estética española. Las tres unidades de tiempo, acción y lugar interrumpen la tradición de nuestro teatro." (*Entrevistas*, 281)

[156] Según Sánchez y Porqueras "es una actitud ante la vida que se expresa con una estructura o moldes clásicos a los que se les han roto las proporciones equilibradas y serenas para hallar más plasticidad y dinamismo." (Sánchez y Porqueras, 39) ¿No corresponde tal definición a la que Valle diera de los héroes clásicos reflejados en un espejo cóncavo?

[157] Margarita Santos Zas ha observado la continuidad del entremés en los dramaturgos gallegos: "Esta línea entremesística-sainetesca es una constante en el teatro gallego, al igual que lo es la fársica que, recogiendo esa veta cómica, incorpora un componente grotesco, que se anuda a la <*commedia dell´arte*> y a fiestas populares burlescas de tan larga tradición como el carnaval con sus característicos disfraces y máscaras, cuyos rituales –al decir de Julio Caro Baroja—recogen la dualidad del mundo medieval y son una presencia recurrente en nuestros escritores hasta hoy mismo." (Santos, 181)

[158] No es exagerado afirmar que en comparación con otros textos, sobre todo con la narrativa y el teatro esperpénticos, *La lámpara* ha tenido escasa popularidad crítica. Dicho esto, a fines de la década de los ochenta Virginia Garlitz ha publicado sobre el tema "La evolución de *La lámpara maravillosa*", *Hispanística* XX-4 (1986): 193-221. En *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, John Gabriele (ed.), figuran tres ensayos sobre el tema: Garlitz, "Fuentes del ocultismo modernista en *La lámpara maravillosa*": 101-114; Mariateresa Cattaneo, "Desviación de un trazado autobiográfico: *La lámpara maravillosa*": 115-124, y Carol S. Maier, "<Exégesis trina>: Enigma, engaño y el principio estético de *La lámpara maravillosa*": 115-124. También en *Valle Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed)., se incluye "El ocultismo en *La lámpara maravillosa*, de Virginia Milner Garlitz: 111-123, y "Acercando la conciencia a la muerte", de Carol Maier: 125-136.

[159] Sigo la cronología de la *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, preparada por Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela,

género capaz de cosechar nuevos lectores, a no ser que su importancia sea estratégica[160]. Si no fuera por la ironía, y por el malicioso aprovechamiento de la teosofía, elemento característico de la cultura decimonónica, *La lámpara* sería tan personal que limitaría con el diario.

En la edición de 1958 , "estética" aparece con mayúsculas y en cursiva. *La lámpara* no es un manifiesto, sino la asunción de valores que norman su moral estética antes, durante y después de su publicación, y que según Valle constituye su "Disciplina Estética"[161].

La lámpara reflexiona sobre la materia prima de la literatura, que es la palabra vuelta sobre sí misma[162]. Según Valle las palabras, impregnadas de historia, son condensaciones espacio-temporales, mapa de la evolución de un pueblo. Las palabras encierran –y producen--, el "secreto de las cosas (...) su sentido esotérico, aquel recuerdo borroso de algo que fueron y aquella aspiración inconcreta de algo que quieren ser." (*OE*, I, 524) Este concepto de eternidad se manifiesta en diversas ocasiones[163]. Siendo las palabras instrumentos al servicio de la belleza, están insufladas de eternidad. La reflexión sobre el tiempo, fundamental para entender la estética de Valle, es indisociable de su concepción del lenguaje:

> Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo[164]. Matrices cristalinas, en ellas se aprisiona el recuerdo de lo que otros vieron y nosotros ya no podemos ver, por nuestra limitación mortal, aun cuando todas las imágenes y todos los verbos sean eternidades en el seno de la luz, como explicaba el mago Apolonio de Tiana. (*OE*, I, 546)

1995, en la que *La lámpara* aparece caracterizada como "ensayo". Merece considerarse que el texto pertenece a ese momento preciso en el que Valle parece enfatizar otra lectura de su propia obra.

[160] El término es tan basto como la necesidad que llevaba a Valle a elaborar y reelaborar sus textos para obtener de ellos algo de dinero. Habiéndose decidido a olvidar la vanidad y a exaltar el orgullo, sus textos debían procurarle la existencia, lo cual lo obligaba a tejer y destejer, segmentar y añadir, en una permanente labor que recuerda la de Penélope. No es casual recordar su figura si consideramos la concepción del texto como "tejido".

[161] Es evidente que para Valle la belleza es el mensaje; y sin embargo, esa belleza nunca está desprovista de un sentido ético, aunque nunca sea evidente. Ética y estética nunca están divorciadas en Valle, a pesar o quizá incluso debido a las apariencias que parecen señalar lo contrario.

[162] Se diría que al volverse sobre sí mismas y al reflexionar sobre su naturaleza, las palabras se ofrecen como espejos. Puede decirse que *La lámpara* es un texto dedicado a especular en sus dos sentidos, como reflejo y como reflexión, sobre las palabras.

[163] Imposible no recordar aquí las ideas de Unamuno quien en *En torno al casticismo* dedica un capítulo precisamente a reflexionar sobre "la tradición eterna".

[164] Estos espejos contrastan violentamente con los del Callejón del Gato, por lo que la imagen del espejo en la obra valleinclaniana es por lo menos doble.

Las palabras son *matrices* que contienen ecos del pasado, y voces del presente que auguran el povenir. Pero esta cualidad arcaica y futura es contrahecha por el *iniciado*, término que tiene connotaciones místicas, religiosas, y estéticas. El iniciado es el poeta y su labor es crear nuevas realidades a partir y a través del lenguaje que lo precede y al que modifica, ya que "las palabras en su boca vuelven a nacer puras como el amanecer del primer día" (*OE*, I, 546) Para que ello suceda, el poeta debe tener conciencia de las palabras[165].

La aspiración estética de Valle consiste en acceder a la eternidad. Todo movimiento debe suspenderse, ya que "todas las cosas se mueven por estar quietas, y el torbellino es el último tránsito para su quietud." (*OE*, I, 564)[166] Valle insistirá en detener el tránsito: "Sólo buscando la suprema inmovilidad de las cosas puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad." (*OE*, I, 567) Valle aspira a una "actualidad eterna". Tales paradojas alimentan *La lámpara*: a la idea de eternidad se une la de renovación permanente: "Cuando nuestra intuición del mundo se despoja de la vana solicitación de la hora, se obra el milagro de la eterna belleza." (*OE*, I, 569)

Vencedor del tiempo, el poeta mira el mundo como texto: "Aprendamos a descubrir en cada forma y en cada vida aquel estigma sagrado que las define y las contiene." (*OE*, I, 574) Al descifrar los secretos, el poeta descubre que el movimiento es una ilusión. Valle alude a Zenón de Elea para decir que "la flecha que vuela está inmóvil" (*OE*, I, 579), idea sobre la que volverá en "Guión de las glosas": "Para el ojo que se abre en el gnóstico triángulo, todas las flechas que dispara el sagitario están quietas." (*OE*, I, 594) Todo lo temporal es una ilusión: "Consideramos las horas y las vidas como yuxtaposición de instantes, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo que los engendra la piedra en la laguna." (*OE*, I, 580)

Para él, la palabra reúne pasado y futuro. Esta reflexión sobre la palabra la convierte en una cristalización del tiempo capaz de encerrar lo "moderno y antiguo, como si en la flauta panida oyese el preludio de las canciones nuevas." (*OE*, I. 525) Lo antiguo y lo

---

[165] Según Carol S. Maier, Valle-Inclán "reminds us that the use of words precedes our awareness of speech, that we must learn to speak not in the words but in spite of them..." (Maier, "The concept", 81)

[166] Idea que será parafraseada poco después al afirmar que "descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética." (*OE*, I, 567)

moderno: la síntesis del arte valleinclaniano. Para ser moderno, Valle es arcaico[167]. Lo antiguo y lo moderno se encuentran en la catedral leonesa, donde el viajero experimenta una paradoja: "sagrado terror" y "amoroso deleite". Es una vivencia del éxtasis, del instante eterno: "Beatitud y quietud, donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo." (*OE*, I, 528)

El cuarto capítulo lo define: "La belleza es la intuición de la unidad" (*OE*, I, 528) Un estado de gracia al que se accede después de haberse abandonado al fluir del tiempo. Pero liberado del tránsito, el narrador advierte la unión de los opuestos; en ese estado de "eucaristía" accede al conocimiento capaz de sintetizar los extremos para descubrir "la hora verbo que participa de las dos sustancias y es armonía de lo que ha sido con lo que espera ser." (*OE*, I, 529)

Esta idea gobierna la primera parte de *La lámpara*. En el capitulillo cinco la volvemos a encontrar: "Cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad." (*OE*, I, 530) En términos teológicos, Satanás está condenado al movimiento perpetuo. Las cosas, los seres, debido a la huella del pecado original, se mueven por permanecer quietas. En la quietud es posible englobar la diversidad. Por eso "la aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino, porque la cifra de lo inmutable tiene el rostro de Dios." (*OE*, I, 531)

En el presente Valle descubre la síntesis del tiempo. En ese detenimiento reflexivo descifra el enigma del transcurso y lo conduce a pensar en términos cíclicos[168]. Por ello afirma que "con los ojos vueltos al pasado, yo lograba romper el enigma del Tiempo." (*OE*, I, 533)

La lámpara maravillosa es un ejercicio de libertad. La fantasía de Valle apela a una erudición que no justifica sus intuiciones, pero en la que se advierten varias ideas centrales de su estética. Una de ellas es la de distancia. Valle anticipa lo que después convertirá en uno de los conceptos fundamentales del esperpentismo, como lo expresa don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera* y que ya se encuentra enunciado en *La lámpara*: "Desde una ribera muy remota contemplé mi sombra desencarnada y conté sus pasos sin eco." (*OE*, I, 569)

---

[167] Puede advertirse en este maridaje la huella de *Muy antiguo y muy moderno* (1915), de Rubén Darío.

[168] Es la idea que recupera Jean Franco, "The concept of time in *El Ruedo Ibérico*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1962): 177-187.

La contemplación desde la otra ribera aparece en múltiples textos de Valle, como tendremos oportunidad de comprobar. El descarnamiento es para Valle una exigencia del oficio poético. Puesto que aspira a dominar la perspectiva, debe conocer un objeto desde distintos puntos de vista, simultáneamente: "Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el Tiempo." (*OE*, I, 571-572)

El "Guión de las glosas" revela la palabra como tiempo abolido, y subraya el valor de la memoria como hilo conductor para acceder a la imagen verdadera, ya que "en el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, centros en círculos de sombra." (*OE*, I, 565) El recuerdo transforma la experiencia, y se relaciona con una obsesión que Valle comparte, en distintos grados, con Quevedo: la perspectiva *ex sede elevata*.

6. Topologías estelares: el autor como demiurgo.

Como queda establecido en la parte primera de este trabajo, y sobre todo en el capítulo tercero, varios críticos han señalado parentescos y paralelos entre la obra festiva de Quevedo y los esperpentos de Valle-Inclán[169], pero sin el detenimiento y precisión deseables. Es hora ya de abordar un examen detallado de algunos. Una de las cosas más importantes que los vinculan, aunque de manera desequilibrada, es la cuestión de la perspectiva. Quevedo escribe en una época teocéntrica en la que es corriente contemplar "el gran teatro" o "sueño" de la vida terrestre *sub specie aeternitatis* o "desde la otra ribera", por lo cual adopta casi inconscientemente una perspectiva *ex sede elevata*[170]. Hay que considerar también que la actitud ante la escritura es distinta en cada uno de nuestros escritores. Para Quevedo trátase de un pasatiempo digno del caballero cuya vida, sin embargo, se dedica a objetivos más importantes. Quevedo no es en modo alguno un escritor "profesional", lo cual se percibe también en el tratamiento al que somete a Pablos, cuya inferioridad manifiesta contrasta con la del autor. William Clamurro lo ha notado con toda claridad al señalar que "al contrario de otros escritores, de quienes es posible hablar de <novelista>, <poeta> o <dramaturgo>, con Quevedo no existe de la misma manera tal voluntad de vivir como autor." (Clamurro, "Leyendo", 460)

---

[169] También de Goya con Quevedo, que confirma un vínculo significativo entre los tres creadores. Según Stoichita y Coderch, la portada de los *Sueños*, de Goya, se inspira en la de Quevedo: "Si comparamos la primera versión con la página del título de la edición de 1699 de los *Sueños* de Quevedo (posible, aunque no la única, fuente de inspiración), se aprecian fácilmente las similitudes como las diferencias." (Stoichita, 181) Los autores analizan las dos imágenes, examinando la composición, la actitud y posición del cuerpo, el orden de la portada quevedesca en contraste con el desorden que domina el *Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1798). La inscripción permite ampliar la comparación más allá de la iconografía y ubicarla en el terreno "argumental": tanto la imagen (también el resto de las imágenes que componen los *Caprichos*), como el conjunto de relatos de Quevedo se aventuran en aquello que sucede más allá de la vigilia, cuando los controles "diurnos" han cesado. El frontispicio de la edición de Amberes (1699) ilustra el título y el inicio de los relatos, que narra cómo el autor se duerme leyendo a Dante, precisamente otro "viajero" que desciende al averno. Goya "libera" las imágenes del sueño convocando monstruos nocturnos, y lo hace amparado en razones que Quevedo no desaprobaría: "El Autor soñando/ Su yntento solo es desterrar bulgaridades/ perjudiciales, y perpetuar con esta obra de/ caprichos, el testimonio solido de la verdad". (Stoichita, 190).

[170] Importa reconocer, con Stoichita, la indudable importancia de la verticalidad en la pintura europea: "The importance of this progression was particularly noticeable around 1500, when experimentation focusing on the verticalization of the painting´s format and the separation of the inner levels of the representation was taking place simultaneously in several artistic centres." (Stoichita, *Visionary*, 30)

Pero Valle también se esfuerza por adoptar una posición demiúrgica[171]. La suya es una vida guiada por la imperiosa necesidad de crear una obra artística. A diferencia de Quevedo, Valle es un escritor que trata de vivir de su oficio y de hacer de la literatura un propósito esencial.

El hecho de que ambos se conciban como demiurgos determina el punto de vista. En el presente capítulo me propongo examinar el espacio en el que se ubican los dos escritores y desde el cual contemplan sus figuras, determinando una clasificación topológica estelar.

6.1 Quevedo en las alturas.

La actitud de Quevedo frente a sus criaturas es la de quien se divierte contemplando un espectáculo grotesco[172]. Esta alienación entre el autor y el mundo que registra es hasta cierto punto natural y es quizá la condición esencial del escritor satírico: la distancia – *impasible*, diría Valle-Inclán--, desde la que enjuicia a la sociedad. En el caso de Quevedo existen además razones biográficas que contribuyen a explicar su gusto por la ironía y el sarcasmo, ya que a pesar de su cercanía con el poder pertenece a la nobleza menor, amenazada por el trastocamiento del antiguo orden y por la creciente presión que el dinero ejerce[173]. Varios críticos han observado la posición distante y por encima del

[171] Zahareas (2000) opina que "Valle-Inclán integró el montaje teatral en los textos de autos y melodramas partiendo de las técnicas y estilos asociados con los retablos, no por una decisión arbitraria, sino porque desde hacía años el proceso de hacer teatro de muñecos constituía la base sobre la cual se había de convertir la metáfora del gran teatro del mundo, en el pequeño teatro de los muñecos." (Zahareas, "Los autos", 363)

[172] Los pintores contemporáneos de Quevedo utilizaron la perspectiva *ex sede elevata*, como puede observarse en lienzos como *La defensa de Cádiz* (1634) de Zurbarán y en *La rendición de Breda* (1634-1635), *La caza real del jabalí* (1638) y *Vista de Zaragoza* (1647) de Velázquez. Según Müller "in fact this device of the <vertical> landscape was commonly employed when it was desired to give a more or less cartographic representation of a site." (Müller, 126) El uso de tal perspectiva expresa el esfuerzo por captar la naturaleza. Siguiendo a Alberti, en la época se consideraba que "no picture can resemble nature unless it is seen at a definitive distance." (Ivins, 15) De hecho, la perspectiva "permits the projection onto flat surfaces of seemingly accurate depictions of objects in a way that is <scientific>..." (Lyons, "Speaking Pictures", 166)

[173] Aurora Egido ha notado que "parece afirmarse la evidencia de un periodo Barroco entre 1600 y 1700 coincidente con cambios culturales, políticos y sociales de todo tipo que alteran la visión del mundo, concebido como un inmenso oximoron, un concierto de desconciertos." (Egido, 1, en *Historia*) Egido señala que "dinero y literatura no se aúnan de igual manera en el Quevedo estoico que reacciona contra el valor revolucionario de los valores materiales y apoya el orden feudal y la actitud cristiana frente al dinero." (Egido, 12)

mundo de Quevedo[174].

Podemos suponer que a Quevedo no le interesa hacer de su creación un correctivo moral, sino una aventura artística que contempla desde afuera[175]. De ahí que el uso de la

[174] Entre ellos, Aurora Egido ha señalado la actitud demiúrgica de Quevedo: "El poeta, émulo de la naturaleza e imitador de la creación divina, es como un nuevo Prometeo, un demiurgo cuyos alcances, sin embargo, se cuestionan." (Egido, 17) Esta perspectiva superior ha sido también notada por Francisco Ayala en su comentario sobre *Las cañas que jugó su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales*: "Hay un movimiento vertiginoso con el cual el espacio se despliega como serpentina de carnaval, de arriba a abajo, en un juego ilusionista: abajo, los toros con sus garrochas son torillos de mesa erizados de mondadientes, mientras que arriba el espectador recibe, a su vez, desde lo más alto, la persecución agobiante del sol de agosto." (Ayala, 204) Entre el escritor y sus creaciones hay una distancia abismal que ha sido señalada por Fernando Lázaro Carreter: "Quevedo experimenta un sentimiento puro de creador; digámoslo sin rodeos: un sentimiento estético. El *Buscón* es una novela estetizante. Un ajusticiamiento, una profanación, un adulterio, son hechos que nos conmueven si nuestro corazón se va tras la mirada. Pero si podemos refrenarlo, si acertamos a mirar aquello como un acontecimiento en otro planeta, nuestra versión de los hechos será sólo material virgen para el intelecto". (Carreter, 202, en Sobejano) Por otro lado, William H. Clamurro defiende la actitud crítica de Quevedo: "More significantly, I would argue that he is the one Spanish author whose works, both satiric and non-satiric, most profoundly and directly confront the social and political problems of his age." (Clamurro, 2) Lida ha señalado la intención moral de *La hora*: "Si es verdad averiguada que todos ven la alforja del prójimo y no la propia, y Quevedo prevé, en su dedicatoria a Monsalve, que leerán su librillo <unos para otros, y nadie para sí>, el prólogo del manuscrito Lista estrecha y radicaliza el lugar común planteando al lector una hiriente alternativa: o eres imbécil y te diviertes con la crueldad del libro sin ver que se dirige contra ti, o, si eres suspicaz, sufres lo indecible con su lectura. Que es lo que debe ser, pues lo que *La hora* se propone es atormentar como rociadura de hisopo a los lectores de tu calaña." (Lida, 197)

[175] Raimundo Lida coincide con esta apreciación al comentar que "el escritor se mantiene así a salvo, fuera del ruedo, mientras el buscavidas exhibe dentro de él, públicamente, su abyección." (Lida, 207, en Sobejano) En cuanto a las intenciones éticas de Quevedo, Iffland las rechaza confirmando la distancia: "The aggressive tendency or pulse behind the portrait is obvious: Quevedo wishes to ridicule and destroy his target (*not* to better her morally), directing against her the full power of his creative imagination." (Iffland, 96) Coincide con Ayala: "A diferencia del *Guzmán de Alfarache*, en el *Buscón* no se descubre intención didáctica, no se alternan con sermones los pasajes de acción, ni la conducta humana aparece colocada en una alternativa tensa entre el bien y el mal." (Ayala, 222) Esta posición ha sido expuesta en otro comentario a propósito de los *Sueños* en donde según Lida "distinguir, denunciar, exhibir a gritos el envés de la trama: éstos son los ejercicios que parecen hacer feliz a Quevedo. Nada más divertido que contemplar el absurdo de la vida diaria como desde otro planeta. En la irregular topografía y orografía de los *Sueños*, el punto de vista privilegiado suele colocarse en cuestas altísimas desde donde puede ver el narrador, allá abajo, coloridas, abigarradas, ridículas, sus muchedumbres de figuritas humanas y sus <guisados>, como los llama *El alguacil*, de figuritas diabólicas, que allí se comparan precisamente con las de Jerónimo Bosco." (Lida, 192) Emilio Orozco también ha notado la perspectiva *ex sede elevata* en la obra de Quevedo porque "indudablemente, en esto es donde se extrema el arte transmutador de Quevedo; en una visión metafórica descendente y degradante, monstruosa que en sus imaginativas representaciones o sugestiones visuales alcanza las características de un verdadero expresionismo y surrealismo." (Orozco, 433) Según Orozco la visión *descendente* persigue una *deformación* que desde mi punto de vista no es tal, sino un ajuste de cuentas con el falso mundo de las apariencias. Orozco insiste: "Así en los versos de tema satírico burlesco el poeta se recrea como pintor en la invención imaginativa de figuras monstruosas y grotescas, con violentas metáforas de transmutación descendente y degradante, muchas veces en rápida sucesión acumulativa que reitera hiperbólicamente el intencionado rasgo deformador caricaturesco de lo humano." (Orozco, 431-432)

perspectiva *ex sede elevata* se convierta en un instrumento crítico, más que deformador[176].

El uso de tal perspectiva tiene una doble vertiente, ética y estética, pero los comentarios que acertadamente distinguen la posición topológica del autor acaso debieran considerar que en esto Quevedo no está solo y que la cuestión de la perspectiva tiene un contexto. En *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu, hecha por la escuela médica de Mompeller*, Quevedo alude a Vesalio. Tal alusión es sustancial, primero porque nos indica el tipo de lecturas a las que nuestro autor tenía acceso y segundo porque sugiere el uso de la perspectiva elevada[177].

El descubrimiento de la perspectiva implica un nuevo conocimiento, otra manera de concebir el espacio que puede haber influido en la visión demiúrgica de Quevedo y que afectaría, técnicamente, el papel del narrador[178]. La distancia desde la que Quevedo contempla a sus criaturas tiene una consecuencia inmediata en los *Sueños*[179].

En efecto, el *Sueño del Juicio* comienza con un mancebo que aparece en el aire, quien por medio de una trompeta se encarga de volver a la vida a los cadáveres que yacen abajo: "Parecióme que veía un mancebo, que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta, afeando en parte con la fuerza su hermosura." (*Sueños y discursos*, 124-

---

[176] En ello coincide Eugenio Asensio al señalar que "Quevedo, más que la máscara de Heráclito que llora, adopta en los entremeses la de Demócrito que ríe contemplando el regocijado espectáculo que en el retablo del mundo representan los títeres menudos de la corte." (Asensio, 224)

[177] Para José Gil la obra de Vesalio separa la mirada medieval de la renacentista: "The path that leads to the new scientific gaze had been traversed for a long time by the representational technique that painters had discovered: perspective. In overturning medieval iconography, it introduced precise tools; perspective analysed space, separated bodies, desacralized nature. The exactitude of the plates in the *Fabrica* are instances of the powers of the new gaze. These plates are not just illustrations, additions to the text; rather they bring an irreplaceable dimension to scientific work –more than a "reminder" as Vesalius says, they are an instrument of analysis, and, as such, they contribute to the installation of knowledge". (Gil, 221)

[178] Velázquez, a quien puede dársele el lugar en la pintura que ocupa Lope de Vega en el teatro, lleva a cabo innovaciones mediante la perspectiva, que también se utiliza a partir de 1622 en la escenificación importada de Italia. Según Aubrun, en el teatro "se introduce el asombroso arte de la perspectiva, que hace que, por medio de líneas convergentes, el infinito quepa en unos pocos metros cuadrados." (Aubrun, 63) Al respecto, Maravall ha observado que "el Barroco se coloca ante un mundo en perspectiva. Los tratados de pintura estudian técnicamente el problema y discuten sobre la perspectiva lineal y la que llaman perspectiva aérea." (*La cultura*, 396) El interés por la perspectiva no es novedad barroca. Ya desde el Renacimiento el tema había suscitado un enorme interés que desembocó en la triple tipología básica de la teoría renacentista: "Las perspectivas –para usar la terminología de Jean Pélerin *Viator—ex sede comune* (el punto de vista, y el horizonte, coincide con el de los personajes ficticios), *ex sede descensa* (se encuentra por debajo) y *ex sede elevata* (por encima)..." (Fernando Marías, 265)

[179] Según Harry Sieber "the narrator begins to fade into the background as the first person references disappear. The tribunal begins without the narrator standing between the reader and the judgment itself." (Sieber, 104)

125) Muy poco después, el narrador especifica su situación, cuidándose de detallar el hecho de que se encuentra por encima de los personajes: "Yo veía todo esto desde una cuesta muy alta, cuando oigo dar voces a mis pies que me apartase; y no bien lo hice cuando comenzaron a sacar las cabezas muchas mujeres hermosas, llamándome descortés y grosero porque no había tenido más respeto con las damas." (*Sueños y discursos*, 126-127)[180] Desde este sitio el narrador puede abarcar todo lo que ocurre, literalmente, a sus pies. Como sucede en las cartografías de la época, desde el promontorio de esta cuesta domina el panorama otorgando a la vista una importancia fundamental; además de abarcarlo todo desde arriba, esa contemplación permite lograr una suerte de simultaneidad, aspecto que para Valle es esencial y sobre el que volveremos más adelante[181].

Que no es en modo alguno casual la utilización de semejante perspectiva se confirma más adelante cuando un abogado pregunta a dónde va la muchedumbre y un diablo le responde que al juicio de Dios, a lo que el abogado responde: "Esto me ahorraré de andar, si he de ir más abajo." (*Sueños y discursos*, 129) Poco después se refiere a quien diera una bofetada a Cristo y afirma: "Juzgó él mismo su causa, y dieron con él en los entresuelos del mundo." (*Sueños y discursos*, 132) Las indicaciones topográficas como *abajo* y *entresuelos* no sólo aluden a la geografía infernal característica de la imaginería católica del inframundo, sino también revelan la actitud de Quevedo, sobre la que insiste y con la que prácticamente finaliza el *Sueño del Juicio*. Desde un valle, el narrador proporciona nuevas indicaciones sobre el espacio desde el que mira el sainete del averno: "Llegué por ver lo que había, y vi en una cueva honda la garganta del infierno, y en ella penar a muchos." (*Sueños y discursos*, 147)

---

[180] Es imprescindible hacer notar que en la edición de 1958 en Aguilar, de Felicidad Buendía se lee: "Y veía todo esto desde una cueva muy alta, al punto que oigo dar voces a mis pies que me apartase; y no bien lo hice, cuando comenzaron a sacar las cabezas muchas mujeres hermosas..." (Quevedo, 126) *Cueva* ha sido reemplazada en la sexta edición de Espasa Calpe, Colección Austral, 536, de 1974, por *cuesta*, igual que en la edición de James O. Crosby, por la que cito. Desde mi perspectiva el cambio es correcto. Cabe recordar que Celsa Carmen García Valdés, en su edición de *Prosa festiva completa*, señala que "la edición de Felicidad Buendía mantiene la clasificación y títulos de la de Astrana, que afea con numerosas erratas." (García Valdés, 22)

[181] La preponderancia de la mirada se relaciona con la modernidad urbana, como señaló Walter Benjamin en *París, capital del siglo XIX*, aspecto que también ha sido estudiado en la compilación de David Michael Levin (ed), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

El *Sueño del Juicio* empieza y termina situando la voz narrativa en un espacio superior, en un promontorio desde donde describe lo que se ofrece a su mirada, de la que nada escapa. En un ciclo determinado por la perspectiva *ex sede elevata*, Quevedo refrenda su mirada demiúrgica.

En el *Alguacil endemoniado* la presencia de la perspectiva aérea no es tan evidente como en el *Sueño del Juicio*, y en *Infierno* Quevedo lo explica señalando a cada discurso una función claramente distinta, que se divide entre *ver* y *escuchar*[182]: "Yo que en el *Sueño del Juicio* vi tantas cosas, y en el *Alguacil endemoniado* oí parte de las que no había visto..." (*Sueños y discursos*, 193) La diferencia es significativa, porque Quevedo parece tener en mente los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola en cuanto al contraste entre lo visible y lo invisible, utilizado en la *composición de lugar*[183]. La suposición no es extravagante si se observa que el narrador de *Infierno* no encuentra la paz y enseguida califica los ojos como *codiciosos*: "Tendí los ojos codiciosos de ver algún camino por donde buscar compañía..." (*Sueños y discursos*, 194)

Sin embargo, la perspectiva elevada tampoco está ausente en el *Alguacil endemoniado*: "Y en el infierno están todos aposentados con tal orden que un artillero *bajó* allá el otro día..." (*Sueños y discursos*, 167) Y más adelante, también en boca de un demonio: "Más *abajo*, en un apartado muy sucio, lleno de mondaduras de rastro (quiero decir cuernos) están los que acá llamáis cornudos..." (*Sueños y discursos*, 170)

En *Infierno* hay indicios de la perspectiva elevada mediante verbos que señalan el descenso o la necesidad de esforzarse para ver lo que ocurre en ese lugar inferior. Por ejemplo: "Otros *caían* y no se podían *tener*..." (*Sueños y discursos*, 197); "*despeñándose* a todo correr..." (*Sueños y discursos*, 203), y "Lleguéme a él y *asoméme* a una ventana..." (*Sueños y discursos*, 231) Quevedo también se apoya en deícticos que subrayan la distancia: "dio un salto viéndose *allá*..." (*Sueños y discursos*, 203), "¿Véis

---

[182] Cada sentido es una "ventana" al mundo y como tal, falible. La percepción sensorial puede permitirnos ver a través de las apariencias o bien aceptarlas, como sucede en la Calle de la hipocresía en la que Cleofás requiere de Desengaño para "ver" correctamente. Los sentidos pueden liberarnos del mundo o perdernos en él.

[183] Pring-Mill advierte que "the two types of *composición* are not mutually exclusive: the second, developed as a means of visualizing the invisible, quite naturally becomes applied to the depiction of visible reality as soon as an attitude develops which deems its surface *parecer* less <true> than a statement regarding its underlying nature." (Pring-Mill, 274)

aquél? (*Sueños y discursos*, 210), y "Y si queréis reír, ved *detrás* de ellos a los barberillos..." (*Sueños y discursos*, 229) Nada hay en esta condena infernal que nos mueva a compasión, sino todo lo contrario: se trata de un espectáculo que el autor aprovecha hasta en sus detalles más insignificantes para burlarse. Pero no todo se resuelve en acciones frenéticas. Las descripciones también sirven para subrayar el carácter jocoso de un tema que en otros movería a temor de Dios: "sacó muchas culebras por lías, juntó los sastres en dos haces, y arrojándolos en una hondura muy grande" (*Sueños y discursos*, 204); "diole cuatro palos en ellas, que le *derribó* de la *cuesta*" (*Sueños y discursos*, 216); "volví la cabeza a un lado y vi en un *seno* muy gran apretadura de almas" (*Sueños y discursos*, 226); "pero si queréis saber notables cosas, llegaos a aquel cerro, veréis en la parte del infierno más *honda* a Judas con su familia descomulgada de despenseros malditos." (*Sueños y discursos*, 235)

En esta sátira Quevedo repasa una serie de tipos sociales que lo obsesionan y que reaparecen en muy diversos textos, estrategia también presente en los esperpentos valleinclanianos. De manera fulminante, el autor sella jocosamente el destino de figuras como los lindos (quienes resultan peores que los diablos puesto que su arreglo ciega a éstos), el mal casado quien pide que su mujer se vaya al cielo para librarse de ella, el letrado, las adúlteras, los taberneros, los escribanos (que "bajan demonios profesos"), y por supuesto los médicos. Cada figura sirve al autor como un blanco contra el cual disparar la ofensiva de un lenguaje cuya capacidad de síntesis resulta admirable para mostrar la verdadera realidad de las figuras y sus oficios. Para ello, como se proponía Valle, Quevedo se apoya en una distancia sideral que le permite contemplar a sus criaturas como seres inferiores, significativos a lo más como pretexto para ejercer el sarcasmo: "y estando llorando esto, volví la cara hacia el mundo y vi venir por el mismo camino, *despeñándose* a todo correr, cuanto había conocido allá poco menos." (*Sueños y discursos*, 203)

En *La fortuna con seso y la hora de todos* es posible confirmar la preminencia de la perspectiva aérea. Recordemos que el texto da inicio en el Olimpo, donde los dioses se reúnen para arreglar los desaguisados de la diosa Fortuna. Desde esa topología literalmente estelar, hasta la que vagamente ascienden las quejas de los mortales, deciden

enmendar los errores de la diosa ebria. En adelante, la acción sucederá abajo, en la tierra, y será contemplada desde arriba.

Pero incluso abajo, la perspectiva *ex sede elevata* estará presente. Este es el caso del mohatrero, quien ha contemplado cómo la *Hora* sorprende a su vecino, un ladrón, deshaciéndole la casa. El castigo del mohatrero es similar, pero se diferencia en cuanto que éste emprenderá el vuelo:

> Y por presto que quiso ponerse a salvo, cogido de la *Hora*, un escritorio y una colgadura y un bufete de plata que tenía cautivos de intereses argeles, con tanta violencia se desclavaron de las paredes y se salieron, que al salirse por la ventana un tapiz, le cogió en el camino y revolviéndosele al cuerpo, amortajado en figurones, le arrancó y le llevó por el aire más de cien pasos; donde, desliado, cayó en el tejado, no sin crujido del costillaje... (*La hora*, 75)

Menos evidente, pero también significativo para establecer el uso de la perspectiva *ex sede elevata*, es el pasaje en el que en *La hora* un español encuentra en la cima de una cuesta a tres franceses: "Topólos, en medio de lo más agrio de una cuesta, un español que pasaba a Francia a pie, con su capa al hombro." (*La hora*, 143) La *hora* soprende el encuentro y lo hace derivar en una batalla que termina cuando "el español, que se reparaba en la capa, dió un puntapié al cajón de alfileres, el cual, a tres calabazadas que rodando se dió en una peñas..." (*La hora*, 148)[184]

El acontecimiento descrito por Quevedo contribuye a confirmar que la perspectiva "desde arriba" conlleva un sentido burlesco, porque la victoria del español sobre los franceses, que él interpreta como una acción al servicio del rey, es apenas el triunfo de un jaque sobre tres medrosos trabajadores. A manera de lección, podemos adelantar lo siguiente: ya desde la caracterización –como todo buen jaque o rufián, el español lleva la capa al hombro--, la mirada de Quevedo reduce al español al característico valentón de los entremeses, en los que a veces aparece como soldado retirado, y cuyo valor se reduce a la bravata. Es también el protagonista del bajo mundo de las jácaras, de las que se ha ocupado Hannah E. Bergman en su edición de Quiñones de Benavente[185]. Lo

---

[184] En la edición de *Obras completas*, se lee: "a rodar por aquellas peñas *abajo*, haciéndose andrajos." (*OC*, Prosa, 251)

[185] "La jácara en su principio era un romance que trataba de la vida del hampa, escrito en la jerga de los bajos fondos de la sociedad (*lengua de germanía*), y cantado con un ritmo o tonalidad especial." (Bergman, 10)

confirmamos más adelante, cuando en forma dialogada el español afirma: "Los demonios me están retentando de mataros a puñaladas, de abernardarme y hacer Roncesvalles estos montes." (*La hora*, 147)

En el discurso del español estriba buena parte de una manera ejemplarmente suscinta de caracterizar al personaje y de plantear la situación. En primer lugar el término *abernardarse* proviene de *bernardina*, que según Covarrubias "son unas razones que ni atan ni desatan; y no significando nada, pretende el que las dice, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo." La *bernardina* es la jerga característica del pícaro. Actúa como una especie de cortina de humo cuyo propósito es suspender la atención del escucha para que el pícaro pueda proceder a despojar a su víctima[186]. Aun cuando este no es el caso, puesto que la *Hora* implica el estallido de una situación en la que lo que se propone es precisamente restituir la justicia, la *bernardina* sorprende a los franceses y cumple doblemente con su propósito, ya que no sólo los asombra el discurso, sino que éste reduce la legendaria batalla de Roncesvalles a una vulgar pendencia.

En Quevedo puede advertirse igualmente el propósito de lograr la simultaneidad, posible sólo a través del uso de la perspectiva *ex sede elevata*. En *La hora de todos*, los acontecimientos suceden al mismo tiempo, precisamente el 20 de junio a las cuatro de la tarde. La breve introducción que ubica a los dioses en el Olimpo, en donde por cierto Quevedo instaura una auténtica "corte de los milagros" ya que las deidades han sido reducidas a pícaros, es la escena primaria a partir de la cual la *Hora* ocurre de manera simultánea[187]. Ello acaso contribuye a explicar la razón por la cual cada historia se desarrolla de manera independiente, como módulos sin solución de continuidad ni otros nexos entre sí como no sean los de acontecer al mismo tiempo, y de servir al propósito de despojar de las apariencias a la realidad fraudulenta que las figuras se empeñan en mantener. Lo esencial del mecanismo narrativo en *La hora* es precisamente lo que la

---

[186] Cervantes nos ofrece un buen ejemplo del funcionamiento de la bernardina en el lenguaje que usan los pícaros en *Rinconete y Cortadillo*.

[187] Ambiente y reducciones a las cuales no era ajeno Quiñones de Benavente, quien en *Los planetas* "toma aquí la misma actitud irrespetuosa para con las divinidades antiguas adoptada por sus contemporáneos Quevedo y Velázquez." (Bergman, 17) Quiñones pone en escena dioses mitológicos apicarados; esencialmente es una mofa de Vulcano, burlado por Venus y Marte. Es curioso advertir que en este entremés Venus cita una jácara de Quevedo que debió ser enormemente popular: "Venus.- Marte, los dioses dirán,/ viéndoos preso en mi cadena;/ <ya está metido en la trena/ tu querido Escarramán>." La cita corresponde a *Carta de Escarramán a la Méndez*. (*OC*, Verso, 249)

ebria diosa de la fortuna dispara arbitrariamente, echando a girar la rueda en un movimiento descendente mientras dice: "Ande la rueda, y coz con ella." (*La hora*, 71)

La hora interrumpe el curso normal del tiempo, sintonizando a la humanidad en un instante. Por ello el título: esa *Hora* es, efectivamente, la de todos, sin que ninguno pueda sustraerse de ella. Comparte con la muerte su inevitabilidad. De allí la simultaneidad de las acciones y la arbitraria relativización de la unidad espacial, puesto que la *Hora* acontece tanto en España como en Italia, en Moscú y en Salónica. Es importante subrayar esta conjunción de tiempo y espacio que Bajtín denomina cronotopo: "Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico." (Bajtín, 238) El concepto de verosimilitud depende estrechamente de la conjunción de los elementos espacio-temporales que Quevedo relativiza, apelando a la complicidad del lector mediante la convención que establece el carácter extraordinario de la situación[188]. La *Hora* es el arma destinada a restablecer la justicia que la diosa de la fortuna ha desequilibrado, fijando a cada cual su castigo[189].

En *El Buscón* también se verifica la posición *ex sede elevata*, que coincide con otras novelas del género picaresco al ofrecer una vista panorámica de la sociedad. Paradójicamente, el ficticio pícaro narrador mira desde dentro y desde abajo, pero el autor verdadero desde arriba. Alemán da a su novela clave el significativo subtítulo *Atalaya de la vida humana*, e intercala entre las aventuras sermones (en boca del pecador experimentado) de alcance universal. En el *Buscón* puede decirse que prodomina la perspectiva no del pícaro sino del autor, que le trata como a una figura "esperpéntica"[190]. Pero tal punto de vista aparece sólo después de que Pablos se propone cambiar de vida y

---

[188] La convención funciona de manera similar al "aparte" teatral, es decir, como un juego consciente entre autor y público.

[189] Clamurro advierte una doble vertiente en la multiplicidad espacial de la *Hora*: "Así pues, parece haber un enfoque doble en un gran número de los episodios <extranjeros>: 1, una crítica pro-española, pro-imperialista del mundo exterior (i. e., de los principales países rivales del imperio español), y 2, un <mundo> internacional ficcionalizado y empleado adrede como un lenguaje de clave, cuyo fin es el análisis y la crítica de la política *doméstica* de España." (Clamurro, "*La Hora*", 12)

[190] Francisco Rico observa que Pablos es un pelele, "sin otro oficio que abrir camino a una desordenada caravana de sarcasmos conceptuosos." (Rico, 125) Y más adelante señala que "Pablos se sale continuamente del juego para observar..." (Rico, 129) En una sociedad basada en las prerrogativas de nacimiento, el *Buscón* presenta "a Pablos como objeto de abyección y ridículo uniformes, limitarlo a una sola faceta peyorativa, es justamente presentarlo como miembro de una clase social, tipificarlo." (Rico, 140)

ser "otro", abandonando el servicio de don Diego. Hasta este momento, Pablos no ha podido dominar ningún panorama, debiendo sufrir pasivamente las burlas que le acaecen, demasiado cercanas a los ojos como para poder ser percibidas y evitadas. En el "libro segundo" las cosas cambian radicalmente porque Pablos toma una decisión y se echa al camino, topología que le permitirá mirar desde lejos lo que ocurre: "Yo pasé adelante, pereciéndome de risa de los arbitrios en que ocupaba el tiempo, cuando, Dios y enhorabuena, desde lejos vi una mula suelta y un hombre junto a ella a pie, que mirando a un libro hacía unas rayas que medía con un compás." (*El Buscón*, 138)

La nitidez de la visión es una característica inédita en la vida de Pablos. Hasta ese momento la voz, o mejor las voces, han tenido más importancia que la visión. Pero gran parte de la capacidad para estar *alerta* y *avisón* reside en la vista. Como podemos ver en la cita, la mirada nos entrega un registro minucioso de la apariencia de la *figura* y de su actividad.

Pablos insistirá en la perspectiva: "Yo confieso que entendí por gran rato, que me paré desde lejos a vello, que era encantador..." (*El Buscón*, 138) Este capítulo con el que se inicia la segunda parte de *El Buscón* enfatiza el poder de la vista, puesto que el güesped (o ventero) "que me vio reír y le vio..." (*El Buscón*, 140) Más adelante, capítulo cuarto, Pablos se saldrá de casa de su tío y "entretúveme en ver mi tierra toda la tarde..." (*El Buscón*, 167), con lo que se insiste en la cualidad abarcadora de la mirada.

La perspectiva *ex sede elevata* resurge asociada con el camino. Rumbo a Madrid, Pablos dirá: "Yo iba caballero en un rucio de la mancha, y bien deseoso de no topar a nadie, cuando desde lejos vi venir un hidalgo de portante..." (*El Buscón*, 171) Tal énfasis en la mirada encubre un sustrato que recuerda el que Desengaño descubre en los *Sueños*, y que se refiere a la tópica falibilidad de la visión en un mundo en el que las apariencias engañan. Así, Don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán, dirá "¡Pues aun no ha visto nada, vuestra merced!" (*El Buscón*, 173). Ante la conversación de Don Toribio, Pablos dice "Yo vi el cielo abierto." (*El Buscón*, 174), y más adelante Don Toribio pregunta: "Quien ve estas botas mías, ¿cómo pensará que andan caballeras en las piernas en pelo, sin media ni otra cosa?" (*El Buscón*, 179). La necesidad de ver a la distancia es imprescindible para quien vive de su industria y así lo confirma la siguiente

cita: "Sucedió, pues, que vio desde lejos un hombre que le sacaba los ojos –según dijo— por una deuda…" (*El Buscón*, 189)

Hay otros momentos en que la perspectiva *ex sede elevata* se mantiene. Por ejemplo, cuando Pablos cae en el tejado del escribano y es molido a palos y atado "a vista de mi dama" (*El Buscón*, 215). También cuando el dueño del caballo en el que va Pablos llega y le ordena apearse y "todo pasaba a vista de mi dama y de don Diego." (*El Buscón*, 229) En efecto, la dama y don Diego contemplan la acción desde arriba, mirando abajo, a la calle.

La vista como sentido privilegiado vuelve a ser enfatizada en el episodio en el que Pablos se ha convertido en galán de monjas. Para ver a la suya debe "repasar todos los lazos y agujeros de la red con los ojos, para ver si parecía…" (*El Buscón*, 246) Desde este sitio, Pablos insistirá en la función de la vista: "Y podíanse ir a ver por cosas raras las diferentes posturas de los amantes." (*El Buscón*, 247) Y más adelante, "porque las vistas era una torrecilla llena de rendijas toda, y una pared con deshilados, que ya parecía salvadera y ya pomo de olor. Estaban todos los agujeros poblados de brújulas. Allí se veía una pepitoria…" (*El Buscón*, 248) Y añade: "En verano es de ver cómo no solo se calientan al sol, sino se chamuscan, que es gran gusto verlas…" (*El Buscón*, 248)

Los textos citados de Quevedo confirman una perspectiva aérea, primer elemento sustancial para trazar un paralelismo entre su arte grotesco y los esperpentos de Valle-Inclán. Pero antes de revisar ejemplos provenientes del *corpus* esperpéntico, es necesario detenerse en otros textos quevedescos que proceden de composiciones poéticas, por ejemplo de las *Letrillas*.

La letrilla "Después que me vi en Madrid, yo os diré lo que vi"(*Obra poética*, II, 191), puede ser interpretada asimismo como el establecimiento de una visión panorámica de Madrid, lo cual confirma una perspectiva aérea. La letrilla se apoya en un tema recurrente, que constantemente plantea un renovado punto de partida para describir la villa y corte. Para Quevedo Madrid, más que corte, es simple villa. Todo lo que ve es motivo de una drástica reducción: las alamedas son apenas raíces, el Manzanares un arroyo baladí, los doctores se lamentan de que no quede gente a quien matar, las celebradas fuentes en realidad dan lástima, y bajo la mirada de Quevedo, Madrid es un sitio desolador en el que impera el hambre y la oscuridad. En conjunto, la letrilla expresa

el desengaño frente a los esplendores retóricos que transforman Madrid en lo que no es, mientras Quevedo se detiene en lo que sí es: un villorio acosado por la falta de empleo y por condiciones de vida que hacen miserable la existencia de quienes no gozan de los privilegios limitados a unos cuantos. La perspectiva sobre Madrid sintetiza la ciudad casi en una acción simultánea, a manera de un gran cuadro que, como algunos lienzos de Velázquez pero con distinta intención, encapsula la multiplicidad de la vida y del aspecto de la ciudad[191].

Veamos la letrilla "Pícaros hay con ventura de los que conozco, y pícaros hay que no":

> El que si ayer se muriera
> misas no podía mandar,
> hoy, a fuerza del hurtar,
> mandar todo el mundo espera.
> Y el que quitaba a cualquiera
> el sombrero de mil modos,
> hoy quita la capa a todos,
> desvanecido en la altura. (*Obra poética*, II, 155)

Quevedo describe una sociedad en la que los pobres y ladrones de ayer viven todavía, pero han subido indebidamente en esa jerarquía, alcanzando posiciones superiores desde donde desprecian, *desvanecidos*, a los que han quedado abajo. Quevedo contempla esta jerarquía por encima de ella. El punto de vista del narrador se ubica *ex sede elevata*, como si se tratara de una deidad que contemplara el sainete sin darle apenas importancia, como no sea la que descubre, más allá de las apariencias, la naturaleza humana. Demiurgo a su manera, ya que nada escapa a su mirada, Quevedo avanza en descripciones que confunden lo humano con lo animal, introduciendo así el bestiario como otro elemento fundamental del vínculo entre su obra y los esperpentos, aspecto que desarrollaremos en el capítulo dedicado a examinar el cuerpo bestializado.

En la letrilla "Éste sí que es corredor, que los otros no", el ladrón tiene todas las características de un ave de caza:

> Ha de espantar las estrellas
> con maravillas extrañas,

[191] Pienso en lienzos como *La rendición de Breda*, pero también en otros como el célebre *Las Meninas* o en *Las hilanderas*, en los que Velázquez ha sintetizado el mundo en toda su diversidad.

que al fin es hombre de cañas,
por parecer hecho dellas;
todos le siguen las huellas,
y él vuela como un azor. (*Obra poética*, II, 169)

Confirmamos la perspectiva *ex sede elevata*, aunque entre el azor y las estrellas se abre un abismo irónico de diferencia ya que según Covarrubias, el azor "es ave de volatería conocida. *Latine accipiter*, de donde pudo tomar nombre, aunque con mucha corrupción. Llámase humipeta, por cuanto vuela por bajo, y su prisión ordinaria es la perdiz." Este hombre, hecho de cañas, es metáfora de la fragilidad humana; aunque pueda remontar el vuelo para descender sobre la presa, está hueco. La caña, además, siguiendo a Covarrubias, tiene un contexto innoble ya que "por hacer burla de Cristo nuestro Redentor le pusieron una como ésta en las manos". La caña introduce, asimismo, un elemento ajeno al cuerpo, haciéndolo equivaler a un mecanismo: "hombre de cañas", hecho de fragmentos tubulares huecos, como el carrizo[192]. Carne sustituida por cañas, puesta en la misma balanza, reducida a una cualidad inerte, deshumanizada o, en términos valleinclanianos, esperpentizada. El vuelo del pícaro convierte a quienes ve debajo en presas, creando un paralelismo con la figura del autor, quien realiza algo similar mediante su creación, y con el lector, quien comparte tal óptica.

La perspectiva *ex sede elevata* garantiza la posición privilegiada del autor, cuya mirada es capaz de advertir la verdadera naturaleza humana a través de las apariencias[193]. Ilse Nolting-Hauff ha notado la presencia de tal perspectiva en los *Sueños*, si bien señalando que "también se ha tomado sólo rudimentariamente la disposición estrictamente vertical del infierno de Dante. Sólo se dice una vez expresamente que el poeta ha de seguir

---

[192] Apunto un ámbito de dispersión metafórica que aparece también en Cervantes en *El celoso extremeño*, en sus dos versiones, novelística y entremesil, mediante el apellido del protagonista, Carrizales, y que, como lo veremos después, señala un *topos* dominante en la época.

[193] El privilegio de la vista puede ser contrarrestado mediante el "engaño a los ojos", que aparece en *El mundo por de dentro* y que resulta también muy frecuente en la literatura cervantina, en donde conduce a una *mise en abime* como puede observarse en los entremeses *El retablo de las maravillas*, *El celoso extremeño* y *La cueva de Salamanca. Las harpías en Madrid y el coche de las estafas* (1631), de Alonso de Castillo Solórzano, abunda en este tipo de recursos. La narración constantemente se abre hacia representaciones entremesiles, pero también a textos poéticos capaces de transmitir el ambiente de las "academias" literarias del XVII. No es casual que Castillo incluya entremeses en su novela, ya que no sólo promueven una reflexión sobre las apariencias engañosas, sino también sobre la naturaleza intrínseca del teatro, que es precisamente modificar el equilibrio entre la ficción y la realidad. Según esta concepción, el teatro sería el invento característico del gran engañador, es decir el demonio.

descendiendo en el diálogo con Judas, que en Dante tiene lugar en el abismo más hondo del infierno." (Nolting-Hauff, nota 15, p. 23)[194]

Robert D. F. Pring-Mill observa que las técnicas de "logical contrast" y de "selective realism", presentes en los *Sueños*, se basan en el contraste entre la contemplación de lo visible y de lo invisible; ambas son utilizadas para distinguir entre diferentes tipos de realidad y las maneras de representarla:

> The two types of *composición* are not mutually exclusive: the second, developed as a means of visualizing the invisible, quite naturally becomes applied to the depiction of the visible reality as soon as an attitude develops which deems its surface *parecer* less 'true' than a statement regarding its underlying nature. (Pring-Mill, 274)

A través de la técnica de "contraste lógico" se establece un marco intemporal que permite precisamente distinguir entre *engaño y apariencia*. De la misma manera en que en los *Sueños* el infierno está situado, siguiendo en esto las creencias religiosas establecidas, en un mundo inferior, una sátira de 1623 confirma tal ubicación. Quizá el verbo más significativo en esta composición sea *bajar*. Visto desde la tierra, el infierno es un sitio inferior. Un personaje que, como Orfeo, ha logrado descender al infierno y volver a la tierra, narra su experiencia[195]. Otros términos que funcionan como deícticos delimitan el espacio como *allá* en oposición a *acá*, *sacar* y *allá dentro*, confirmando la perspectiva del autor[196]. He aquí algunos ejemplos provenientes de la sátira "Nuevas del Infierno y géneros de tormentos que tienen en él los condenados":

> Al *bajar* un par de lindos...

---

[194] Nolting-Hauff vuelve sobre el tema al mencionar que "el tipo tradicional de narración perspectivista sirve, pues, también en el *Juicio final* al propósito de atenuar tanto los aspectos teológicos del tema que sea posible una elaboración artística." (Nolting-Hauff, 71)

[195] El tema atraviesa la literatura occidental. Los siguientes son algunos de los numerosos estudios que confirman la importancia del tema: Erich Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature*, NY, 1959; David L. Pike, *Facilis Decensus Averno: Allegory and the Autobiographical Voice, Medieval and Modern*, Ph.D., Columbia University, 1993, publicada como *Passage Through Hell, Modernist Descents, Medieval Underworlds*, London, 1996; Wendy Lesser, *The Life Below Ground: a Study of the Subterranean in Literature and History*, Boston, 1987, y Edward Peter Nolan, *Now Through a Glass Darkly*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.

[196] La función de los deícticos consiste precisamente en ubicar la acción en el espacio, en hacer consciente al lector acerca de la posición de los personajes. Por ello pueden actuar como acotaciones integradas. Enrique Segura Covarsi ha llamado la atención sobre este aspecto en "Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)". *Ramón del Valle-Inclán*. Ricardo Doménech (ed). Madrid, Taurus, 1988.

que entró por verla allá *dentro*...

porque cuando van de acá
bajan demonios profesos...

Los médicos pasicortos
bajan allá tan corriendo... (*Obra poética*, III, 155)

El punto de vista "desde las alturas" es en manos de Quevedo una poderosa arma. En el romance "Alabanzas irónicas a Valladolid, mudándose la Corte a ella", la visión reductora equipara a la ciudad con el infierno. Reparando en escudo de armas, Quevedo escribe: "La primera vez que las vi/ te tuve en las apariencias/ por arrabal del Infierno/ y en todo muy su pariente." (*Obra poética*, II, 482) Tal perspectiva se confirma en el romance "Itinerario de Madrid a su Torre", desde donde Quevedo pareciera voltear a ver Madrid: "Vi una ciudad de puntillas/ y fabricada en un huso;/ que si en ella bajo, ruedo..." (*Obra poética*, III, 3)

No sólo algunas de las letrillas manifiestan la posición *ex sede elevata* de Quevedo como autor. En el *Poema heroico de las necesades y locuras de Orlando el enamorado* también puede percibirse cómo una visión panorámica guía el discurso planteando la coexistencia abigarrada de multitudes descritas hiperbólicamente. Por ejemplo, la sala del banquete que reúne a "más de cuarenta mil, en una sala/ que llegó desde París hasta Bengala." (*Obra poética*, III, 418)

Además, en las aventuras en que se enfrascan las figuras para conseguir a Angélica, existen acciones que transcurren en el aire. Algunas de estas figuras, por su asociación con la brujería, vuelan: "todo demonichucho y diabliposa/ en torno de su libro está volando..." (*Obra poética*, III, 428); "y en volandas, cortando las esferas,/ llevéis este nefando prisionero..." (*Obra poética*, III, 435); "colas y garras han de ser sus andas" (*Obra poética*, III, 435).

El punto de vista "desde las alturas" no se limita a la obra festiva. Tiene también una vertiente seria en la poesía moral, como puede advertirse en el soneto "Retirado en la paz de estos desiertos", indudablemente uno de los más conocidos de Quevedo, reaparece la perspectiva confirmando que también en su obra "seria" tiene importancia fundamental: "Ayer se fue; mañana no ha llegado;/ hoy se está yendo sin parar un punto:/ soy un fue y

un será, y un es cansado." (*Obra poética*, I, 149) Desde la edad madura, el tiempo se confunde en una continuidad que es sucesión insignificante. Pero tal percepción no sería posible sin que el autor viera su propia vida desde la "otra ribera".

En "Desde la torre", en el que el poeta vive "en conversación con los difuntos", y reflexiona sobre la vida "desde la otra orilla", el mismo tema reaparece en los sonetos "Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió", y "Arrepentimiento y lágrimas debidas al engaño de la vida". En estas composiciones es evidente que el desengaño sitúa al autor en un espacio desde el cual contempla su vida como "presentes sucesiones de difunto" (*Obra poética*, I, 150), y "la juventud robusta y engañada,/ en el postrer invierno sepultada,/ yace entre negra sombra y nieve fría." (*Obra poética*, I, 152)

El tema del desengaño que se expresa mediante la distancia está también presente en "El reloj de arena", tópico que sirve a Quevedo para hablar, al término de sus días, sobre esa vida que contempla desde la distancia, "en un camino que es una jornada,/ breve y estrecha, de este al otro polo,/ siendo jornada que es un paso solo..." (*Obra poética*, I, 270)

Aparte de su uso en la poesía grave, en la satírica abunda la perspectiva *ex sede elevata*. En el romance titulado "Significa su amor a una dama y procura introducir la doctrina del no dar a las mujeres", Quevedo se basa en la perspectiva: "Desde que os vi a la ventana,/ ir dando o tomando el sol,/ descabalé mi asadura/ por daros el corazón." (*Obra poética*, I, 371)

Que para Quevedo tal perspectiva era parte central de su cosmovisión no queda duda. La usa a lo largo de toda su obra ya sea satíricamente, ya sea seriamente, y mediante ella confirma el tema del gran teatro del mundo como parte esencial de la tradición de la literatura escrita en castellano[197]. Recordemos por fin el capítulo XX de *Epicteto y Phocílides en Español con consonantes*, en donde Quevedo glosa el sentido de la vida como una comedia, del mundo como teatro, de los hombres como farsantes, y de Dios

[197] Además de las raíces clásicas del tema en Séneca, Epicteto y Luciano, la idea aparece notablemente perfilada en el *Elogio de la locura*, de Erasmo, desde donde pasa a la literatura castellana en el siglo XVI: Jorge de Montemayor, Cristóbal de Villalón, Gaspar Gil Polo, Pedro Hurtado de la Vera, el Doctor Huarte de San Juan, Cervantes, Lope de Vega, y como vemos también en Quevedo y Calderón. Pero todo esto ha sido magistralmente dilucidado y documentado en el admirable ensayo, *El tema del gran teatro del mundo*, de Antonio Vilanova.

como autor: "No olvides es comedia nuestra vida/ y teatro de farsa el mundo todo,/ que muda el aparato por instantes,/ y que todos en él somos farsantes:/ acuérdate que Dios, de esta comedia/ de argumento tan grande y tan difuso,/ es autor que la hizo y la compuso." (*Obras completas*, 810)

Antes de iniciar el análisis de los ejemplos proporcionados por el *corpus* esperpéntico, podemos recapitular e indicar que, en los ejemplos citados de la obra festiva de Quevedo, la perspectiva *ex sede elevata* tiene al menos tres consecuencias fundamentales para nuestra comparación con los esperpentos: 1) la distancia, de la cual se deriva la actitud estética que parece predominar sobre la ética; 2) la posibilidad de que los textos den cuenta de las acciones simultáneamente, y 3) la progresiva desaparición de la primera persona como voz narrativa.

6.2 Una cuestión de perspectiva: la tercera manera.

Valle-Inclán mismo confirmó su interés hacia la obra de Quevedo y específicamente por la manera en que éste enjuicia la realidad circundante. En 1928, hablando de las diferentes formas de contemplar el mundo --"de rodillas, de pie o levantado en el aire"--, Valle explica el significado de cada actitud en términos de creación literaria[198]. Según él la tercera manera corresponde a Quevedo y a Cervantes, y es la que caracteriza el punto de vista elegido para la creación de los esperpentos:

> Y hay otra tercer (sic) manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. (Dougherty, 175)[199]

---

[198] En "Aristóteles y la teoría del esperpento", Francisco Rico (1982) relaciona estas reflexiones valleinclanianas acerca del demiurgo con la *Poética*, donde Aristóteles distingue esas tres formas en que los artistas conciben a sus criaturas.

[199] Valle había expuesto estas ideas ya en 1927: "Y una tercera manera, en la que el autor es superior a sus personajes imaginados y los mira como Dios debe mirar a sus criaturas. Como Creador, a más altura que ellas... Goya pintó a sus personajes como seres inferiores todos a él. Como Quevedo... Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiese con sus personajes, a los que consideraban muy inferiores a ellos, y este espíritu persiste aún a través de la

La cita expresa cabalmente la actitud estética de los esperpentos, que consiste en la distancia entre el autor y sus personajes[200]. Vistos desde arriba, los personajes se transforman en muñecos y sus problemas son apenas sainetes, es decir, farsas de teatralidad ramplona.

Al contrario de la corriente mayoritaria del teatro de su época, el de Valle aboga por un arte inmune al contagio sentimental, capaz de revelar el envés de la tela. Tal rechazo del sentimentalismo impide la proyección del espectador, obstruyendo la identificación entre el público y los personajes. Esto obliga al espectador a reflexionar acerca de lo que ocurre en el escenario, por lo cual Valle ha sido comparado con Brecht, quien se proponía algo análogo con su teatro épico[201]. Es lógico que así sea, ya que las vanguardias artísticas coinciden en su repulsa frente al naturalismo y el realismo, así como en su búsqueda de nuevos caminos expresivos[202].

Al respecto resulta sumamente esclarecedor el comentario de Cipriano Rivas Cherif, quien define el esperpento como "una contraposición de perspectivas sentimentales." (Aznar Soler, 32) Valle se proponía luchar contra la sensiblería al uso precisamente mediante la subversión de los mecanismos de identificación sobre los que el melodrama

---

literatura española, naturalmente... Yo considero también a mis personajes como inferiores a mí..." (*Entrevistas*, 233)

[200] Aunque Valle-Inclán se refiere sólo a Cervantes y Quevedo, la historia literaria registra otros ejemplos contemporáneos: *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara (1579-1644), que según Valbuena Prat "procede, según parece, de *Los anteojos de mejor vista*, de Rodrigo Fernández de Ribera." Stoichita y Coderch han relacionado esta novela con Quevedo: "En la novela de Rodrigo Fernández de Ribera, el misterioso poseedor de los mágicos anteojos se llama Maestro Desengaño..." (Stoichita, 291) Vélez de Guevara elogia a Quevedo: "acordándose don Cleofás de lo que dice el ingeniosísimo Quevedo en su *Buscón*" (Vélez de Guevara, 49) Las dos novelas permiten a los narradores contemplar lo que ocurre en Madrid y en Sevilla desde las alturas. La perspectiva *ex sede elevata* también permite a Quevedo "revelar" la realidad oculta bajo los techos. Además de esta coincidencia entre *El diablo cojuelo* y los *Sueños* hay otra que vale la pena señalar: la semejanza del espacio. Es notable que la Calle de los Gestos era "algo angosta, llena de espejos por una parte y por otra, donde estaban muchas damas y lindos mirándose y poniéndose de diferentes posturas de bocas, guedejas, semblantes, ojos, bigotes, brazos y manos, haciéndose cocos ellos mismos." (Vélez de Guevara, 26) El uso de los espejos se repetirá en el Tranco VIII para contemplar Madrid desde una azotea de Sevilla. La tentación de reconocer el Callejón del Gato valleinclaniano, destinado también a alojar espejos, y por otro lado la desmembración que permea la obra festiva de Quevedo y de manera sobresaliente el entremés de *La ropavejera* es grande, pero debemos aquí limitarnos a señalar un marco de referencia literario.

[201] Cardona y Zahareas han señalado esta coincidencia en *Visión del esperpento (Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán)*. Lavaud (2000) vuelve sobre el tema para plantear a Valle como creador de una forma épica "que Brecht hará teoría más tarde." (Lavaud, "Valle", 255)

[202] En cuanto al contexto vanguardista de Valle, Carlos Jerez Farrán dedica la primera parte de su libro al tema, en *El expresionismo de Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica.*

se basa. Valle advertía cómo el contagio sentimental conformaba al público dentro de los estrechos límites del conservadurismo ideológico y estético, al servicio de intereses en los que el comercio está inextricablemente unido a la defensa del *status quo*.

En 1915 Valle denunciaba:

> El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y ésa es la misión del artista. Pero un público corrompido por el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida. (Dougherty, 72)

A nuestro autor le preocupaba educar al público. Los teatros comerciales del Madrid contemporáneo de Valle no son simples salas a las que el público acude a entretenerse, sino también espacios que influyen en su educación, es decir en su manera de concebir el mundo. La mezcla de diversión y aleccionamiento nunca ha sido inocente.

La perspectiva "desde arriba" es una metáfora que alude a un proyecto estético que se manifiesta en muy diversos textos de Valle. En *La lámpara maravillosa* de 1916 –la obra sugestiva aludida en el capítulo anterior-- tal proyecto involucra la memoria, ya que ésta logra liberarse del tiempo y situarse en un lugar privilegiado para aprender la realidad[203]. La memoria encapsula el transcurso fijándolo en, valga la paradoja, un momento eterno[204]. Pero hay algo más, sustancial para el proyecto estético de Valle: al recobrar el pasado, la memoria lo transforma. El recuerdo no nos entrega lo que fue, sino lo que debería haber sido. La memoria es asimilable al arte porque transforma nuestra experiencia: "En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca

---

[203] El interés por el funcionamiento de la memoria es uno de los "signos del tiempo". Se recordará la difusión de las teorías bergsonianas, de un lado, y del otro la revolución proustiana que en el terreno de la narrativa se apoya, precisamente, en el poder creador de la memoria.

[204] Según Virginia Milner Garlitz en "El ocultismo en *La lámpara maravillosa*", "el arte quietista aborrece lo carnal y, por eso, busca la belleza, no en las formas creadas, sino en el mismo tipo de creación. Así liberado del ideal griego de los arquetipos, el arte quietista puede tratar lo absurdo, lo moribundo y lo grotesco de un modo distanciado. Este distanciamiento o amor renunciado se compara con el poder del espejo mágico del recuerdo y con la visión desde la otra ribera, más allá de la muerte." (Milner, 114) Así pues, *distancia* y *poder transformador* del recuerdo son dos claves para descifrar el quietismo estético de Valle.

están como los ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo." (*OE*, I, 565)[205]

Para acceder a esta visión es imprescindible que el artista se sustraiga del vértigo del tiempo y del movimiento: permanecer estático constituye la primer exigencia artística. Según Valle, enmarcada en el triángulo la mirada descubre el punto suspendido de cualquier trayectoria. Esa instantánea suspensión en la altura es la eternidad: "Para el ojo que se abre en el gnóstico triángulo, todas las flechas que dispara el sagitario están quietas." (*OE*, I, 568)[206]

A ello se referirá en 1921, parafraseando observaciones expresadas en *La lámpara maravillosa* a propósito de estar fuera del tiempo, que implica estarlo fuera del espacio: "El alma creadora está fuera del tiempo. Esto se logra aislándose del paisaje para no mirarlo como si se estuviera dentro de él, sino contemplarlo desde la altura, como si el ojo estuviera colocado en la punta de un cono." (*Entrevistas*, 124-125) [207]

La aspiración a lograr desde una perspectiva aérea la visión que reduce la multiplicidad de los acontecimientos y de los seres a una eterna unidad se había confirmado en 1916 en las colaboraciones de Valle para *El Imparcial* que serían publicadas un año después como

---

[205] Maldonado Macías glosa esta idea señalando que "el recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura. Las nociones de lugar y de tiempo se corresponden como valores del quietismo estético: El águila cuando vuela muy alto, parece tener las alas quietas, y todas las cosas que pasaron y son recordadas quedan inmóviles en nosotros, creando la unidad de la conciencia." (Maldonado Macías, 142) Según Adolfo Sotelo el recuerdo permite la perspectiva *ex sede elevata*: "Notando además que el recuerdo propicia la <visión de altura>, visión clave en la elaboración esperpéntica, y que el autor de *Luces de bohemia* venía delimitando desde 1910, estableciendo ya por esos mismos años una barrera entre el arte realista –realista en lo efímero, diríamos con propiedad—y su perspectiva idealista consolidada sin renunciar a la historicidad del esperpento." (Sotelo Vázquez, 94)

[206] Norma Carricaburo y Luis Martínez Cuitiño señalan este aspecto, presente en una tradición que se remonta a Luciano de Samosata, Petronio y Apuleyo, y que llega hasta Quevedo y Valle: "Bajtín destaca que es usual la observación desde un punto de vista inhabitual, desde una altura, por ejemplo, desde donde la escala de los fenómenos es bruscamente modificada. Valle la constituye como principio estético." (Carricaburo y Cuitiño, 158)

[207] En "Valle-Inclán ante la dictadura militar", Dru Dougherty ha recuperado un testimonio sobre Valle que conviene recordar por la importancia de la perspectiva *ex sede elevata*: "Comenzó hablando de la emoción estética y de cómo se consigue y se llega a una contemplación absoluta del Arte por medio del éxtasis, en cuyo estado se domina toda la amplitud del arte en sus diversas manifestaciones a la manera de un hombre colocado en la montaña domina el valle." (Dougherty, 83) En "Los paraísos artificiales de Valle-Inclán", Leda Schiavo recoge otro testimonio que apunta en la misma dirección: "En la misma conferencia sobre los excitantes en literatura, Valle-Inclán se refirió a la <visión de altura>, por la cual el artista debe mirar el paisaje con <ojos de altura> para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables." (Schiavo, 21)

La media noche, en donde Valle se propone llevar a la práctica lo que había expuesto en *La lámpara*[208].

Valle plantea la perspectiva *ex sede elvata* como un auténtico problema de teoría estética y como un desafío que se propone asumir. Mirar desde las alturas permite una visión omnímoda:

> Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos fakires, y las gentes novelescas de Cagliostro, que, desterrado de París, salió a la misma hora por todas las puertas de la ciudad, de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal. (*OE*, II, 773)

Para apoyar su ambición, Valle apela a la tradición. El modelo que le viene al recuerdo es la literatura remota de los cantares y del romancero, a los que llama "viejos poemas primitivos":

> Esta intuición taumatúrgica de los parajes y los sucesos, esta comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo, no es, sin embargo, ajena a la literatura, y aun puede asegurarse que es la engendradora de los viejos poemas primitivos, vasos religiosos donde dispersas voces y dispersos relatos se han juntado, al cabo de los siglos, en un relato máximo, cifra de todos, en una visión suprema, casi infinita, de infinitos ojos que cierran el círculo. (*OE*, II, 773)

La lámpara maravillosa se complementa con *La media noche* como práctica de un ideario estético previo a la maduración del esperpento pero fundamental en cuanto a la ubicación topológica del autor[209]. Aspirar a una mirada omnímoda tiene un correlato técnico, que es la simultaneidad:

> Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva,

---

[208] Marinetti soñaba con lo mismo. En su *Manifiesto Futurista* de 1908, hace explícita su seguridad en que el arte ha superado las limitaciones de tiempo y espacio: "We are on the extreme promontory of ages! Why look back since we must break down the mysterious doors of Impossibility? Time and Space died yesterday. We already live in the Absolute for we have already created the omnipresent eternal speed." (Chipp, 286)

[209] Así parece reconocerlo Schiavo: "La visión de altura producida por el hachís en la experiencia narrada en *La lámpara maravillosa* se relaciona sin duda con la llamada <visión estelar> que Valle-Inclán describe en *La media noche* (1917), visión con la que intenta superar las barreras espacio-temporales." (Schiavo, 22)

> la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino. (*OE*, II, 774)

La media noche es, según su autor, un experimento fallido. La imposibilidad de "descarnarse" para contemplar la acción bélica desde las estrellas afirma el carácter insuperable de las diferencias entre el lenguaje pictórico y el de la literatura. Valle lo admitirá: "Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, descarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella." (*OE*, II, 774)

Como ocurre en Quevedo, el uso de la perspectiva *ex sede elevata* depende de la ruptura de las limitaciones impuestas por el cronotopo. Alfonso Reyes consigna tal perspectiva mediante el siguiente comentario que le dirige Valle-Inclán: "Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto. A este efecto contribuye lo que pudiéramos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio." (Reyes, 76)

Tal perspectiva entraña un problema difícil de resolver que consiste en la transformación de la unidad espacio-temporal contra la que Valle reacciona: "Filo de media noche encendí la lámpara. Me puse delante, y mi sombra cubría el muro. Abrí el libro y deletreé las palabras con que se desencarna el alma que quiere mirar el mundo fuera de geometría." (*OE*, II, 775)

Términos como *geometría* ya sugieren el anhelo de una precisión que será cabalmente enunciada en *Luces de bohemia* al sintetizar el esperpento como una transformación en la que "la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas." (*OE*, II, 1246)

Que tal precaución por advertir a los lectores de que lo que el autor intenta no obedece a una "inspiración" transitoria se percibe más adelante, donde la palabra *geometría* se enlaza con *arquitectura*: "La guerra tiene una arquitectura ideal, que sólo los ojos del iniciado pueden alcanzar, y así está llena de misterio telúrico y de luz." (*OE*, II, 806)

Una y otra vez Valle insiste en su anhelo de altura que le permita una visión omnímoda de la guerra: "Son cientos de miles, y solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo, en los dos cabos de esta línea tan larga, a toda hora llena del relampagueo de la pólvora y con el trueno del cañón rodante por el cielo." (*OE*, II, 777) No obedece a otra intención su constancia numérica, su obsesión por contar a los vivos, por señalar las pérdidas y por repasar el terreno: "Sobre las doscientas leguas de fango cenagoso, los cohetes abren sus rosas, tiembla la luz de los reflectores, y en la tiniebla del cielo bordonean los aviones que llevan su carga de explosivos para destruir, para incendiar, para matar..." (*OE*, II, 779)

Desde el cielo se ilumina el círculo infernal y con ello la aparición de un término clave: *cóncavo*: "Unos van perdidos atravesando cóncavos nublados, otros planean sobre el humo y las llamas de los incendios, otros van en la luz de la luna, tendidos en escuadrilla." (*OE*, II, 779) En 1916 el término cóncavo nada tiene que ver con el uso que le da Valle en *Luces de bohemia*, pero conviene anotarlo como parte del desarrollo hacia la concepción que a principios de la década de los años veinte Valle expresará como "teoría".

En *La media noche* está en ciernes la perspectiva que nuestro autor utilizará en futuras narraciones. Esa mirada imposible en la que todo cabe se transmite mediante personificaciones que reiteran las preposiciones espaciales: "La bruma del alba se sutiliza sobre las ruinas, se desgarra en las cruces, vuela ingrávida sobre el enorme foso desde los montes alsacianos a las marinas flamencas, y en este lívido tránsito de la noche al día comienzan a perfilarse las formas de los muertos." (*OE*, II, 802) El uso de la técnica aparece también en el siguiente ejemplo que absorbe toda distancia: "Es una sucesión de imágenes desoladas que no se interrumpe desde la costa norteña a los montes de Alsacia." (*OE*, II, 813)[210]

El deseo por abarcarlo todo "desde el aire" consta en el recuerdo de una de las conversaciones que Alfonso Reyes mantuviera en Madrid con Valle: "Yo –nos dice un día con inspiración—no soy escritor. Yo soy militar. Es decir, que, por una parte,

---

[210] *En la luz del día (Visión estelar de un momento de guerra)* puede verse como corolario de *La media noche*. Allí el uso del diálogo ya se plantea como el medio a través del cual el autor se libera de la función descriptiva creando algo similar a lo que Bajtín señala como "novela polifónica" y distingue la novela tradicional de la moderna.

contemplo las cosas panorámicamente, <a ojo de águila>, como contempla el guerrero su campo de combate." (Reyes, 80)[211]

Luces de bohemia también puede ser interpretada como un descenso a los infiernos[212]. Lo apunto para enfatizar la coincidencia temática y de perspectiva entre este texto y *Los sueños*. Una coincidencia profunda[213]. Como *Los sueños*, *Luces* plantea una severa y lúcida crítica de la sociedad española de fines y de principios de siglo[214]. Esta coincidencia es suficiente para descartar las críticas que han señalado la ausencia de compromiso ético por parte de Valle-Inclán[215].

La acción descendente en *Luces de bohemia* se inicia muy temprano con Max y don Latino bajando desde la buhardilla a la calle. El primer sitio al que se dirigen es a la librería de Zaratustra, que es descrita en la acotación como una *cueva* desde la que el librero "penetra en la lóbrega trastienda" (*OE*, II, 1193) [216]. Por la oscuridad que domina la Taberna de Pica Lagartos podemos afirmar que participa también de la cualidad inferior de la cueva. Allí "Máximo Estrella y Don Latino de Hispalis, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quinces de morapio." (*OE*, II, 1198) La acción descendente continúa hacia el "Zaguán del Ministerio de la Gobernación" (*OE*, II,

---

[211] Buero Vallejo sintetiza el compromiso estético que la perspectiva *ex sede elevata* implica: "Ese punto de vista se sitúa en las alturas, pues sólo desde ellas puede advertirse la risible pequeñez de la criatura humana y la endeblez de los mitos que se forja para creerse importante. El dramaturgo no debe mirar a los hombres como a iguales, sino como a diminutas marionetas que, creyéndose libres, encuéntranse sujetas a los hilos de sus condicionamientos sociales y a aquellos otros que mueve a su placer —único ser libre frente a sus muñecos—el escritor mismo". (Buero Vallejo, 134)

[212] María Eugenia March observa que "todos estos lugares están o parecen estar más bajos que el nivel de la calle, haciendo que todo el movimiento de Max en *Luces de bohemia* sea descendente..." (March, 112) Manuel Aznar Soler coincide al señalar que "en *Luces de bohemia* podríamos decir que Max Estrella realiza un progresivo descenso a los infiernos morales." (Aznar, 356) En esta línea se ubica José-Carlos Mainer al observar que "nuestro escritor epilogaba en el descenso a los infiernos que es *Luces de bohemia* un mundo sin sentido." (Mainer, 520) Ya John Lyon había afirmado este aspecto: "For a subject such as that of *Luces* represented what must have been a descent into Hell for Valle-Inclán who had always sought for stasis or permanent essence in art through a stylized vision of the past or through myth and legend." (Lyon, 108)

[213] Aunque al respecto Edmond Cros discrepe: "Il n´est pas question de la morale en soi mais de la vertu qui fond la noblesse et c´est autour de cette idée que les thèmes, apparemment inconexes, du *Buscón* se regroupent. Nous nous sitions ici non pas au niveau de l´éthique mais à celui de la critique sociale. (Cros, 25)

[214] Aspecto que ha resaltado Gonzalo Sobejano en "*Luces de Bohemia*, elegía y sátira", en donde destaca el sentido social e histórico del texto.

[215] Stembert ha observado la actitud ética de Valle al relacionarlo con la perspectiva de Brueghel y del Bosco: "La mirada a la cual nos convida Brueghel (igual que El Bosco) es una mirada crítica y a la vez moralizante, por ser una vista desde lo alto." (Stembert, 467)

[216] Este descenso a los infiernos también tiene semejanzas con el de Don Quijote a la cueva de Montesinos, aspecto del que me he ocupado en "La cueva especular: de Montesinos a Zaratustra".

1211), del cual Max bajará al calabozo: "Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre." (*OE*, II, 1214)[217] Otros espacios también están situados en niveles inferiores, como la redacción del periódico: "Sala baja con piso de baldosas" (*OE*, II, 1218).

El descenso enriquece su lóbrego prestigio mediante la imagen del *laberinto*, como es descrito el edificio donde habita Max, e incluso los espacios abiertos tienen algo de la oscuridad de los sitios cerrados: "En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas..." (*OE*, II, 1237) Bajo esas sombras, las figuras son también sombras. La calle, en la escena undécima, es definida por Max como un *círculo infernal* y la vida en España como un *círculo dantesco*. El último descenso de Max será al suelo para morir tendido "en el umbral de su puerta" (*OE*, II, 1248) Su velorio se llevará a cabo en un sotabanco y el féretro estará depositado en el suelo antes de salir al cementerio, donde los sepultureros "fuman sentados el pie del hoyo." (*OE*, II, 1257)

La perspectiva *ex sede elevata* implica una posición "fuera de geometría" y también tiene en Quevedo un correlato que en ciertos textos corresponde al "diálogo de muertos". Valle enunciaría el tema como "la otra ribera" a la que se refiere Don Estrafalario en *Los cuernos de Don Friolera*[218]. Desde allí los asuntos humanos carecen de importancia. Sin la extrema crueldad que expresa Quevedo hacia Pablos, Valle establece la distancia que le permite, sin juzgar a sus personajes, llevarlos a las últimas consecuencias. La impasibilidad del creador lo sitúa –en términos de Valle--, fuera de la linealidad de la experiencia[219].

En *Los cuernos de Don Friolera* Don Estrafalario, esa especie de *alter ego* del escritor, enuncia las reglas fundamentales del esperpentismo:

---

[217] Según Aznar el auténtico descenso en *Luces* porque además implica un suicidio moral, es el de Max hasta la oficina del ministro, paradójicamente situada "arriba": "Pues bien, en *Luces de bohemia* podríamos decir que Max Estrella realiza un pprogresivo descenso a los infiernos morales. Pero resulta que esos infiernos están no abajo sino arriba, en las alturas de la sociedad, que son los verdaderos bajos fondos morales." (Aznar, "*Luces*", 356)

[218] Los antecedentes remotos apuntan desde luego a Luciano de Samosata y menos alejado en el tiempo al *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés, José Montesinos (ed.), Madrid, 1965.

[219] Según Francisca Pérez Carreño el cuadro del "Orbaneja de genio" al que se refiere Don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera* afirma la imagen del autor y el consumidor como la distancia entre el creador y sus criaturas: "El buen autor no se comporta como el diablo de Orbaneja, sino que sus personajes y las acciones de éstos le son indiferentes. Como un demiurgo se encuentra por encima de ellas, en el aire." (Pérez Carreño, 76)

Don Manolito.- Hay que amar, Don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted.
Don Estrafalario.- La mía, no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos.
Don Manolito.- ¿Y por qué sospecha usted que así sea el recordar de los muertos?
Don Estrafalario.- Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.
Don Manolito.- ¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!
Don Estrafalario.- Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: "Yo, difunto." (*OE*, I, 999)

El diálogo rechaza la estética realista representada por el ingenuo Don Manolito en favor del ideario del "arte nuevo", en realidad un arte ancestral y se diría, eterno, que consiste en la distancia estelar de la perspectiva demiúrgica. Don Manolito acusa a Don Estrafalario de querer ser, como Luzbel, Dios. El autor suplanta a Dios. Es como el titiritero que poco después Valle hará entrar en escena para mover los muñecos del tabanque. Más sencillo, Don Estrafalario espera emular a los muertos, cuyo recuerdo de los vivos unifica la experiencia.

La alternancia entre un plano inferior y otro superior parece ser una condición previa para remontar el vuelo definitivo, no menos que haber contemplado la realidad desde la otra ribera. Una vez logrado esto, Valle puede hacerlo, y acceder a la perspectiva *ex sede elevata*. *Los cuernos de don Friolera* combina las dos actitudes. En la escena novena Doña Tadea Calderón aparece "en una buharda, por encima de los tejados, aparece la cabeza pelona de Doña Tadea Calderón." (*OE*, I, 1041) La cabeza "pelona" de la figura sugiere un contexto fúnebre, puesto que la "monda y lironda", la pelona, es la muerte. Doña Tadea, de hecho, es un cadáver, o si se quiere, una momia. Su cráneo calvo, que le arrebata uno de los atributos esenciales de su sexo, aparece *encima*, desde donde ejerce una perspectiva descendente, esparciendo una mirada letal. Doña Tadea realiza lo que Don Estrafalario desea en el prólogo: ser una muerta que se divierte con las historias de los vivos, una figura que es *alter ego* del demiurgo y, a la vez, su negación esencial.

La aspiración a contemplar el mundo desde una posición distante garantiza la perspectiva como una condición *sine qua non* de la creación y está también presente en *Baza de espadas*[220]. Allí aparece como una reflexión sobre la vida que para el creador-demiurgo significa un objeto al que se contempla descarnadamente. Esta es la cifra de la auténtica tarea del artista, que Valle pone en boca de Miguel Bakunin:

> --La vida, al modo de los sueños, tiene una cuarta pared que apenas podemos intuir. La vida no es el cómputo de las vidas: Es algo ajeno a ellas, como el mar es ajeno a los peces, y el aire a los pájaros, y el espacio a los astros. La vida no es alegre ni triste, ni buena ni mala, esos sentimientos humanos, y la vida es superhumana. (*OE*, II, 629)

El personaje de Bakunin resume el ideario de Valle: la vida no es "alegre ni triste"[221]. La vida, tomada en conjunto, no admite el maniqueísmo acostumbrado por el público de la época. Y aunque no lo haga explícito, el rechazo de los adjetivos que contraponen "bueno" y "malo", tiene un trasfondo ideológico. El teatro de Echegaray, o el de Benavente, encauzan al público basándose precisamente en tal distinción[222]. Mediante los adjetivos que corresponden a una moral predominante, la escena se convierte en una confirmación de las certezas prevalecientes, y por ello del conservadurismo. Tal es la trampa del teatro que se propone a sí mismo como una "rebanada de realidad". "Apariencia" y "engaño", hubiera dicho Quevedo, empeñado como Valle en mostrar el envés de la tela, "el mundo por de dentro". Al cancelar el maniqueísmo ideológico, Valle aboga por otra opción estética. Y si la vida no admite tales adjetivos, el arte tampoco. Más adelante, Bakunin insiste: "Cualquiera que sea el rumbo de nuestros pasos, la vida nos sitúa fuera de toda previsión lógica, con la antigeometría inflexible de su cuarta

---

[220] Como en toda la serie de *El ruedo ibérico*, a grado tal que según Linda Glaze constituye el foco de interés de estas novelas: "In conclusion, in examining the action itself of these books, it is evident that the books of *La corte* have minimal interest in narrative but serve as means to present a panoramic vision of Spanish society at the time of the death of Narváez." (Glaze, 47)

[221] En "Nietzche y el individualismo rebelde", Gonzalo Sobejano ha notado que en cuanto a la necesidad de anteponer la vida a la razón, corresponde a Unamuno haber dado a esta aspiración un desarrollo filosófico "pero sus compañeros coinciden con él en mucho. Maeztu y Baroja repiten que la vida no es justa ni injusta, buena ni mala, sino necesaria." (Sobejano, en Rico, 39) Actitud con la que al parecer coincide Valle a través del personaje de Bakunin.

[222] La propaganda suele basarse en el maniqueísmo precisamente para encauzar o confirmar una determinada actitud. La estructura del melodrama hace evidente el choque de dos campos semánticos irreducibles que distribuye a los personajes en héroes y villanos, con los correspondientes premios y castigos. Huelga decir que la definición de la bondad y de la maldad es apenas una extensión de la ideología predominante y de los objetivos políticos y sociales que se propone.

dimensión. Todo extravaga, todo está en fuga hacia un fin remoto, acaso todavía no previsto, y cualesquiera que sean nuestras acciones, siempre son una y la misma." (*OE*, II, 629)

El monólogo de Bakunin termina afirmando que "todos los cálculos, todos los intentos por dar un sentido moral y trascendente a la existencia son vanos ante ese último extravagar que trastorna esta pequeña e inestable vida que nosotros concebimos, y ordena esa otra vida que proyecta su sombra en la caverna de los sueños." (*OE*, II, 629)

Recuerdan estos monólogos *La lámpara maravillosa*, pero también la "geometría" matemática de los espejos cóncavos y convexos de *Luces de bohemia*, aquí enunciada como *antigeometría* proyectada platónicamente en la *caverna* onírica.

Para ascender a la cima es necesario haberse sumido en la sima. Parece confirmarlo *Baza de espadas*, donde por exigencias de verosimilitud, y por ritmo y caracterización de las figuras y sus actividades, la división en dos planos alternados que contrastan topológicamente *arriba* y *abajo* define la acción a bordo de la nave: "El *Omega*, alternativamente, remontábase en la cresta de las olas y se abismaba como si le faltase el mar bajo la quilla." (*OE*, II, 653) No sólo la nave surge y se abisma, sino que con ella las figuras están sujetas a ese vaivén permanente: "Desapareció sumido en el declive de un balance, estremecidas las greñas color de buey, bajo el guiño de todas las luces." (*OE*, II, 655) Ese subir y bajar alternado también enmarca la figura de Bakunin, quien "florecido de una sonrisa efímera, ascendía en el múltiple guiño de las luces el busto barbado del Apóstol." (*OE*, II, 655)

La ubicación en la nave que viaja a Inglaterra tiene un corolario político cuando una de las figuras afirma que las masas no conocen término medio: "A rastras, o por las nubes: Esclavitud, o anarquía." (*OE*, II, 664)

La ubicación marina sirve a Valle para reflexionar en aspectos estéticos y de perspectiva o políticos, y que profundizan la imagen del espejo como objeto que lo obsesiona estéticamente, y cuya importancia confirma la siguiente cita: "Con la proyección de los balances, el comedor columpiaba la quimera de haberse trasmudado la vida al fondo oblicuo de un espejo. Todo subía y bajaba con el ritmo del horizonte marino en el ojo de buey." (*OE*, II, 632)

En *Baza de espadas* la mirada se vuelve menos clara, más alternante. Sin igualar completamente a las figuras, la conspiración las sitúa en un plano oscilante: "El vaivén de la luz desquiciaba la perspectiva de la nave con la báscula oscilante entre una doble hilera de barricas y el volatín del gato en fuga." (*OE*, II, 562) Al contrario del vigilante dictador en *Tirano Banderas*, la sedición hace *tabula rasa* de las figuras en su lucha por obtener el poder y sus privilegios. En esta novela no hay un solo ideal, sino apuestas, cálculos, ínfulas teatrales que sustituyen a las ideas.

Una vez superada la oscilación, la perspectiva *ex sede elevata* se manifiesta en tierra firme: "Desdoblada la atención entre el luminoso mirador y los charcos de la Plazuela." (*OE*, II, 567) Ubicado en un plano superior, "el Brigadier Topete ofreció el catalejo a los embajadores de San Telmo." (*OE*, II, 568) Humanizado, el puerto actúa como un individuo dedicado precisamente a observar desde *arriba* lo que sucede: "Cádiz saca sus catalejos por galerines, miradores y azoteas." (*OE*, II, 568)

Hay un énfasis en la perspectiva *ex sede elevata* que puede observarse en la siguiente descripción del orbe ibérico visto desde arriba que reduce la revuelta a bravata ambiciosa de unos cuantos valentones: "Por toda la redondez del Ruedo Nacional circulaban los papeles escritos con tinta simpática, que son el obligado acompañamiento de todas las jácaras revolucionarias." (*OE*, II, 691)

Baza de espadas forma parte de una serie narrativa inconclusa. No es un texto que suela interesar a la crítica, ni siquiera a la "esperpenticéntrica". Tal olvido desde mi punto de vista es inmerecido ya que que nos permite entender mejor lo que Valle se proponía en su etapa final, en la que aquilata sus certezas de "matemática perfecta" y en donde acaso admite que en la creación, como en la vida, siempre hay un cabo suelto.

En *Fin de un revolucionario* la perspectiva *ex sede elevata* también desempeña una función significativa, a menudo confiada a las descripciones con que suelen iniciarse los capitulillos o escenas, y que también tienen como objetivo servir a manera de acotaciones integradas. Estas breves descripciones dan la impresión al lector de dominar el panorama:

> En los cafés, los jugadores de dominó; en las redacciones, el gacetillero; en las tertulias de camilla y botijo, el gracioso que canta los números de la lotería; en el gran mundo, las tarascas más a la moda, los pollos en cambio de voz, los viejos verdes, todos los madrileños, en aquella hora, de licencias y milagros, canturreaban algún aire aprendido en el Teatro de los Bufos. (*OE*, II, 721)

Valle insiste en la mirada como clave narrativa –se trata de una mirada *contundente*, performativa, que literalmente golpea aquello sobre lo que se dirige—y que Valle reitera. Tal mirada se ubica en las alturas, desde las lunetas a los palcos y desde éstos al escenario, definiendo un ángulo de visión que corresponde a la visión *ex sede elevata*. Como sucede con don Pablos cuando mira a las monjas a través de los agujeros de una celosía, la mirada esperpéntica también puede tener visos clandestinos y voyeurísticos, como ocurre con quienes atisban la sala desde el escenario en una suerte de reflejo: "Don Pancho, noble amigo, ¿no tiene el telón un agujero?" (*OE*, II, 725)

El uso de la perspectiva *ex sede elevata* es fundamental en *Tirano Banderas*. La novela comienza destacando la posición elevada del espacio donde habita el tirano: "Sobre una loma, entre granados y palmas, mirando al vasto mar y al sol poniente, encendía los azulejos de sus redondas cúpulas coloniales San Martín de los Mostenses". (*OE*, II, 351)

Tal posición forma parte esencial del poder, ya que desde allí Santos Banderas abarca la ciudad. Valle confiere a la vista del tirano un poder maligno: "Inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento." (*OE*, II, 351)

La figura del tirano se convierte en una referencia constante para los habitantes de Santa Fe. Su posición casi permanente en un mirador le confiere características sobrenaturales: "Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniego. Desde aquella altura fisgaba la campa donde seguían maniobrando algunos pelotones de indios." (*OE*, II, 359) No es casual que uno de los verbos que Valle asocia sistemáticamente con el tirano (pero también con cualquier figura represiva), sea *fisgar*, es decir vigilar: "Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado." (*OE*, II, 359) La presencia *inmóvil* de Santos Banderas en la ventana surge del conocimiento del tirano de la importancia que tiene, para conservarse en el poder, representar el terror de una mirada insomne y abarcadora. Aparte de sus entrevistas con el representante de la Colonia Española o de su visita al Fuerte de Santa Mónica, la figura de Santos Banderas aparece sistemáticamente concentrada en su mirada omnipresente: "El Tirano corría por el cielo el campo de su catalejo." (*OE*, II, 393)

Y además de fisgar, de ser un "pájaro sagrado", Santos Banderas permanece insensible ante el dolor que impone y que lo aproxima a un ser sobrenatural. Si hemos de considerar su caracterización, el tirano es un muerto viviente, aspecto que se subraya mediante el término *momia*: "Muertes, incendios, suplicios y, remota, como una divinidad implacable, la momia del Tirano." (*OE*, II, 456)

Valle caracteriza a sus figuras de diversas maneras mediante el vestuario o a través del movimiento, aspectos de los que me ocuparé más adelante, pero en el caso del tirano hay un cuidado especial por insistir en su actitud acechante incluso en las raras ocasiones en las que no se encuentra *agaritado* en la remota ventana que enmarca su figura siniestra. Su poder depende de la mirada petrificante, la cual utiliza incluso de espaldas a un militar que entra a darle un informe y a quien congela mediante su vista reflejada en un espejo: "Niño Santos, mirando de refilón el espejillo que tenía delante, veía proyectarse la puerta y una parte de la estancia con perspectiva desconcertada." (*OE*, II, 479)

Pájaro sagrado, momia, el tirano es una calavera agazapada detrás de sus espejuelos verdes que semejan los hoyos en el cráneo antes ocupados por los ojos: "El Tirano, con el sol en la calavera, fisgaba por los vidrios de la ventana." (*OE*, II, 480)

Todos los espacios dentro del monasterio que ocupa como residencia confirman su posición superior. Torres, ventanas, pero también miradores, son los atributos de esa arquitectura que se convierte en un auténtico observatorio: "Largas y confidenciales palabras tuvieron en el banco miradero de los frailes." (*OE*, II, 506) De allí que el catalejo sea el emblema que lo identifica: "Tirano Banderas, en la ventana, apuntaba su catalejo sobre la ciudad de Santa Fe." (*OE*, II, 514)

En torno al catalejo y a la figura del tirano se reúnen los esbirros sometidos a una jerarquía en la que Santos Banderas sobresale *encaramado*: "La rueda de compadres y valedores rodeaba el catalejo y la escalerilla astrológica con la mueca verde encaramada en el pináculo." (*OE*, II, 514) Valle insiste en la posición espacial: "y en el pináculo de la escalerilla, la momia indiana apuntaba su catalejo sobre la ciudad." (*OE*, II, 521)

Tirano Banderas se inicia y cierra con la insistencia en los puestos de observación, lo cual confirma la importancia que Valle da a la perspectiva *ex sede elevata* como signo del poder absoluto: "Para estudiar la postura y maniobra de los asaltantes subió a la torre sin campanas." (*OE*, II, 524)

Cerca del fin, la figura que controla al país mediante la mirada pide ayuda para ver lo que ocurre debajo. Tal pareciera que el inicio de una reducción de la perspectiva *ex sede elevata* pronostica su ocaso en el poder: "¡Chac! ¡Chac! El que tenga de ustedes mejor vista, sírvase documentarme y decirme qué tropa es aquella." (*OE*, II, 506)

El puesto de observación desde donde Santos Banderas aterroriza a los habitantes de Santa Fe de Tierra Firme se convertirá también en su trampa, ya que al triunfo de la insurrección los rebeldes podrán descubrirlo: "En la primera acometida se desertaron los soldados de una avanzada, y desde la torre fue visto el Tirano." (*OE*, II, 525)

Santos Banderas apuñala a su hija antes de que los rebeldes entren al monasterio. El dictador muere simbólicamente acribillado precisamente en una ventana a la que sale blandiendo el puñal ensangrentado. El sitio que le ha servido para controlar y aterrorizar será el que sirva para enmarcar su propia muerte.

Hacia 1928, maduro y no muy lejos de su muerte, en pleno dominio de su oficio, Valle confirma su concepción estética mediante el renovado rechazo del naturalismo y del realismo y de las adaptaciones del romanticismo a España, que según Valle siguen los peores modelos –Walter Scott y Víctor Hugo[223]--, y que convierten al autor en un ser similar a su criatura:

> Lo que ocurre es que el artista romántico está un poco tocado de narcisismo: al engrandecer al personaje, que es igual suyo, engrandece su propia condición. Esta solidaridad del romántico con su criatura es lo que le hace interesarse tan apasionadamente por su suerte: llorar con desconsuelo sus desventuras; regocijarse de sus triunfos. (Dougherty, 176)

Tocado, dice Valle, que quiere decir afectado. Valle reprocha a los románticos querer reflejarse en sus creaciones. Pero el talante nacional es, según Valle, ajeno a tales proyecciones. Por eso "la mayor parte de los artistas españoles consideran a sus personajes criaturas inferiores." (Dougherty, 176) La perspectiva aérea, que implica la visión desde la otra ribera, tiene una consecuencia fundamental en la teoría estética formulada en *La lámpara* y refrendada en los esperpentos: la simultaneidad. La distancia permite percibir lo que ocurre al otro lado como una suma de acontecimientos que

[223] En lo que no está lejos de las críticas de Clarín a ciertos poetas del romanticismo inglés, como lo hace notar Gonzalo Sobejano en *Forma literaria y sensibilidad social*.

suceden al mismo tiempo. Distancia y simultaneidad están indisolublemente vinculadas en la estética esperpéntica, tal como lo expresa Don Estrafalario en su alusión al diálogo entre los muertos y como lo confirma Bakunin al distinguir entre la vida y los sentimientos humanos. Es una consecuencia de la mirada demiúrgica determinada por la impasibilidad[224]. Tanto en los textos de Quevedo que hemos revisado como en los esperpentos narrativos y teatrales de Valle-Inclán, puede verificarse el propósito de lograr la simultaneidad. *La corte de los milagros* y *Tirano Banderas* confirman una técnica que evoca la de Quevedo en *La hora de todos*.

Arcadio López-Casanova ha recuperado una declaración de Valle acerca de su experiencia en el frente de batalla en la que insiste en cómo deseaba conducir su narración: "La guerra no se puede ver como unas cuantas granadas que caen aquí o allá, ni como unos cuantos muertos y heridos que se cuentan luego en las estadísticas; hay que verla desde una estrella, amigo mío, fuera del tiempo, fuera del tiempo y del espacio." (López-Casanova, 162)

Esta declaración de Valle nos lleva a reflexionar acerca de los resultados de *La media noche*. Una de las consecuencias de la visión "desde el aire" consiste en reemplazar al individuo[225]. La colectividad constituye un elemento esencial de la actitud demiúrgica, cambio que no sólo obedece a aspiraciones estéticas sino que también entraña una posición política. Si bien es cierto que sólo "desde arriba" es posible que el narrador ideal abarque la totalidad, también lo es que al intentarlo el arte de Valle se vuelva más social. Este cambio se manifiesta también a través de la inserción de "voces colectivas" y de una auténtica "polifonía" en la que el individuo tiene escasa importancia. Según nuestro autor, tal aspiración no era ajena a la literatura, ya que está presente en poemas ancestrales que reúnen "dispersas voces" e "infinitos ojos", al que Valle caracterizara

---

[224] En esto Valle-Inclán coincide plenamente con las aspiraciones de los vanguardistas. Como apunta Harold B. Segel, "simultaneity, which the plus sign also connotes, was one of the principal tenets of Futuristic artistic theory." (Segel, 267) Por su parte, Tucker destaca la coincidencia con el cubismo, del que Valle-Inclán era muy consciente: "One of the gestures of cubism which explains its attractiveness to Valle-Inclán was the sense of simultaneity it sought to convey." (Tucker, 110)

[225] Juan Rodríguez observa el desplazamiento de la voz individual hacia el registro colectivo, otra de las consecuencias sustanciales que se desprenden de la perspectiva *ex sede elevata*: "Por de pronto, ha dejado de interesarnos el individuo, al menos se ha borrado del primer término, ante el interés mayor que despiertan en nosotros las colectividades, la Nación, el hecho social; se ven las cosas en conjunto." (Rodríguez, 203)

como una visión colectiva[226]. Acaso podamos ver en *La media noche* el principio de una radicalización que desembocará en el ciclo final esperpéntico. La aspiración estética coincide con una posición ética, ya que alrededor de esta época Valle transita hacia una actitud política distante del carlismo precedente y contraria a todo individualismo heroico.

En términos de su ideario estético esta conciencia de la colectividad señala una mudanza de lo individual a lo comunitario que en 1917 ya se anuncia en *La media noche* y que será desarrollada plenamente en los esperpentos narrativos y teatrales. La convicción de que la legitimidad del arte depende de su vinculación con la colectividad se refleja en la multiplicidad de personajes que intervienen como voces autónomas e independientes, así como en la estructura fragmentaria. Ya desde 1913, época que marca la transición del modernismo al esperpentismo con *La Marquesa Rosalinda*, y de la creciente importancia que tiene para nuestro autor el teatro para muñecos con el fin de armonizar lo lírico con lo grotesco, Valle declara, como se ha notado arriba: "Es axiomático para mí que el asunto de una novela o drama debe resolverse fatalmente, reduciendo lo más posible el espacio y el tiempo." (Dougherty, 49) Tres años después, cuando escribe el "reportaje" sobre la guerra, declara que "yo quisiera dar una visión total de la guerra; algo así como si nos fuera dado el contemplarla sin la limitación del tiempo y del espacio." (Dougherty, 78) Esta reducción del tiempo y del espacio configuran una narrativa presionada vertiginosamente por el deseo de simultaneidad, presente asimismo en *Luces de bohemia*, cuyas exigencias escenográficas establecen una perspectiva global sobre Madrid. Valle-Inclán rompe con la unidad espacial que el teatro decimonónico había heredado del neoclacisismo. En términos espaciales Valle logra una auténtica revolución intraducible en los escenarios españoles de su época. *Los cuernos de Don Friolera* consigue algo similar mediante la convivencia de espacios y su tendencia a establecer un mecanismo que puede caracterizarse como *mise en abîme*[227].

---

[226] Para Gonzalo Sobejano esta actitud implica un punto de transición no sólo al interior de la obra valleinclaniana, sino también para distinguir a ésta de la Generación del 98; en su comentario sobre *Luces de bohemia* señala: "Pero obra crucialmente también en sentido histórico y social: producto de ese momento crítico en el que la generación <bárbara> de 1898 va siendo relevada por otras promociones menos dadas al libertinaje del individualismo." (Sobejano, 240)

[227] Como ha señalado Lucien Dällenbach en *The Mirror in the Text*, el mecanismo de *mise en abime* consiste en establecer una autorreferencialidad textual que a manera de reflexión proporciona claves de lectura y desciframiento. En el terreno de la crítica valleinclaniana, en "Técnicas en *Tirano Banderas*",

La perspectiva *ex sede elevata* constituye un vínculo significativo entre Quevedo y Valle-Inclán que pone en su sitio el lugar común de la "distorsión" en favor de una percepción más justa en cuanto a su proyecto crítico[228]. A pesar de que Valle afirma la importancia de la impasibilidad estética, su visión difiere de la de Quevedo en cuanto que en la obra de éste no hay ninguna excepción a la condena que hace pesar sobre sus criaturas. Por contraste, Antonio Buero Vallejo ha señalado excepciones en la práctica de la perspectiva aérea en los esperpentos[229], y es cierto que el tratamiento de los personajes en Valle no es uniforme. Entre Don Latino y Max hay diferencias abismales, y lo mismo ocurre con otros personajes excepcionales. En *Luces de bohemia*, además de Max Estrella, el anarquista catalán y sobre todo la madre que ha perdido a su hijo se alzan a la estatura de figuras trágicas. Otro tanto quizá se pueda decir de la compasión de Feliche Bonifaz en *La corte de los milagros*, y ciertamente de la desbordada humanidad de Bakunin en *Baza de espadas*. Pero reconociendo que Buero Vallejo tiene razón en cuanto a cierto esquematismo, el núcleo de la comparación entre Quevedo y Valle no pierde su validez. Las excepciones confirman la regla y ésta consiste en la distancia para mirar el sainete humano "desde el aire". Quevedo ve el infierno desde arriba, y parecidamente Valle se sitúa en el aire o en la otra ribera confirmando el lugar superior del demiurgo.

Por lo pronto resulta pertinente resumir que la perspectiva *ex sede elevata* está inextricablemente unida a aspectos que le son connaturales: la distancia, la simultaneidad, la consiguiente impasibilidad y la modificación radical de la conjunción espacio-temporal. A partir de la consideración de estos elementos, se puede continuar una indagación en la que los textos de Quevedo y de Valle establecen, cada uno inscrito en

---

Ricardo Gullón señala que "el inoperante espectáculo circense es un pequeño drama dentro del drama –del gran circo del mundo—no inserto por mera complacencia en la utilización del recurso técnico llamado <duplicación interior>, sino por ser medio adecuado para sugerir la condición de los personajes y las limitaciones de su libertad." (*Appraisal*, 732) María Eugenia March coincide: "La realidad de las obras de Valle-Inclán no es la real sino otra expresamente estilizada, teatral, como acontece en las obras metateatrales." (March, 69) Bermejo Marcos igualmente coincide con este señalamiento al apuntar que "El esperpento, resumamos para terminar, podría decirse que es un cajón de doble fondo." (Bermejo Marcos, 29) En cuanto a Quevedo, una idea similar sugiere Gonzalo Díaz Migoyo: "Desenlace narrativo, al menos en el caso de Pablos, con perspectivas <*en abyme*>..." (Díaz Migoyo, 51)

[228] La mirada se relaciona con la perspectiva *ex sede*. Aplicada a otra narrativa, Brooks señala que "sight is the sense that represents the whole epistemological project; it is conceived to be the most objective and objectivizing of the senses, that which best allows an inspection of reality that produces truth." (96)

[229] "¿Por qué obras tan ricas y matizadas como los esperpentos fueron definidas por su autor en forma tan rígida? El esquematismo inherente a todo teorizar no es la razón única. Hubo también, sin duda, razones

una época y en una personalidad creadora únicas, un diálogo en el que, a la manera de espejos, se reflejan mutuamente en cuanto a la visión de conjunto.

Una y otra vez hasta su muerte, Valle-Inclán insistió en su deseo por resolver el desafío que le planteaba la formulación de un cronotopo alternativo: el movimiento descendente en *Luces de bohemia*, la visión "desde la otra ribera" de *Los cuernos de don Friolera*, el punto de vista en *Tirano Banderas*, y la visión de conjunto en *La corte de los milagros*, *Baza de espadas* y *Fin de un revolucionario*, pero además de la perspectiva aérea hay otras características que plantean notables similaridades entre las obras de los dos escritores. Una de ellas, que se ejemplificará en los dos capítulos que siguen, centradas sobre todo –aunque no exclusivamente—, en *El Buscón* y en *La corte de los milagros*, es el uso en narraciones híbridas de recursos semejantes.

---

sociales. Escritor rebelde, Valle-Inclán volcó en sus afirmaciones teóricas toda la exasperación que le causaba la visión crítica de una sociedad envilecida". (Buero Vallejo, 141)

7. Calas en las técnicas narrativas de Quevedo y Valle, I: Figuras y situaciones y referencias al vestuario.

7.1 Figuras.

El capítulo precedente ha establecido una primera aproximación para comparar la obra de los dos escritores. Ambos contemplan sus universos "desde las alturas". Pero esto no sólo implica paralelismos sustanciales desde una perspectiva estética y de concepción de la función del autor; plantea también un punto de partida para analizar un proceso que avanza desde la visión *ex sede elevata* hacia una mayor concreción.

Los dos escritores descienden y aproximan su visión. Pero tal inversión es coherente con una visión que reitera su lejanía, ya que semejante aproximación es consecuencia paradójica de la distancia desde la cual los dos escritores examinan sus creaciones. De ella depende el que la lente de aumento no implique una mayor identificación por parte del lector/espectador con las figuras.

La jerarquía del análisis que pretendo realizar está determinada por tal avance desde lo general a lo particular. Los capítulos que siguen tratarán primero del contorno y aspecto exterior de las figuras y de su actuación, y luego de la caracterización de sus cuerpos individuales, en un análisis del modo en que éstos se presentan como cada vez más grotescos y menos humanos: contorsionados por movimientos extraños, descompuestos en o recompuestos de fragmentos aislados, y degradados por último a bestias.

Conforme a este planteamiento, el capítulo presente, que se enfocará sobre todo en obras narrativas de los dos escritores, examinará las situaciones fársicas en que actúan sus figuras y de la indumentaria en que se presentan. Aunque son varias las similitudes entre sus obras, puede señalarse que el uso del vestuario por parte de Quevedo tiende a ser mucho más complejo y acaso menos simbólico que el de Valle; mientras que el primero revisa un reparto urbano en ciernes, el segundo focaliza su mirada en tipos aislados; inversamente, mientras Quevedo destila su atención en un protagonista, Valle desplaza su atención hacia una sociedad, diferencia percibible en *El Buscón* y en *La corte de los milagros*; finalmente, en Quevedo la teatralidad refleja una violencia urbana, gritona y

gesticuladora, mientras que en Valle incluye también espacios privados que, sin embargo, participan de las cualidades de un escenario.

La perspectiva demiúrgica, y su insistencia en impedir la identificación sentimental del espectador o lector con los personajes, lleva a Valle a sustituirlos por *tipos* o *figuras*. En Quevedo semejante empleo de *figuras* es natural, a la vez típico de su época y consonante con la crueldad que caracteriza su propia perspectiva *ex sede elevata*.

Los dos escritores coinciden en situar en el centro *figuras* que se caracterizan por un rasgo dominante, por su carencia de contradicciones internas, y por su necesidad de crear una apariencia que encubre, y al hacerlo distorsiona, su auténtica realidad. Las *figuras* modifican la manera habitual de percibir las personas, así como su realidad. Al distorsionarlas, tanto Quevedo como Valle enfatizan su incoherencia, pero también les restituyen coherencia. En el infierno quevedesco las *figuras* se obstinan en conservar las apariencias aunque éstas hayan perdido su capacidad para engañar. El humor surge del contraste entre el empedernido vicio de engañar y la imposibilidad de hacerlo, y se revela en la incoherencia existencial como única posibilidad de coherencia. En los esperpentos sucede algo similar, ya que la apariencia de las *figuras* es reveladora. Las figuras grotescas tienden un nexo capital entre los dos escritores[230]. También por ello, Quevedo resulta sorprendentemente moderno[231]. Pero al trazar este vínculo es necesaria otra breve reflexión acerca del término *esperpento*. En su uso adjetivado se equipara con grotesco o feo o de mala traza, que lo reduce a cualquier discurso que participe de esas cualidades. En este sentido ciertos críticos definen las creaciones quevedescas como *esperpénticas*, ya que encuentran rasgos semejantes a los que Valle depura. Lo que en Quevedo es

---

[230] A ello se refiere Manuel Durán al destacar el proceso de distorsión como un puente incuestionable entre Quevedo y Valle-Inclán: "La misma distorsión por superposición de imágenes contradictorias ocurre a cada paso en los esperpentos y en las novelas del *Ruedo ibérico*. ¿Acaso no es éste el mismo procedimiento que emplea Quevedo en *Los sueños* cuando hace aparecer a Venus vestida con guardainfante y pone en boca de los dioses palabras vulgares o soeces?" (Durán, 257)

[231] Así lo señala Valbuena Prat a propósito de una carta de Quevedo fechada en 1644, un año antes de morir, de la que comenta que "parece que estamos leyendo a un autor del 98." (Valbuena Prat, 197) Él tiende un puente entre Quevedo y Valle cuando al comentar el retrato de Cabra escribe que "el tema del pupilaje de estudiantes, pintoresco y realista en el *Guzmán*, se desarrolla en el *Buscón* en torno a esa figura de esperpento, llevando sus rasgos típicos –miseria, sordidez—a un plano de ingenio y arbitrariedad burlesca, inverosímil y genial." (Valbuena Prat, 224) Raimundo Lida coincide en tal vinculación mediante el adjetivo *esperpento*, privilegiándolo para confirmar el parentesco literario entre los dos autores: "En la genial escena del 'enjambre de treinta y dos pretendientes' (XXI), una primera ojeada al odio con que cada postulante considera a los otros prepara la pintura esperpéntica en 'Los semblantes aciagos y las coyunturas azogadas de reverencias y sumisiones'..." (Lida, *Historia y crítica*, 583)

natural, en Valle corresponde a un proyecto que desvela las *figuras*, y niega la legitimidad de una sociedad que, siendo ridícula, es también sórdida e ilegal.

Más específicamente, *esperpento* es un "género" original y corresponde por tanto, a un *corpus* que abarca varias clases de textos y que se anuncia en *La Marquesa Rosalinda.* Valle-Inclán lo confirma en una entrevista del mismo año: "Es una obra de rancio sabor, en la que la índole del verso determina el movimiento de la misma. Lo dramático se mezcla con lo melancólico y con lo grotesco." (Dougherty, 46- 47)

También es indispensable detenerse en una definición del término *tipo*, asimilable al de *figura*[232]. El *tipo* engloba una serie de atributos familiares para el lector o el espectador que le permiten reconocerlo rápidamente[233]. Al contrario del personaje, el *tipo* encarna una función social mediante su aspecto, como sucede con las *figuras* de la *commedia dell'arte*, pero también con el repertorio de la comedia y de los géneros menores del teatro áureo. El *tipo* se relaciona con la *figura*[234].

En cuanto a la definición del término *figura* o *tipo*, los críticos coinciden[235]. En el contexto del Barroco, expresa la necesidad proto-costumbrista de describir a los habitantes de una ciudad en ciernes. Es una taxonomía determinada por el refrán "no todo lo que brilla es oro". Estamos ante un mundo que se presenta como escenario[236].

En el contexto contemporáneo de Quevedo, Sebastián de Covarrubias brinda diversas acepciones de *figura*, una de ellas teatral[237]: señala un elemento extravagante asociado al

---

[232] Según Patrice Pavis, la práctica teatral define el tipo como "personnage conventionnel possédant des caractéristiques physiques, psychologiques ou morales connues d'avance par le public et fixées par la tradition littéraire."

[233] "Le type –continúa Pavis—représente sinon un individu, du moins un rôle charactéristique d'un état ou d'un travers." El tipo descarta en rigor la individualidad del personaje, favoreciendo la de una función social y por ello "il y a création d'un type dès que les caractéristiques individuelles et originales sont sacrifiées au profit d'une généralisation et d'un grossissement."

[234] "La figure désigne un type de personnage sans qu'il soit précisé de quels traits particuliers ce personage se compose. La figure est une forme imprécise qui signifie par sa position structurale plus que par sa nature interne (comme le term allemand *Figur*, à la fois silhouette et personage). La figure, comme le *rôle* et le *type*, regroupe un ensemble de traits distinctifs assez généraux." Auerbach ha señalado que "originally *figura*, from the same stem as *fingere*, *figulus*, *fictor*, and *effigies*, meant <plastic form>." (Auerbach, 11)

[235] Lanot define la diferencia entre *figura* y personaje del siguiente modo: "Pero no llegarán a ser caracteres, todo lo contrario: los sacristanes, médicos, bobos, soldados, rústicos se reducirán a una particularidad, a un defecto, a una manía, simbolizados por un traje, un mote, un lenguaje, un tic. Las figuras se convierten en alegorías de alguna anomalía, de alguna afectación." (Lanot, 133)

[236] Baquero Goyanes ha señalado "la comunidad de tipos en ambos géneros, la presencia de una idéntica galería humana en entremeses y novelas picarescas." (Baquero Goyanes, 217)

[237] Sitúa el término en el contexto del teatro, en el que las figuras son "los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del rey, del pastor, de la dama y de la criada, del señor y del siervo, y los demás." Es interesante añadir que además del sentido teatral, el término se abre en otra dirección: "Quando

término del cual Quevedo es consciente, y la comicidad de las *figuras*, cercana al espíritu del carnaval, carece de pretensiones morales, lo que permite al género menor establecer una notable distancia de los temas como pretextos para la risa[238]. También, al mostrar lo oculto, las *figuras* desvelan una realidad que, al ser expuesta, permite al espectador una conciencia de la que antes carecía y que consiste en percibir la duplicidad entre ser y parecer[239]. Esta es una de las razones que contribuye a explicar un reparto permanente de *figuras* o *tipos*[240].

La apariencia de las *figuras* es seña de su condición, de su estado y de su posición en diversas situaciones[241]. Tanto en los *Sueños* como en *La hora de todos*, las *figuras* se adentran en un mundo invertido, "de cabeza", en el que no pueden ocultar lo que permanecía disimulado bajo formas de violencia o engaño sancionados como hábitos llamados por Quevedo apariencias[242].

Este aspecto es capital para los dos escritores. Quevedo y sus contemporáneos conocían su valor literario y dramático. Esto se confirma en las prémáticas quevedianas, parodia de las que intentaban regular el aspecto de los súbditos, y sobre todo de los actores.

---

encontramos con un hombre de humor y estravagante, decimos de él que es linda figura; y si es manual le llamamos figurilla."

[238] Según Asensio el entremés contempla el mundo "como la selva de instintos en que el fuerte y el astuto triunfan, o como una vasta jaula de locos". (Asensio, 36)

[239] Edmond Cros, desde una perspectiva carnavalesca, observa que "Dans le *Buscón* en effet l'illusion et les apparences sont au centre de tout et construisent la perspective à partir de laquelle les hommes, les situations et les faits sont constamment perçus." (Cros, 49)

[240] Tal manera de caracterizar las figuras que comparten Quevedo y Valle-Inclán corresponde a lo que Wellek y Warren han denominado como caracterización básica. Se distingue porque "presenta un solo rasgo, visto como el rasgo dominante o socialmente más manifiesto, y puede ser caricatura o idealización abstractiva. El teatro clásico (por ejemplo, en Racine) la aplica a los protagonistas." (Wellek y Warren, 263) Quevedo y Valle eligen un rasgo dominante que proponen como núcleo de la figura. Es por ello que, como se podrá ver más adelante, la presencia de los objetos –que implica un proceso de animación--, y sobre todo de los animales, es siempre una insignia que nos recuerda que en nuestros autores la anatomía está asociada con el carácter moral.

[241] Como en la *commedia dell'arte*, los géneros menores y la comedia españoles se constituyen a partir de un reparto que consiste de una galería estable de caracteres. La apariencia de cada uno expresa su estado social y su función al interior de la representación, como tradicionalmente ocurre en el caso de los sirvientes.

[242] Según Luisa López-Grigera: "Quevedo había rastreado otro de los constituyentes de la "semilla", la pintura de vicios y virtudes, en la patrística: Prudencio y especialmente San Jerónimo; en estos dos autores

7. 2 Figuras y situaciones entremesiles en Quevedo.

Me propongo examinar aspectos entremesiles de *El Buscón*, pero aparecen también en otros textos que comentaré a continuación a manera de preámbulo, escritos entre 1600 y 1631. Astrana los edita como *Obras festivas*, e incluye desde *Genealogía de los modorros* hasta *Lo más corriente en Madrid*, pero Jauralde, en su propia edición de *Obras festivas*, deja fuera varios de ellos, concentrándose en los que Quevedo incluyó en su edición de 1631, titulada *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*. Quevedo plantea una renuencia, que pudo o no ser deliberada, a ajustarse a géneros establecidos. No son relatos, pero tampoco tratados. El uso del término *juguetes* confiere a esos textos una intención lúdica que sirve al autor para disfrazar su mordacidad, haciéndolos inclasificables.

Quisiera destacar *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, que Astrana Marín sitúa hacia finales del siglo XVI. Quevedo distingue entre *figuras* y *gente de flor*. Como ha observado Asensio, *Vida de corte* establece una taxonomía de *figuras*[243]. Sin repetir lo que éste ha expuesto con tanta claridad, quisiera subrayar que entre las figuras naturales hay las que "de tal defecto hacen oficio" (*Obras completas*, I, 49), y éstas son las que poblarán el mundo de *El Buscón*, esa "corte de los milagros" donde tales *figuras* "se recogen de noche" y en donde "se ensayan como comediantes" (*Obras completas*, I, 50)

Pero además de estas figuras hay *gente de flor*, como los gariteros ("hombre de mucha experiencia en el juego"); los *ciertos* (que se dividen en el que va prevenido con los naipes hechos; el rufián, valiente de la cuadrilla; y el tercero, quien se encarga de atraer incautos); los *entretenidos* (variedad de los anteriores y con los cuales Quevedo cierra su reparto de "flores del juego"); los *sufridos* (o maridillos, y según Quevedo usualmente aragoneses), los *sufridos vanos*, los *estadistas*, los *sufridos rateros* y los *valientes*. Como podemos observar, muchas de estas *figuras* pueblan otras páginas de Quevedo, como si *Vida de corte* afirmase un reparto inicial del hampa que nuestro autor aprovechará

---

hay una nota fundamental: que el vicio o virtud se enmascaran tras las apariencias en razón de la hipocresía." (López-Grigera, ed. *La hora*, 31)

[243] "Los cuatro apartados primeros presentan sucesivamente: las *figuras naturales*, marcadas con un estigma del que acaso se sustentan; las *figuras artificiales*, es decir, los galanes o semicaballeros sin hacienda; las *figuras lindas*, esbozadas muy a la ligera y que más bien parecen una variedad de las artificiales; y los *valientes de embeleco*. " (Asensio, 183)

exhaustivamente. Las *figuras* que aparecen en *El Buscón* serían, de acuerdo con esta clasificación, *gente de flor*.

Capitulaciones matrimoniales también delinea el reparto entremesil mediante una enumeración de *tipos*:

> Malquisto con las damas por dar menos, amigo de fregonas y gente mantenida, aborrecedor de faldellines y galas por caras, enemigo de dueñas vírgenes y vírgenes dueñas, de frailes casamentones y visitones, de beatas, terceras y terceros, de mercaderes, de ermitaños y de toda gente hipocritona, de calvos, de zurdos, de lindos, de antojones, de sastres duplicones, de doncellas cecinas, de necios prfiones, de viejas afeitadas, de herreros por vecinos, de poetas acomodones, de adulones y lisonjeros, de taberneros, concubinas, de estudiantes azulados, de clérigos valientes, de ministros tomajones, de valientes cuadrillones, de entretenidos, de maridos mujeres y de mujeres maridos, de sufridores sin provecho, de sacristanes, de procuradores de conventos, de médicos y boticarios, de mujeres en estrado sin tener estado, de venteros y despenseros, de viejos niños y de niños viejos, de señoras visitonas, de madres disimulonas, etc. (*Obras completas*, I, 50)

Este texto es notable porque introduce un tema muy propio del entremés y de su utilización de la burla *trampantojos*. En la sección final, titulada "Defectillos", una viuda que ha superado todas las pruebas para casarse no supera la que se refiere a los frailes:

> ¡Quítenme allá novio tan ignorante, que no sabe lo que importa a la conservación del estado maridón el amparo de los benditos religiosos! ¡Cuán diferente lo entendió el malogrado, que en riñendo los dos, llamaba al padre procurador para que nos pusiese en paz y a solas reprendía mi mala condición y él lo hacía con tanta gracia, que me dejaba contenta y pagada de haberme casado con tan prudente marido! (*Obras completas*, I, 52)

Quevedo pone en boca de la viuda una facecia que comparte con los entremeses el "engaño a los ojos" de un cornudo consentido. El triángulo amoroso brilla en este fragmento con humorismo entremesil.

Además de en *Vida de corte*, quisiera detenerme en *Cuento de cuentos*, de 1626, porque me parece que el relato implica una situación característicamente entremesil[244]. El lenguaje desplaza la anécdota a segundo plano, cuenta con un "reparto", se manifiesta como acción caótica, y se caracteriza por la brevedad. El narrador establece que todo

[244] Quevedo utilizaría el mismo material en su entremés de *Los dichos del viejo celoso*, y Quiñones lo usa en *Las civilidades*.

"estuvo en un tris de suceder una de todos los diablos." (*Obras festivas*, 154) *Cuento de cuentos* plantea un reparto típico: el padre, la madre, dos hijos, la viuda, el padre de ésta, la pupilera, los vecinos, el licenciado, un escribano, el maridillo, el alguacil, y una fregona. Todos encarnan *tipos* urbanos, y entronca con el entremés por las *figuras*.

Sus acciones se caracterizan por verbos como *envedijarse*, *zurriar*, *tartalear*, *enquizgar*, *andar a pelo*, *respailar*, *asir*, *desengarrafar*, *cascar*, y *dar cosetadas*. Todos aluden a sucesos desmedidos, que acontecen en apretada concisión, y otras expresiones subrayan el caos de una acción callejera en la cual la intimidad es pública: *tabahola*, *turbamulta*, *lilao*, *barahúnda*, *pella*, *zacapella*, *arrebatiña*, *aspavientos*, *estampida* y *carambola*. Esta animada sucesión de acciones se refleja en las expresiones de los personajes. *Cuento de cuentos* carece de diálogo, pero varias palabras alusivas al habla son coherentes con el histérico nivel de excitación, que también se manifiesta en el ritmo de la prosa. Veamos algunas: *alharaquienta*, *tarabilla*, *mormullo*, *zaherirse*, *dar voces*, *dimes y diretes*, *echar de osetas*, y *gritar como descosido*. Otras expresiones confirman el carácter entremesil del relato, subrayando su dinamismo: *estar del agua hasta aquí*, *zangamanga*, *zas*, *alza Dios tu ira*, *a diestro y a siniestro*, *andar a pelo*, y *cochitehervite*.

Pleito de vecindad callejera, *Cuento de cuentos* es una especie de entremés narrado, un "guión" fácilmente representable entre actos.

El Buscón acrece narrativamente lo que el género menor realiza en el tablado, teatralización que se intensifica en su capítulo cuarto[245]. El relato se divide en tres partes o "libros", denominación que reaparecerá en *La corte de los milagros*[246]. Éstos corresponden a la niñez, juventud y madurez de su protagonista. El primero contiene siete capítulos, el segundo seis, y el tercero diez. Su extensión depende de los acontecimientos relatados, que constituyen subdivisiones al interior de los capítulos, por lo que cada uno implica una "serie de acontecimientos". Éstos conforman escenas dinámicas, que presentan las *figuras* mediante su oficio. En el primer "libro" tenemos al barbero, la

[245] Según Francisco Rico (1970), "varios estudiosos han advertido, certeramente, la coincidencia de la novela picaresca con el teatro prelopista y el entremés del Siglo de Oro a propósito de innumerables tipos y motivos." (Rico, 106) A esto apunta Raymundo Lida al señalar que "El entremés convencional exigía una intriga unitaria, concentrada y chistosa, <y entre plebeya gente>, para decirlo con palabras de Lope de Vega. Esto es lo que, bajo la forma del relato, parece proponerse Quevedo en su *Buscón*." (Lida, *Prosas*, 260) En esto Iffland sigue a Lida: "Similarly laughable behavior abounds throughout the *Sueños*, the sinners often appearing to have escaped from an *entremés*." (Iffland, II, 27)

alcahueta (que reaparece en los siguientes), el criado, el clérigo, el estudiante, el ventero, y la vieja. En el segundo el verdugo, el arbitrista, el maestro de esgrima, el valentón, el sacristán-poeta, el soldado, el ermitaño, el corchete, el hidalgo empobrecido, y unos pícaros. En el tercero el carcelero, los presos, el escribano, el alcaide, la moza, el portugués, los caballeros, las damas, el mendigo, el histrión, el galán de monjas, y unos rufianes.

El itinerario de *El Buscón* revisa *tipos* entremesiles de los que sólo nos interesa su presente. Sus oficios son máscaras, como sucede con el padre de Pablos, oficialmente barbero, pero en realidad ladrón; el de su madre, llamada "algebrista de voluntades" para referirse a su oficio de alcahueta y bruja; el del ama en la casa en Alcalá, para disimular su oficio de alcahueta y ladrona; el de la mujer que tiene el hospedaje para encubrir la tercería y el robo, y el de escribano para referirse a la corrupción inseparable del cargo.

En la venta de Viveros, don Diego y Pablos se encuentran con un reparto entremesil: el ventero; dos rufianes y sus mujercillas; un cura; un viejo mercader avariento, y dos estudiantes. Éstos, como corresponde a su papel tradicional en la farsa, urden el engaño con la eficacia de quienes tienen experiencia sobrada, que les permite improvisar. Esta capacidad histriónica nos permite asociarlos con la función que tienen en los entremeses. Con ello apunto a una práctica de interpretación en la que cada actor se entrena mediante la repetición hasta que es capaz de reproducir el conjunto de rasgos que constituyen la *figura* y crear variaciones.

La acción desemboca en una burla de bobos. Los entremeses, parecidamente, cuentan con la complicidad de los espectadores. Quevedo juega con cartas marcadas que le aseguran la participación del lector. Además, la burla se realiza en una venta, sitio consagrado por el entremés.

El carácter entremesil de la simulación afirma el uso de la técnica de *mise en abîme*: la narración se abre a otro nivel de discurso en el que la acción es primordial y que opone a los pícaros y a las víctimas. Y como en el entremés, este capítulo no conlleva ninguna lección moral. El ventero, el cura y los estudiantes se despiden subrayando la burla no como condena ética, sino como celebración del ingenio.

---

[246] Resulta notable que en el sumario de la edición de Pablo Jauralde tales divisiones aparecen como "libros", mientras en el resto de su edición crítica la denominación cambia a "capítulos".

El Buscón es una vasta representación de la imposibilidad de que Pablos realice sus "pensamientos de caballero". Su iniciación como estudiante lo confirma, subrayando el gusto punitivo de Quevedo por aspectos asquerosos. Si en la representación carnavalesca Pablos cae en el excremento, en el quinto capítulo es cubierto de gargajos. La acción se realiza en un patio de la universidad, haciendo pública la burla, y subrayando su espectacularidad. Incluso cuando el espacio se retrae a un ámbito privado, Quevedo se cuida de que haya diversos actores y espectadores. A la burla pública se añade la privada. Sintiendo "ya como si no hubiera pasado por mí nada" (*El Buscón*, 116), Pablos enfrentará otra burla. Ésta también es teatral, ya que los demás criados, con quienes Pablos comparte aposento, fingen un asalto nocturno. Su eficacia recuerda la de los estudiantes en la venta; dan voces como si los mataran y la violencia de la burla, que puede ser considerada entremés de palos, es peor ya que antes Pablos ha dicho que "me parecía que estaba con mi padre y mis hermanos." (*El Buscón*, 116) Al excremento han sucedido los gargajos, y a éstos sigue el retorno a aquél. Pablos es la víctima idónea. A Quevedo le sirve como advertencia contra quienes abriguen esperanzas de modificar su estado. Pablos se halla "inocente y culpado" (*El Buscón*, 117)

El "libro segundo" se inicia con *tipos* que se distinguen por su actitud excéntrica. Los dos primeros son locos o *figuras naturales*, pero el segundo se distingue porque es estrafalario: "Daba vueltas y saltos a un lado y a otro" (*El Buscón*, 138), y se expresa a gritos. Tanto el movimiento como la voz sirven para caracterizar a la *figura*[247].

Los *tipos* se enriquecen en el segundo capítulo con el sacristán poeta, encuentro que se extiende al siguiente capítulo, ya que en éste se inserta la *Prematica del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*[248]. Un soldado, otra *figura* típica de los géneros menores, y un ermitaño que en realidad es un tahúr, completan esta galería utilizada por Quevedo como pretexto para revisar una serie de extravagancias

---

[247] Al comentar el entremés *Diego Moreno*, Eugenio Asensio sintetiza características que bien pueden aplicarse a *El Buscón*: "Paga tributo a los usos de la farsa popular en sus rasgos tradicionales: el andar a saltos y sin transiciones, las lagunas de sentido que han de ser llenadas por el gesto del actor, el tiempo arbitrario que condensa en 20 minutos lo que sucede en un día solar, lo cómico por repetición que reitera frases y situaciones." (Asensio, "Hallazgo", 404-405)

[248] El interés por el lenguaje está presente en la obra de Quevedo en varios textos, como por ejemplo *Prematica que este año de 1600 se ordenó*, *Cuentos de cuentos*, *Culta latiniparla*, *Sueños* y esta *Prematica*, de la que se sirve para reprender burlescamente a los malos poetas que siguen explotando la agotada cantera del petrarquismo. En *El Buscón* aparece casi intacta, salvo los ítems cuatro, cinco y seis

características de la época[249]. El camino hasta Segovia se ofrece a Pablos como encuentro con *figuras* entremesiles cuya presencia y desaparición acontecen sin consecuencia, como sucede en el entremés.

Estas *figuras* son teatrales. A ello se debe su hiperbólica gesticulación y el hecho de que no se expresen mediante el habla, sino la *parla* (término que implica excesivo énfasis y desorden), y los gritos: "Y empezó a meter una parola tan grande..." (*El Buscón*, 138) Las *figuras* representan su extravagancia, y el narrador subraya su desempeño histriónico: "me advirtió con grandes voces" (*El Buscón*, 139), "y dijo en altas voces" (*El Buscón*, 141), o "que hiciese un ángulo obtuso con las piernas" (*El Buscón*, 139) Quevedo subraya el espacio mediante deícticos como *llegóse* o indicaciones como "daba un salto y me decía" (*El Buscón*, 140); o "acometió al pobre diablo, el cual empezó a huir dando saltos" (*El Buscón*, 141); "saltó en esto" (*El Buscón*, 155), o "hundió la casa a gritos" (*El Buscón*, 159)[250].

Las situaciones pueden resolverse en riñas chuscas y alborotos, como sucede en los entremeses de palos. Por lo menos en ocho ocasiones, Quevedo echa mano de este recurso para apurar la acción. Los desenlaces son la batalla nabal; los porrazos que le propina el güésped a Pablos a su regreso de la aventura en el patio de la universidad; los nuevos golpes, esta vez latigazos, en la burla nocturna que le juegan los demás criados; el ataque del mulato al excéntrico maestro de esgrima; la gresca entre el soldado y el ventero en Cercedilla; el desastre de la cena con Alonso Ramplón y la pelea en que concluye; la molida que dan a Pablos en la posada los corchetes del escribano; y nuevamente su castigo por dos sujetos que lo muelen a palos por órdenes de don Diego. Todos estos finales de escena sugieren la presencia de un género que Quevedo cultivó con éxito posteriormente a la escritura de *El Buscón*, y cuyas reglas le debían ser familiares incluso como espectador. Aunque nuestro autor terminará los suyos con cantos y bailes, utiliza el recurso de los palos en el *Entremés de los refranes del viexo celoso*,

---

[249] Aunque Arellano advierte contra la tendencia a encontrar *miles gloriosus* en Quevedo: "Es muy raro en Quevedo el tipo de soldado fanfarrón, entroncable con el miles gloriosus, y mucho más común el jaque o valentón..." (Arellano, *Poesía*,102)

[250] Carroll B. Johnson interpreta esta escena como si el lunático hubiese sido herido por el mulato, cosa que para mí no sucede, y que ciertamente rompe el humor de la farsa. Más certero es su punto de vista cuando afirma que "toda esta gente –damas y caballeros—está protagonizando una farsa, proyectando, igual que Pablos, una apariencia que no corresponde a la verdad. Lo más irónico es que Pablos parece que no se da cuenta de ello." (Johnson, 7)

que termina con la siguiente acotación: "Andan todos a porrazos con mata pecados, con que dan fin al entremés." (*Obra poética*, IV, 146)

7.3 Figuras y situaciones entremesiles *La corte de los milagros*.

Valle no sólo es consciente de la tradición dramática áurea, sino que también la reivindica como elemento que el "teatro nuevo" debe recuperar. Dada la hibridez de su obra esperpéntica, no es extraño que, como Quevedo, haya aprovechado los recursos que los géneros menores le brindaban insertándolos en su obra narrativa.

En *La corte de los milagros* puede advertirse parecidamente la incrustación de acontecimientos que se despliegan en varias escenas y que adquieren autonomía dentro del discurso narrativo[251]. Tales sucesos se caracterizan por el predominio de la acción, por el desplazamiento del narrador en favor del uso intensivo del diálogo, por su brevedad, por la utilización de un reparto en el que cada personaje es representativo de una clase social, y a veces por el empleo de situaciones inscritas en la tradición de los géneros menores y de la picaresca[252].

Valle recurre a un lenguaje esencialmente teatral, útil para definir tanto los motines populares como el ejército. *Aires nacionales* proporciona una visión sintética a través de una serie de acotaciones de carácter marcadamente visual. Las dos primeras escenas y la última se apoyan en imágenes de los naipes. Éstas constituyen una metáfora mediante la cual el azar anula la legitimidad del orden, pero también la de quienes aparentemente reivindican la justicia. Su uso sugiere que Valle, conscientemente o no, caracterizaba a sus personajes como *figuras*[253].

La imagen de Prim lo confirma: "El general Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas: Teatral Santiago Matamoros, atropella

---

[251] Ynduráin destaca el peso de la representación sobre la acción en *El ruedo ibérico*: "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." (Ynduráin, 11)

[252] March (1970) ha relacionado los esperpentos con los los géneros menores del Siglo de Oro y concretamente con los entremeses, ya que éstos, "por otra parte, son cuadros caricaturescos que pueden relacionarse con los *Esperpentos* porque presentan una visión antiheroica de la sociedad y de sus costumbres." (March, 58)

infieles tremolando la jaleada enseña de los Castillejos" (*OE*, I, 7) Construida la imagen del naipe, se agrega inmediatamente un parlamento anónimo que sirve como concreción lingüística retórica: "¡Soldados, viva la Reina!" (*OE*, I, 7)[254]. La reducción de los personajes a su esencia de *tipo* confirma que en *La corte de los milagros* no hay una actitud moral o ética, sino sólo el albur del juego regido por la Fortuna.

Las escenas de *Aires nacionales* se hacen más complejas a partir del capitulillo noveno, en el que la acción es netamente teatral, la descripción funciona como acotación, y por la abundante utilización del diálogo, pero también porque esta escena tiene una notable unidad de acción que justifica concebirla como la inclusión de una pieza entremesil autónoma.

Tal interpretación se justifica por el uso de un reparto basado en la utilización de *tipos* o *figuras* de las cuales no necesitamos saber más que su oficio o el adjetivo que los define: el alcalde, un curda, un malasangre, un tío lagartón, un disidente, un pelanas, un terne, un violento y voces anónimas conforman la totalidad de los actores. La ausencia de detalles acerca de las *figuras*, de sus objetivos, de sus antecedentes o desarrollo, cancelan la posibilidad de interpretarlas como personajes. Todo elemento psicológico queda fuera de esta abigarrada acción presionada por la velocidad y guiada por una ironía que los disuelve tan pronto como se han reunido. Se confirma una arquitectura narrativa basada en la síntesis de una acción que corresponde a la del entremés, mostrando cómo la cobardía puede más que las reivindicaciones[255].

Semejante caracterización concuerda con la definición de la *figura* en el entremés, pero también con el sentido de la escena[256]. La ridiculez de las *figuras*, aunque representen

---

[253] Aparte de su carácter estrambótico, según Asensio la *figura* "no había perdido (...) su densa aureola semántica, sus múltiples ramificaciones de sentido: siguió designando en el juego de cartas los puntos, sota, caballero, rey..." (Asensio, 188)

[254] La frase funciona como anclaje de la imagen. Valle no hace más que describir las litografías de la época que se adelantan a los cómics actuales en donde las series tipográficas tienen la misma función.

[255] Es conveniente considerar ciertos aspectos del entremés que Evangelina Rodríguez sintetiza en las siguientes palabras: "Se tratará, pues, de apurar el aparato dramatúrgico, disponer los recursos –pues el tiempo del entremés es angosto, según díría Valle-Inclán al hablar de sus *Comedias Bárbaras*--, apretados <como herramientas en estuche> (Quevedo, por cierto, también se sometió, como era de esperar, a las tentaciones satíricas y esperpénticas del género), pero con una perfecta eficacia: nunca como en el entremés, la escritura dramática reclama el complemento del gesto y su virtual lectura como texto puesto en escena." (Rodríguez, "La gran dramaturgia", 205)

[256] "La anécdota se convierte en mero pretexto para un desfile de entes ridículos que, con vocablo nacido en el tablado y apropiado por la calle, se llamaban <figuras>." (Asensio, 77)

demandas populares, le da un carácter amargamente festivo, ya que a la violencia sucede la restauración del orden con la llegada del ejército.

La octava escena de *Ecos de Asmodeo*, que representan Gonzalón y Toñete, es también de una intensa teatralidad. Predomina el tono jocoso, fársico, propio del entremés. Ciertas intervenciones funcionan como acotaciones espaciales, pero también expresan la degradación de las figuras aristocráticas, como la siguiente, puesta en boca del servidor: "¡Haber convertido el solar de tus abuelos en café de cante!" (*OE*, I, 47)

A esta primera degradación del espacio aristocrático sobreviene otra que lo orilla hacia nuevos márgenes. Otros elementos en las descripciones introducen aspectos que pueden relacionarse con el carnaval; mediante el término *carota* asimilan el rostro de Gonzalón a una máscara: "Aquella carota de niño cebado a manteca tenía un gesto preocupado..." (*OE*, I, 47)[257]

De palacio a *café de cante jondo*, a espacio carnavalizado y a representación que se ha transformado en un ritual agotador. La acción se caracteriza como una *comedia*, en la que lo determinante es el carácter monótono y repetitivo de la acción: "Era siempre la misma comedia: El puntapié, el llanto del vejete, con las manos en las nalgas, el abrazo de reconciliación." (*OE*, I, 47)

La degradación del palacio de los Torre-Mellada desciende vertiginosamente al ámbito de la cultura popular urbana, mediante la presencia del *melodrama*: "A Gonzalón aquellos lances melodramáticos y grotescos, monótonamente repetidos, le dejaban siempre malhumorado, con una sorpresa dolorida y remota de afecto al viejo servidor." (*OE*, I, 47) Obsérvese cómo varios de los personajes de *La corte* se involucran en *rutinas* recurrentes. Las degradaciones culminan con su asimilación a la *farsa*, es decir a una rutina teatral en la que los personajes saben lo que ocurrirá y son conscientes de que su conducta es inauténtica: "Gonzalón, después de tales farsas, sentía la nerviosidad de un niño que hubiese maltratado a un pelele." (*OE*, I, 47) La inclusión del término *pelele* conlleva una degradación deshumanizadora del sirviente, aspecto del que nos ocuparemos más adelante[258].

---

[257] Esta *carota* tiene mucho de *máscara* y podemos afirmar que los dos términos se relacionan con los de *carátula* y *retablo*, éste último entendido como fachada pero también como rostro.

[258] David William Foster (1972) observa la calidad titiritesca de los personajes en las novelas de Valle, lo cual las aproxima a un tratamiento teatral: "A medida que aumenta la ironía, los personajes son reducidos

definición de *figura*; una vez desmantelado el truco teatral, se revela como un hidalgo arruinado y orillado a la mendicidad y a la vida picaresca.

La crueldad de Quevedo se relativiza en el discurso de don Toribio, en el que hay una huella de estoica melancolía y de advertencia: "Pero ya, señor licenciado, sin pan ni carne no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada." (*El Buscón*, 173) Los ejemplos en que la desintegración de la ropa subraya la caída abundan: guantes que no se usan porque ambos pertenecen a la misma mano; capas que no se quitan porque revelarían los remiendos y la suciedad; rodajas de cartón en lugar de calzas; retazos de trapos hilvanados para salir a la calle; ropillas que son de un color por delante y otro por detrás; sombreros cuya falda oculta la falta de toquilla; cuellos levantados para disimular angeos rotos; piernas envueltas en trapos por no tener más de una calza y que obligan a usar una muleta; retazos de vestidos que ceden al primer estirón; pañuelos que sólo servirán para componer cuellos y puños falsos, y en fin, desnudeces apenas cubiertas que mediante el deterioro físico, expresan el espiritual. Cada pieza sustituye el miembro, cuando no lo cancela definitivamente. La ropa además determina el movimiento de los personajes.

De tanto remendar una camisa, ésta se ha convertido en la duodécima versión de lo que originalmente era, convirtiendo el vestuario en cifra de la condición de quien lo lleva[265]. Más que ropa, lo que llevan encima son trapos industriosamente hilvanadas que parecen ropa normal, pero obligan al portador a someterse a una serie de prevenciones que determinan una representación del cuerpo. Éste se retuerce y contorsiona para representar, con una referencia específica al Bosco, un inútil intento de cubrirse:

---

[265] La obsesión por la ropa se disemina en un amplio contexto. Por ejemplo, al principio del Libro Tercero de la *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599), el vestuario aparece de manera muy similar a como la presenta Quevedo en *El Buscón*: "Llevaba un vestido, que aun yo no me lo acertaba a vestir sin ir tomando guía de pieza y ninguna estaba cabal ni en su lugar. De tal manera, que fuera imposible discernir o conocer cuál era la ropilla o los calzones, si los viera tendidos en el suelo. Así desaté algunos nudos con que lo ataba por falta de cintas y lo dejé caer a los pies de la cama; y sucio como estaba, lleno de piojos, metime entre la ropa." (Alemán, 245) También en la Segunda parte de La vida de *Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), la ropa cobra una peculiar y notable existencia como signo de la condición de quien la lleva, también como sustitución del cuerpo: "Fue, pues, el caso que llegando a la posada vi a un semihombre, que más parecía cabrón, según las vedijas e hilachas de sus vestidos: tenía un sombrero encasquetado, de manera que no se le podía ver la cara; la mano puesta sobre la mejilla y la pierna sobre la espada, que en una media vaina de cimojes traía; el sombrero a lo picaresco, sin coronilla, para evaporar el humo de la cabeza; la ropilla era a la francesa, tan acuchillada de rota, que no había en dónde poder atar una blanca de cominos; la camisa era de carne, la cual se veía por la celosía de

> Cual para culcusirse debajo de brazo, estirándole, se hacía L; uno, hincado de rodillas, arremendando un cinco de guarismo, socorría a los cañones; otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas, se hacía ovillo. No pintó tan estrañas posturas Bosco como yo vi... (*El Buscón*, 186-187)

El vestuario es símil del cuerpo destazado, transformado en "guarismo", en laberinto corporal deshumanizado y transformado en "otro". Esta diferencia acusa el *status* del marginado, cuya condición de excrecencia social es revelada mediante la ropa. El pícaro emplea cada mañana en remediar-se, en coser-se, en re-crear-se. El resultado implica una monstruosidad hecha de jirones. Su "arte" es una celebración del ingenio aguzado por la necesidad. Fragmentados, estos cuerpos involucionan hasta hacerse "un ovillo", y llegar a una posición fetal. Lo confirma la llegada de don Toribio después de la paliza que le dan otros menesterosos:

> ¡Miren al todo trapos, como muñeca de niños, más triste que pastelería en Cuaresma, con más agujeros que una flauta y más remiendos que una pía, y más manchas que un jaspe, y más puntos que un libro de música –decía un estudiantón destos de la capacha, gorronazo--, que hay hombre en la sopa del bendito santo que puede ser obispo u otra cualquier dignidad, y se afrenta un don peluche de comer! (*El Buscón*, 196-197)

Como don Toribio, pero con muy distinto sentido, Desengaño revela su condición mediante su vestuario: "Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado..." (*Sueños y discursos*, 278) Es precisamente la ropa la que revelará, en palabras de Desengaño, la incongruencia entre el hábito y la realidad, pasando revista al "que gana de comer como sastre y se viste como hidalgo" (*Sueños y discursos*, 279), o el viudo que "perdido el rostro en la falda de un sombrero de suerte que no se le podían hallar los ojos, corvo, impedidos los pasos con el peso de diez arrobas de cola que arrastraba..." (*Sueños y discursos*, 284).

Pero las apariencias no podrían sustentarse si además de creer en lo que vemos, no existiera un punto de partida que antecede a toda mirada, y que constituye la materia prima del escritor: las palabras. El lenguaje es un instrumento de doble filo, a la vez medio de expresión de la verdad y velo que la encubre y falsea:

---

sus vestidos; las calzas, al equivalente; las medias, una colorada y la otra verde, que no le pasaban de los

> Pues todo es hipocresía. ¿Pues en los nombres de las cosas no la hay, la mayor del mundo? El zapatero de viejo se llama entretendor del calzado; el botero, sastre del vino que le hace de vestir; el mozo de mulas, gentilhombre de camino; el bodegón, estado; el bodegonero, contador; el verdugo se llama miembro de justicia, y el corchete criado; el fullero, cierto; el ventero, huésped; la taberna, ermita; la putería, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; los cornudos, honrados; amistad llaman al amancebamiento; trato, la usura; burla, la estafa; gracia, la mentira; donaire, la malicia; descuido, la bellaquería; valiente al desvergonzado; cortesano al vagamundo; al negro, moreno; señor maestro al albardero, y señor doctor al platicante. Así que no son lo que parecen ni lo que se llaman: Hipócritas en el nombre y en el hecho." (*Sueños y discursos*, 280-81)[266]

Nada existe fuera de este acto de nombrar el mundo. En la lengua reside nuestra posibilidad de liberarnos, pero también puede significar nuestra prisión. Antes del *hábito* que transmite una falsa apariencia, están las palabras envilecidas. La hipocresía reside en el lenguaje. Cada uno interpreta el discurso atendiendo a palabras previas que forman capas inerradicables. El primer velo que es indispensable desgarrar es el lenguaje. En este sentido la ropa de los pícaros funciona como metáfora del lenguaje; éste también crea una apariencia. Así como al ponerse los vestidos los pícaros asumen un lenguaje corporal, al usar las palabras se asume la realidad a la que éstas se refieren. Mediante el discurso la conciencia alumbra u oscurece la realidad, proceso que para Quevedo es cuestionable.

He aquí una diferencia insalvable entre los dos escritores. Mientras que para Quevedo el lenguaje es disimulación y está envilecido, Valle-Inclán mantiene esperanzas en cuanto a la capacidad liberadora de las palabras, puesto que también son cifras eternas, que cristalizan la verdad que cada uno trae dentro. Para el estoico, las palabras son celadas renovadas, mientras que para el místico son sagradas.

Quevedo nos alerta mediante el desengaño, característico de una época sacudida por contradicciones crecientes. La mayoría de los críticos parece asumir su misión como protector del orden (lo que hace de nuestro escritor una especie de policía honorario del

---

tobillos; los zapatos eran a lo descalzo, tan traídos como llevados." (*Lazarillo*, 116)

[266] El tópico es retórico y según Victor Dixon se remonta al medioevo, o aun a Aristóteles. Comentando el discurso de Frondoso en el primer acto de *Fuente Ovejuna*, en su edición observa que "the list of euphemisms Lope gives Frondoso here is a rhetorical topos of medieval or even Aristotelian origin, applied by Antonio de Guevara in *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) to the language of city flatters (cf.321-3), e.g. <En la corte... al soberbio lo llaman honrado; al pródigo, magnífico; al cobarde, atentado; al esforzado, atrevido; al encapotado, grave; al recogido, hipócrita; al malicioso, agudo; al deslenguado, elocuente; al loco, regocijado; al entremetido, solícito; al chocarrero, donoso> etc. See M, Bl and Varey. A related topos derives from Lucretius 4: 1160-9 on blind lovers." (Dixon, p. 74)

mundo feudal). Casi tres siglos después, coincidiendo con las vanguardias, Valle habría de subvertir tal papel. En lugar de colaborar a mantener el orden, habría de pugnar por destruírlo. Valle hace del rechazo del mundo burgués circundante un imperativo ético de los esperpentos. Durante los últimos estertores de lo que fuera el imperio, las apariencias serían concebidas como una falsa conciencia ante la cual era necesario construir modos eficaces de denuncia.

7.5 El vestuario en obras esperpénticas de Valle.

También en las obras esperpénticas de Valle el vestuario funciona como insignia. Valle da gran importancia a los detalles de la ropa, porque a través de ésta reduce el cuerpo a una serie de detalles exteriores destinados a reificarlo.

La sustitución del todo por una parte se centra en el vestido, más que en los órganos. Las acotaciones de los esperpentos teatrales proporcionan abundantes ejemplos, de los que elijo al azar los siguientes, que proceden del *Esperpento de las galas del difunto*.

Juanito Ventolera, quien ha sido representado mediante "la punta del rabo", es también un conjunto de prendas: "Entra en el claro de luna, la manta terciada, el gorro ladeado, una tagarnina atravesada entre los dientes." (*OE*, I, 972) El retrato lo reduce a su ropa. La *manta terciada* nos recuerda las instrucciones que recibe Pablos acerca de cómo deben llevar la capa los valentones en Sevilla, y los detalles del gorro ladeado y de la tagarnina completan la descripción del valentón.

Otro elemento que lo distingue, reemplazándolo, es el conjunto de medallas: "El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros." (*OE*, I, 970) Viene al caso detenerse en por lo menos dos términos. *Tinglado* nos remite al baratillo que cuelga en cualquier mercado popular; es la estructura de la que se cuelgan objetos, y que por extensión puede remitirnos al "tinglado de títeres". Ventolera sería en ese caso un *bululú* jaque, ya que sus medallas dan "brillos buhoneros". *Buhonero* se desprende de *buhonería*, que según la edición de 1914 del *Diccionario de la Lengua Castellana*[267], significa "tienda portátil, o que el dueño lleva colgada de los hombros, con chucherías y baratijas de poca monta;

[267] Que en adelante usaré para definir los términos que provienen del lenguaje esperpéntico, en un intento por aproximarme al ámbito en que fueron empleados y registrados.

como botones, agujas, cintas, peines, alfileres, etc." *Buhonero*, pues, es "el que lleva o vende cosas de buhonería". Ventolera es un soldado que acaba de regresar de la guerra colonial --alusión directa al Desastre del 98. Sus medallas, legítimas o no, son baratijas vistosas. Corresponden al relumbrón, y que afirma la truculencia de la *figura*. Ventolera es el *buhonero*, y todo señala a un hombre que vende lo que lleva puesto, incluído su cuerpo. Corresponde al ámbito en el que Valle lo define, frente al lupanar donde también el cuerpo se reduce a su valor mercantil.

Su figura se construye fragmentariamente mediante el vestuario. Sus garras son desechadas para que surja otro personaje "transfigurado" a partir del despojo sacrílego del cadáver del boticario: "Camisa planchada, terno negro, botas nuevas con canto de grillos. Ninguna cobertura en la cabeza." (*OE*, I, 979)

Valle enfatiza la animalización de las botas mediante su "chirriar". Ese chirrido de grillos afirma a cada paso el despojo, y señala la incoherencia entre la ropa y quien la lleva: "Bastón y bombín, botas con grillos en las suelas." (*OE*, I, 988) El detalle del bombín es notable, puesto que sabemos que nada llevaba en la cabeza.

Otros personajes también se reducen a la ropa, como el Boticario, quien es "el estafermo, gorro y pantuflas" (*OE*, I, 973), o el Galopín, "un mamarracho con gran culera remendada, tirantes y alpargates." (*OE*, I, 988) Un *mamarracho* es una "figura defectuosa y ridícula, o adorno mal hecho o mal pintado. Llámase también así a otras cosas imperfectas, ridículas y extravagantes". El uso del término *mamarracho* actúa en dos direcciones. La primera para entregarnos una imagen ridícula; la segunda para definir al personaje aproximándolo a las figuras quevedescas. Un *mamarracho* carece de complejidad, es lo que parece, de tal forma que el "personaje" es asimilado a una *figura*.

En el *Esperpento de los cuernos de don Friolera* se da un uso similar de la ropa o de objetos relacionados con el rango del personaje: "A la puerta de la garita, con el fusil terciado, un carabinero, y en el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja y la pipa del Teniente Don Pascual Astete –Don Friolera--." (*OE*, I, 1005) Más adelante la caracterización subraya la importancia del vestuario como elemento detonador del ridículo: "Un ratón, a la boca de su agujero, arruga el hocico y curiosea la vitola de aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo y rayado chaleco de Bayona."(*OE*, I, 1023) A *mamarracho*, se suma *adefesio*, determinado

por *vitola*, que se define como "traza o facha de una persona." Reducido su ser a su parecer, el *adefesio* significa "despropósito, disparate, extravagancia. Traje, prenda de vestir o adorno ridículo y extravagante. Persona de exterior ridículo y extravagante." Los dos términos son variantes de la voz *esperpento* y los tres, por su vinculación con lo ridículo o desagradable, confirman un sentido que no resulta ajeno a la voz *figura*.

Esta caracterización se repetirá más adelante, con escasas variantes: "Parches en las sienes, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo y jubón amarillo de franela." (*OE*, I, 1039)

No sólo Don Friolera es captado mediante las prendas. Otros personajes no son más que lo que llevan: "Aquel de la bufanda, calzones de odalisca y pedales amarillos, muy pinturero, es el Niño del Melonar." (*OE*, I, 1012) E inmediatamente después: "Y el que dogmatiza con el fagot bajo el carrik y el quepis sobre la oreja, Nelo el Peneque." (*OE*, I, 1012) El barbero también se denota por la ropa: "Tras ella, en la sombra del pasillo, se apunta la figura del barbero con el quepis sobre una ceja y la capa acandilada por el estoque." (*OE*, I, 1023)

Aislar detalles también puede destinarse a destruir cualquier diferencia entre las *figuras* y los objetos que las rodean, invirtiendo el proceso de humanización para reificar los fragmentos del cuerpo. Por ejemplo: "Y en el marco azul del ventanillo, la gorra de cuartel, una oreja, y la pipa..." (*OE*, I, 1005)

Abundan ejemplos de esta detallada atención al vestuario como elemento reificante. Por ejemplo, en *La hija del capitán*, que define la *figura* como *golfante*, término que proviene de *golfo*, vagabundo: "Al golfante del manubrio, calzones de odalisca y andares presumidos de botas nuevas, le asoma un bucle fuera de la gorrilla, con estudiado estragalo, y sobre el hombro le hace morisquetas el pico verderol del pañolito gargantero." (*OE*, I, 1063)

Otros *adefesios* o *figuras* también son determinados por el vestuario: "Flux de alpaca negra, camisa de azulinos almidones, las botas militares un abierto compás de charolados brillos, el bombín sobre la ceja, el manatí jugando entre los dedos." (*OE*, I, 1064) Tal determinación es incluso superlativa, ya que *flux* alude a "flujo, abundancia". O: "Las acharoladas botas en compás de cuarenta y cinco grados" (*OE*, I, 1088), que se confirma

en "las botas en ángulo" (*OE*, I, 1090), y cuando "se miraba las uñas y la punta brillante de las botas." (*OE*, I, 1080)

Las mujeres, asimismo, son definidas por la ropa: "La Sinibalda, peinador con lazos, falda bajera, moñas en los zapatos, un clavel en el pelo" (*OE*, I, 1065), y "la tarasca infla la pechuga buchona, resplandeciente de cruces y bandas" (*OE*, I, 1093). La figura va envuelta en un *peinador*, que es "especie de bata corta de tela ligera, que usan sobre el vestido las señoras para peinarse." Sin embargo, la acotación se cuida de indicar que la Sinibalda lleva el peinador sin nada debajo, puesto que la única otra pieza de vestuario es la "falda bajera". Por las *moñas* acaso la figura provenga del sur de España, porque se trata de "lazos con que suelen adornarse la cabeza las mujeres, singularmente en Andalucía." Valle, irónicamente, coloca tal adorno en los pies. Obsérvese el uso del término *tarasca*, que corresponde al carnaval pero también al de ese conjunto de *figuras* deshumanizadas.

La ropa también sirve a Valle para determinar el sentido adocenado de las multitudes: "Pueblan el andén chisteras y levitas de personajes: Muchos manteos, fajines y bandas." (*OE*, I, 1092)

Dado el gusto de Valle por emplear recursos similares tanto en el teatro como en la novela, quisiera citar ejemplos de *La corte de los milagros*, en los que puede observarse un avance en la deshumanización y su desplazamiento, si se me permite el término, hacia una reificación sinecdóquica: "Por la lontananza amarilla del rastrojo, moviéndose en hilera, fulgían brillos de roses y fusiles. (*OE*, I, 12) La metonimia también es utilizada para sustituir los miembros corporales por fragmentos de ropa, que de esa forma recrean el cuerpo ausente: "Los tricornios se contraseñan en silencio…" (*OE*, I, 5)[268]

Es una enumeración que cancela el elemento humano: todo se reduce al "hábito". El vestuario militar a su vez es reducido a un sombrero y a un arma, que brillan bajo la luz amarilla. Sucede lo mismo cuando los pantalones colorados de los militares son intercambiados por una prenda que alude a otro estamento: "Los bonetes de aldea predicaban la cruzada carlista…" (*OE*, I, 12) Los uniformes vacíos resaltan la cobardía de

[268] Tanto en Quevedo como en Valle existe una clara voluntad de reducir lo vivo a lo inanimado, o bien, de animar lo inerte. Durán insistirá en ello al señalar que "otras veces la superposición introduce el objeto (procedimiento también muy usado por Quevedo), que, al ocultar los rasgos específicamente humanos – movimiento, emociones, lenguaje--, lo rebaja con toda rapidez al nivel de <cosa>". (Durán, 259)

la soldadesca, que huye ante los perros, pero las sotanas están tan vacías como los uniformes. Esas sotanas, además, son señal de fanatismo.

Valle-Inclán no elige exclusivamente un estrato social para revelar la futilidad que lo determina todo. En la entrega de la Rosa de Oro, la aristocracia palatina es un conjunto de prendas, "todo el cortejo de plumas y bandas que llenaba la Real Capilla." (*OE*, I, 18) Y más adelante, articulando la reificación sinecdóquica con el gesto: "Entre un cortejo de plumas fatuas y chafados visajes pasó la Reina..." (*OE*, I, 24) Importa resaltar aquí el uso del término *chafado*, porque proviene de *chafar*, que significa "aplastar lo que está erguido o levantado." Mediante tal palabra, Valle caracteriza al cortejo como servil, aplastado.

El vestuario es fundamental como elemento caracterizador, pero también como parte de una sustitución maliciosa. Hay efectos sorprendentes que se logran mediante la sustitución de los miembros corporales por pequeñas prendas que, al ser ampliadas, producen un estallido visual, profundamente sarcástico, que nos ubica en el terreno circense. Los humanos han sido sustituidos por sus uniformes, y éstos a su vez han sido reemplazados por fragmentos que subrayan la artificialidad, incluso vulgar, de un espectáculo aparentemente admirable: "Sobre la gala de los uniformes destacaban los guantes blancos su cruel desentono, y eran todas las manos manos de payaso." (*OE*, I, 31)

En cuanto a la aristocracia isabelina, Valle la degrada hasta extremos macabros, que nos revelan que en palacio los vivos alternan con los muertos. Los que hubiéramos considerado como seres vivos en realidad son cadáveres animados: "La Duquesa, en la punta de los pies, aseguraba con sus manos de momia los postizos y la diadema..." (*OE*, I, 24)[269]

Un cadáver amojamado coloca *postizos* en la cabeza de la reina y por metonimia, la diadema, signo de realeza, se convierte en una impostura, como esos mechones de cabello a los que Isabel II tiene tanto derecho como a la corona, o como la Chamorro a su título. Para enfatizar el decaimiento, Valle insiste utilizando un término grato a Quevedo:

---

[269] La caracterización de la Duquesa de Fitero, más familiarmente llamada Pepita Rúa, como momia, nos envía a una práctica ancestral que según Victoria Nelson se relaciona con las marionetas y los autómatas. Pero si los ídolos y las momias aspiraban a espiritualizar la materia mdeiante la momificación, y a materializar la espiritualidad mediante la creación de simulacros de la divinidad, "over and over, the inferiority of the mechanical and artificial is stressed..." (Nelson, 66)

"Aquella estantigua de credo apostólico..." (*OE*, I, 22) *Estantigua*, es decir, otro objeto propiamente vaciado de connotaciones humanas que proviene de la voz hueste antigua, "visión o fantasma que se ofrece a la vista por la noche, causando pavor o espanto." Pero en segunda asepción, considerablemente menos lúgubre pero no menos plástica, *estantigua* también significa "persona muy alta y seca, mal vestida."

Y con *estantigua* va otro término que enfatiza el sentido deshumanizador: "El palatino estafermo inclinábase con tan arrugada pesadumbre..." (*OE*, I, 28)

El aumento de aspectos macabros e hilarantes llega a una de sus cimas en la siguiente descripión: "Una redoma pintada de rubio sobre dos pies de bailarín, con tacones muy altos. El Pollo de los Brillantes era una momia acicalada..." (*OE*, I, 46) Ciertos términos aluden a la tradición barroca. Uno de ellos es la elección del término *redoma*, asociado con las labores de los alquimistas o de los brujos. Vélez de Guevara lo consagra en *El diablo cojuelo*, de tal forma que sugiere asociaciones perturbadoras. Pero la redoma, por su aspecto de matraz, ofrece una imagen elocuente: el Pollo de los Brillantes es un ser netamente artificial que equivale al de Quevedo en los *Sueños*, encerrado en una matriz de cristal en cuyo interior se coccionan elementos asquerosos. *Redoma* significa "vasija de vidrio ancha de abajo, que va angostándose hacia la boca"; mediante un término, Valle caracteriza la *figura*. Montada en zapatos de tacón alto, esta "momia" es un ser mixto del que la naturaleza ha sido expulsada. Los "pies de bailarín" y los zapatos de "tacones muy altos" afirman una vulneración genérica que atesta el golpe, como lo hace Quevedo, en ese elemento de hombría tan presente en los "valentones" y "jaques", por otra parte absolutamente cobardes. Esta hombría de bravata callejera o de despliegue en estrados aristocráticos es escénica.

Sirvan para confirmar tal ataque los siguientes ejemplos: "El Rey, menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana." (*OE*, I, 24) Don Francisco de Asís sirve, junto con el Marqués de Torre-Mellada, para enfatizar la falsedad de las apariencias. Por eso Valle-Inclán utiliza un tratamiento protocolario con la figura del rey consorte, para contrastar su realidad femenina con los títulos que lo designan: "El Rey Don Francisco, como a impulsos de un resorte, sacó del buche los enojados tiples de su voz". (*OE*, I, 25) Del *buche*, es decir de la "bolsa que tienen las aves en el remate del cuello", y por extensión "pecho, o lugar en que se finge que se reservan los secretos." Don Francisco,

pues, *desembucha*, se delata, es incapaz de actuar allí donde le resultaría primordial hacerlo. O: "Era un vejete rubiales, pintado y perfumado, con malicias y melindres de monja boba..." (*OE*, I, 27)

El vestuario no necesita ser siempre el detalle detonador. Basta con la *figura*: "El Augusto Señor le recibió con amable reserva, adamando la figura bombona..." (*OE*, I, 272) *Adamar* significa "fineza o prenda de amor y cariño." También "amar con pasión y vehemencia." Pero lo esencial del término es que nos envía a un ámbito semántico femenino porque *adamarse* significa "adelgazarse el hombre o hacerse delicado como la mujer."[270] Don Francisco de Asís *adama* su figura, se femineiza primero con sus pasos de bailarín, y después mediante "los tiples de su voz" para terminar transformándose en un cuerpo femenino. Valle insiste en la imagen cuando señala que "el Marqués recogía los brazos y se adamaba. Sus manos parecían haberse reducido dentro de los guantes" (*OE*, I, 193)

Otras descripciones sustituyen el vestuario por el maquillaje. Por ejemplo, "Torre-Mellada se despintaba con una mueca" (*OE*, I, 92) O con cambios relacionados con los cosméticos y la apariencia engañosa: "Torre-Mellada, transformándose en cada visaje, se tocaba la onda del pelo, ahuecándola con mucho tiento y arte." (*OE*, I, 219) Varios viejos son descritos como "embetunados", "repintados" o "retocados", lo cual enfatiza su empeño en disimular su edad: "El Marqués de Torre-Mellada, con uniforme muy papagayo, cubierto de cruces y bandas, retocado y rubiales, entró haciendo gallos" (*OE*, I, 39)

En otros momentos la ropa desplaza a la figura y en ella se concentra su definición: "El enclenque desparpajo de la figura, la tristeza de la mirada, llena de prematuras curiosidades, promovían, con aquel disfraz de charrasco y el pantalón colorado, un recóndito dejo de cruel mojiganga." (*OE*, I, 29) Seres desprovistos de interioridad, las *figuras* sirven precisamente para revelar la vacuidad, la defensa de los intereses mezquinos, la ausencia de cualquier atisbo de inteligencia.

Las descripciones del vestuario no son en Valle tan pormenorizadas como en Quevedo, pero también funcionan para presentarnos inmediatamente imágenes elocuentes acerca de

[270] El significado del término no había variado tanto desde que *Autoridades* lo definiera como voz caída en desuso que significa "amar con pasión, y vehemencia." De esta voz derívase *adamarse*, que significa "ponerse una persona, como un mancebo, de propósito, ù por accidente en estado de parecer dama."

la condición de las *figuras*. Tienden a centrar la descripción en frases trimembres. Por ejemplo: "Tres jinetes –calañés, retaco y manta—salieron de los jarales." (*OE*, I, 107) O "El Marqués de Torre-Mellada, gorro, batín y pantuflas..." (*OE*, I, 152) O: "En la adusta soledad penibética era un adefesio anacrónico aquel vejete de chistera gris, guantes anaranjados, tobina con recortes de astrakán..." (*OE*, I, 187) Independientemente de la relevancia de la *figura*, Valle demuestra en reiteradas ocasiones su gusto por definirlas mediante dicho énfasis en tres aspectos. Así sucede en el caso del servidor de un militar que regresa de Cuba: "Jipi, guayabera de dril, zapatos de charol, un negro antillano corría el andén" (*OE*, I, 194), y: "Hace señas a un clérigo fachendoso –alzacuello, capa torera, espejuelos verdes..." (*OE*, I, 244)[271] O en la siguiente descripción: "ondular de sombras talares, albura de tocas y manos, rumor de sandalias, sonajería de cruces, rosarios y patenas..." (*OE*, I, 263)

Hay otras descripciones que se reducen a dos aspectos del vestuario. A pesar de su enorme economía, también resultan expresivas: "La Marquesa Carolina, rubia y lánguida, tules y encajes..." (*OE*, I, 210) O: "Vestida la bata de seda verde con borlones y ringorrangos..." (*OE*, I, 248) Sucede algo similar en la siguiente, no exenta de cierta imaginería carnavalesca y goyesca: "Y entre cuatro mantillas revoloteaba la sobrepelliz del clérigo. Tras la cruz aguzaba sus cuernos el bonete." (*OE*, I, 165)

En alguna ocasión Valle acude a la iconografía clásica para darnos el retrato de una *figura*, a la que dignifica mediante la referencia en la que se apoya: "El Marqués de Bradomín, a mitad de la cuesta, muy velazqueño con atavíos de cazador" (*OE*, I, 127)

La ropa es en los dos escritores una insignia. La prolijidad de los detalles en *El Buscón* no corresponde a la parquedad esperpéntica, pero aunque su intensidad e importancia sean distintas, funcionan como un medio eficaz de caracterización. No es la única técnica de la que disponen los dos; nos introduce a otros signos teatrales que estudiaremos a continuación.

[271] *Fachendoso* significa "que tiene fachenda", es decir vanidad, jactancia; el cura de hecho es también un jaque.

8. Calas en las técnicas narrativas de Quevedo y Valle, II: Histrionismo y acotaciones.

Si hasta el momento nos hemos detenido en signos externos como el marco entremesil y el vestuario, el presente capítulo avanza en el reconocimiento de signos más específicos tales como el histrionismo y las acotaciones. Ellos se refieren a la manera en que los dos escritores apuran la hipocresía con que actúan sus figuras dentro de sus escenarios a través de una técnica metateatral que subraya su falsedad. En efecto, las figuras quevedescas y esperpénticas son incapaces de reconocerse, por lo cual se encuentran condenadas a un histrionismo sistemático como única cifra de identidad. Si algo estable hay en ellas es su voluntad de disimular. Pero tal disimulo no es voluntario, sino producto de una naturaleza de la que se ha expulsado toda fidedignidad.

Entre las figuras quevedescas y las esperpénticas en cuanto a su actuación, hay sin embargo una diferencia abismal. Quevedo elige como blanco de su sátira a los desposeídos. Su lente de aumento se concentra en seres de los cuales nada se espera salvo que sean lo que son. Su visión de ellos corresponde a la picaresca y a la distancia que el autor establece respecto de sus creaciones. La hez no ofrece ningún atisbo de humanidad, salvo en lo que toca a sus recursos de sobrevivencia.

En Valle la lente esperpéntica amplifica sobre todo otra clase social, haciéndose por ello más ácida y desgarrada. Sus figuras, inmersas en una voluntaria representación, no corresponden a los bajos fondos sino a las más altas esferas, de las cuales debería esperarse otra conducta. Ahora bien, es necesario considerar que lo que se enfoca, al menos en esta cala, no es la clase dirigente de su tiempo, sino la que en él representa ya un pasado, relativamente reciente, pero ligado dinásticamente al momento en que escribe. No será la única vez en que Valle esgrima los dardos proyectados desde sus espejos cóncavos y convexos contra el poder, como atestigua la censura de Primo de Rivera referente a *La hija del capitán*, esperpento teatral en el que Valle actualizaba su rechazo ético y estético de la clase dominante.

Pero en este capítulo interesa recuperar la visión de Valle acerca de este pasado reciente, porque confirma su conciencia de la historia y su certeza de que su interpretación se proyectaría sobre el futuro.

Entre los dos escritores se reitera una diferencia de clase: mientras Quevedo elige un objeto de suyo deleznable en la mentalidad de sus contemporáneos, Valle acerca su lente esperpéntica a las zonas consagradas por el poder. Ambos eligen subrayar el histrionismo como metáfora de la incapacidad de los seres humanos para serlo de una manera fidedigna.

En la prosa festiva de Quevedo, y en los esperpentos narrativos de Valle, la prosa convive estrechamente con el drama. Como se viene demostrando no se trata de plantear un "reflejo" entre las obras de los dos; cada una es original y por ello única. Contienen sin embargo elementos que, a pesar de las diferencias, permiten la comparación: coincidencias que no se limitan al uso de la imaginería grotesca, sino que corresponden a una manera híbrida de concebir el discurso narrativo.

El Buscón es un recuento de hechos pasados. Quien recuerda su vida lo hace desde otra ribera, lo cual contribuye a explicar la indiferencia del narrador, rota sólo para dar sitio a la burla, a un sentimiento de agravio o a nuevas ilusiones. Pablos narra esa vida como si no le perteneciera[272]. Sus desventuras, hasta embarcar con la Grajal a las Indias, lo dejan intacto, espectador de las "vacaciones morales" en las que se transforma inexorablemente su vida[273]. Pero tal distancia no explica la violencia de Quevedo. El rechazo de lo distinto exige el desprecio del mundo burgués mediante una deshumanización que reduce las figuras a títeres, por el sarcasmo ante cualquier posibilidad de movilidad social, y por una constante burla de toda aspiración que no se justifique por el nacimiento[274].

Hay dos elementos estables en *El Buscón*: la distancia que la voz narrativa, en sí misma ya teatral, intenta establecer entre sí y las *figuras*, y la adscripción del mundo de los pícaros a un tinglado de marionetas. Su teatralidad consiste parcialmente para mí en que el relato comparte el tono desenfadado del entremés. Éste es ajeno al contagio

---

[272] Según Fernando Lázaro Carreter (1961), "Pablos no está verdaderamente ligado a sus compañeros de aventura, sino al novelista; no hay un hilo que los embaste a todos, sino cabos sueltos que paran en manos del titiritero." (Carreter, 336) Según Zimic, la extrañeza que *El Buscón* suscita obedece a que "fue concebido como uno de los *Sueños*." (Zimic, nota 4, 16)

[273] Como también ocurre con Lázaro, quien narra los acontecimientos "como si la víctima fuese otra persona y, en efecto lo era, por su todavía limitada comprensión del alcance de la maldad humana..." (Zimic, 41)

[274] Lázaro Carreter (1961) ya ha señalado que entre el autor y sus criaturas existe un abismo: "Desde sus principios inmutables del honor y la sangre, todos los desheredados, los desterrados de la ciudad de los hombres, son simples muñecos. El mundo de Quevedo está bien hecho y el otro mal: eso es todo. Sin embargo, ofrece grandes atractivos para el contemplador que lo ve a distancia." (Carreter, 335)

sentimental, ahuyentado por la risa y la falta de respeto por las instituciones[275]. Este tono es el que permea *El Buscón*, del que Quevedo estaba consciente si hemos de reparar en su dedicatoria, en la que dice que "dudo que nadie compre libro de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado." (*El Buscón*, 70)

En *El Buscón* presenciamos transformaciones en las que, al cambiar de oficio, el protagonista muda de indumentaria y con ésta de nombre. Pablos es el antihéroe de las mil caras. En cada nueva representación Pablos se despoja de su identidad previa caracterizándose como histrión, incluso antes de que se incorpore a una compañía profesional. Pobre, bastardo[276], actúa como criado, estudiante, comediante, galán de monjas, rufián, caballero fingido, heredero de un mayorazgo, mago, y monje. Pablos es simulador por excelencia porque, salvo sus "pensamientos de caballero", nada tiene. Como todo pícaro, es una página en blanco: carece de pasado y de nombre que proteger, en suma de honra. Su desposesión lo obliga a inventarse a sí mismo, a convertirse en director de escena e intérprete.

8.1 Histrionismo en *El Buscón*.

La primera vez que podemos advertir en *El Buscón* la inclusión de un acontecimiento parateatral, es en ocasión de Carnestolendas, en el segundo capítulo del primer libro[277]. Siendo estudiante, Pablos representa el papel de "rey de gallos", para lo cual pide a sus padres "que me buscasen galas" (*El Buscón*, 85). De acuerdo con la tradición del "mundo al revés", le corresponde el papel principal, que habrá de interpretar en la plaza, espacio consagrado por los géneros menores. Pablos cobrará una importancia tan momentánea como paradójica. El caballo era más bien "un cofre vivo" y una mezcla de diversas bestias que desata la batalla "nabal" en la que perderá la vida. Casi totalmente, el capítulo se destina a escenificar una representación carnavalesca que corresponde al entremés "de

[275] Raimundo Lida (1974) ha notado que "el entremés no se presta a graves emociones, y Quevedo no pretende que las de su *Buscón*, relato entremesil, se tomen muy en serio." (Lida, 457)

[276] Cuando Pablos acude a su madre después de descalabrar a un estudiante que lo afrenta de manera que es imposible ignorar el insulto, ésta le responde: "muy bien hiciste en quebrarle la cabeza, que estas cosas, aunque sean verdad, no se han de decir." (*El Buscón*, 83)

[277] No es la única fecha que se atiene a un calendario ritual. Después del año de pupilaje (puesto que el capítulo transcurre entre la semana posterior al domingo de Cuaresma y termina precisamente con el arribo

palos". Elementos como el vestuario (las *galas* y los *aderezos*), la acción (que opone a estudiantes y verduleras), el griterío (las berceras "dan voces"), el espacio público, y la presencia de espectadores, intensifican la teatralización del episodio[278].

El acontecimiento nos importa como antecedente que definirá la vida del protagonista como una serie de representaciones. Su primera salida determina su vida: la violencia, el oprobio, los líos con la justicia, la humillación que lo devuelve simbólicamente a las heces de las que proviene. Pero también las ilusiones intermitentes de subvertir su situación social mediante el desempeño de una personalidad ficticia.

Para mí la escena carnavalesca es precedida por una alusión que implica una representación previa. En su primera salida, Pablos se cuida de especificar el número de quienes han sido señalados para desempeñar el papel: "Echamos suertes entre doce señalados por él y cúpome a mí." (*El Buscón*, 85) El número *doce* sugiere un ámbito religioso, ya que doce eran los discípulos de Cristo. De aceptarse tal lectura, la alusión es sacrílega porque reduce a los apóstoles a un grupo de estudiantes entre los que se encuentra uno particularmente infame, una especie de Judas que ubica la carnavalización dentro de una representación previa.

Como sucede en los carnavales, la frontera entre "actores" y "espectadores" no es estable ni claramente definida, aunque tampoco tan ambigua que sea irreconocible. Tal diferencia se mantiene oponiendo a estudiantes y berceras, y concluye con la advertencia de Pablos de que aunque vaya emplumado no es su madre. Así alude al bagaje de cobardía y de ridiculez que definen su vida, pero también resalta la ambigüedad que determina su identidad negativamente. En efecto, la voz narrativa rememora el suceso reparando en la inutilidad, "como si ellas no lo echaran de ver por el talle y rostro. El miedo me disculpó la ignorancia, y el sucederme la desgracia tan de repente." (*El Buscón*, 88)

A diferencia de Judas, Pablos no negará a Cristo pero sí a su madre. Con ello rechazará su procedencia, y tratará de deslindarse de una fuente de oprobio. Pablos no afirmará su

---

de la nueva Cuaresma), don Diego y Pablos se han transformado en *retablos* "de duelos" (*El Buscón*, 101). La descripción crea una imagen elocuente: los dos muchachos se han convertido en *figuras* de retablo.

[278] Manuel Duirán (1978) enfatiza la teatralización de *El Buscón*, en la que señala la indiferencia de los personajes ante sus padecimientos: "Y es éste, creo, el ingrediente que resulta indispensable para apreciar el conjunto de la novela: la presencia de elementos teatrales, muy específicamente elementos de <baja comedia>, de farsa." (Durán, 131)

propia identidad; rechazar su origen lo convertirá más bien en una especie de vacío. Esta voluntad negativa es la paradoja del comediante en el que inevitablemente se convierte desde el principio. Al negar ser quien es, Pablos abrirá la compuerta a diversas identidades que representará, asumiendo el mundo como un escenario. Quien nada es y quiere ser alguien, recurrirá a metamorfosis para lograr que sus "pensamientos de caballero" se vuelvan realidad. Desde este momento, para mí iniciático y que tiene el valor de escena original en *El Buscón*, Pablos emprende el asedio teatralizado a una fortaleza inexpugnable pero falsa porque en ella todos actúan.

Hay otros momentos en que las transformaciones obedecen a una clara voluntad de engaño, como en el episodio de la "maldita venta de Viveros". Espacio heteróclito por excelencia, lo es también de las represesentaciones. Sin embargo, en este universo en el que las jerarquías se demuestran permanentemente, los nombres funcionan como cifras. El de don Diego lo ubica inmediatamente, y reificándolo, lo transforma en botín. Lo que podría interpretarse como privilegio y fortaleza, se convierte en lo contrario. En la venta los pícaros devorarán literalmente sus dineros, que es una suerte de canibalismo metafórico porque don Diego es su fortuna. Pese a su inexperiencia, Pablos repara en su revelación: "Preguntáronme su nombre y no bien lo dije, cuando el uno de los estudiantes se llegó a él y medio llorando y dándole un abrazo apretadísimo, dijo..." (*El Buscón*, 105) Tanto don Diego como Pablos se quedan *admirados* ya que "juráramos entrambos no haberle visto en nuestra vida." (*El Buscón*, 105)

En la farsa de la venta de Viveros hay, sin embargo, una variante. Consiste en que el engaño es propiciado también por don Diego, puesto que "él, haciendo de galán, convidólas" (*El Buscón*, 106). El bobo tiene la ilusión de representar un papel que lo distancia de la farsa y lo ubica en el más alto territorio de la comedia, el de *galán*. Tal presunción permite la burla y a los estudiantes continuar con su improvisación, y con el despojo. El desempeño de la farsa es excelente. Lo comenta Pablos como espectador: "¿Quién no creyera que se habían criado con nosotros?" (*El Buscón*, 105) Más adelante, define el suceso como una "gran disimulación" (*El Buscón*, 108) La farsa termina con intervenciones que revelan el engaño. Como sucedería en un entremés, cada farsante pronuncia una frase para escarmentar a don Diego y a Pablos.

Tanto la burla en el patio universitario como la que ocurre en el aposento, se inician con la voluntad de la víctima de *disimular* o *fingir*. Desde su primera infancia, y después en el pupilaje de Cabra, Pablos trata de aparentar que nada ocurre, lo cual para mí tiene ya algo de representación ante sus victimarios. Esta estrategia teatralizante se empeña en negar o en modificar la realidad. El capítulo quinto da cuenta de burlas que desembocan mecánicamente una en otra, instaurando nuevos espacios en los que el fingimiento es el último recurso. Pablos amanecerá revolcado en excrementos, y para permanecer en el lecho dice que "fingí que me había dado mal de corazón." (*El Buscón*, 118) El resultado es nuevamente la imposición de la realidad, con la consiguiente humillación. Desde mi perspectiva, estas burlas entremesadas logran un propósito ya sugerido por don Diego, cuando aconseja a Pablos estar alerta ya que carece de apoyo para valerse en el entorno hostil de la universidad. Ante la nueva afrenta, Pablos se propondrá cambiar y "hacer nueva vida." (*El Buscón*, 120)

Fingir y *disimular* se convierten en clave de la vida picaresca Recordemos cómo, perseguido por el confitero a quien acaba de robar, al dar la vuelta en una esquina se finge un pobre a quien el ladrón ha pisado. Cada nueva aventura supone un reto para renovar y aumentar su espectacularidad. Ya no *corre* o *arrebata* sólo para sí, sino también para ser visto y celebrado. El hurto al segundo confitero tiene todo el carácter de una acción hecha para ser contemplada. "Quedáronse espantados de ver la traza" (*El Buscón*, 127), narra Pablos, complacido por la reacción de los espectadores, "muertos de risa" (*El Buscón*, 127).

Las burlas eliminan toda buena intención para dar paso al gusto de acceder a un papel de importancia: "Yo, como era muchacho y oía que me alababan el ingenio con que salía destas travesuras, animábame para hacer muchas más cada día" (*El Buscón*, 127) Que el hurto no será suficiente, lo confirmamos cuando Pablos roba a la justicia sus armas. Ante la posibilidad de que lo encuentren el Corregidor y el Rector, Pablos representa su propia agonía, con la ayuda de los otros pícaros que fingen rezar, uno de ellos disfrazado de clérigo. La intensificación de la teatralidad es notable. Estas burlas cuentan con un reparto, con una representación convincente, y con un público que celebra su espectacularidad.

El teatro está presente como burla entremesada, como representaciones improvisadas, y como metáfora del mundo criminal. Así sucede cuando Pablos recibe la carta de su tío: "Dicen que representará en un auto el día de la Trinidad con cuatrocientos de muerte." (*El Buscón*, 133) El término *representar* adquiere aquí un contenido infamante para referirse al hecho de que Aldonza será exhibida y castigada como bruja. El *auto* en el que *representará* es de fe, y para Pablos implica una nueva afrenta que impulsará otro cambio, radicalizándolo en su voluntad por deslindarse de sus orígenes.

Hay otros desempeños histriónicos, como cuando Pablos pretende ocultar la burla de que ha sido objeto durante la noche a manos de los otros criados. Trátase de la consabida burla de bobo, pero en ella intervienen todos los elementos que el entremés exige: actores, víctima, creación de una situación ficticia que establece complicidad entre los burladores y el lector, quien en este caso adopta la función de espectador. Para ocultar su deshonra, Pablos simula un ataque del que saldrá *descoyuntado*.

Pablos asimila la lección, y se propone "hacer nueva vida". (*El Buscón*, 120) El quinto capítulo del segundo libro consolida el aprendizaje histriónico, cuya impostura Pablos llevará a cimas ejemplares. En adelante impondrá las burlas, marcando la transición entre el estadio de aprendiz y el de practicante.

Los capítulos quinto y sexto del primer libro lo confirman mediante desempeños histriónicos en los que Pablos se resuelve a "ser bellaco con los bellacos, y más si pudiese que todos." (*El Buscón*, 120) Se le presenta el ama, "cercenadora de porciones como de moneda" (*El Buscón*, 122), con quien se conjura contra la despensa[279]. Los dos son histriones que engañan a don Diego. Pablos muestra la seguridad con que asume su nueva identidad, ya que cuando fingidamente el ama lo reconvenía, él "*hacía* que lloraba" (*El Buscón*, 123).

Pablos se volverá maestro del "correr" o "arrebatar". En esta dialéctica entre espacios públicos y relativamente privados, Pablos refinará su histrionismo mediante la improvisación. Por ejemplo, eludiendo a sus perseguidores cuando están a punto de darle alcance: "Yo, como iba cargado vi que, aunque les llevaba ventaja, me habían de alcanzar, y al volver una esquina sentéme sobre él y envolví la capa de presto, y empecé a

[279] Dada la proverbial misoginia de Quevedo, no es extraño que esta vieja alcahueta ("le venía de casta, como al Rey de Francia sanar lamparones", 125), sea la cómplice perfecta.

decir con la pierna en la mano, *fingiéndome* pobre..." (*El Buscón*, 126) La burla es eficaz, a tal extremo que los perseguidores le preguntan hacia dónde ha huído el ladrón.

Su audacia histriónica cierra el libro segundo con la burla que impone a la justicia, conduciendo al corregidor y sus corchetes hasta un prostíbulo para atrapar a unos supuestos asesinos y a un espía francés que podría ser Antonio Pérez. Pablos evade al corregidor y al rector regresando al espacio privado, donde interpreta el papel de un agonizante: "Llegaron a casa y yo, por que no me conociesen, estaba echado en la cama con un tocador y con una vela en la mano y un Cristo en la otra, y un compañero clérigo ayudándome morir, y los demás rezando letanías." (*El Buscón*, 129-130)

Tenemos de nuevo una consumada interpretación con actores, comparsas, y bobos, que en este caso representan la justicia, y el público que constituye quienes están en el secreto de la burla. Finaliza el libro primero con la independencia de Pablos, y apartado de don Diego. El aprendizaje y los primeros pinitos del comediante lo conducen a un escenario más vasto: el del mundo.

En el quinto capítulo del segundo libro, Pablos entra en una etapa más avanzada de su aprendizaje, que coincide con su encuentro en el camino a Madrid con don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán. Tal encuentro funciona como preámbulo a las aventuras que correrá con la "cofradía" en la que es admitido. El espacio de sobrevivencia es la Corte, y a continuación cínicamente trastoca el refrán sobre el falso brillo diciendo a Pablos que "la industria en la Corte es piedra filosofal, que vuelve en oro cuanto toca." (*El Buscón*, 174) La *industria* es el dominio de la simulación, que comienza por el vestuario y que trata el espacio doméstico como escenario. Así lo indica don Toribio cuando describe cómo por la noche busca desechos de comida que esparce "para honrarnos con ello de día." (*El Buscón*, 175) Y añade: "Quien no nos conoce cree que es así y pasa por convite." (*El Buscón*, 175)

La Corte es de los "milagros", ya que reúne toda clase de figuras, donde los pícaros pueden medrar. La inmigración urbana hizo de Madrid el espacio por excelencia de la burla.[280] Don Toribio lo tiene muy claro cuando explica a Pablos la causa de su traslado a

[280] Davies (1937) señala que "Madrid, which had been one of the smaller cities of Castile, had grown enormously as soon as the court had settled there. It is said to have had a population of 200,000 at the beginning of the seventeenth century. A census in 1646 put it at 350,000. These figures, even allowing for possible exaggeration, suggest an enormous drift of the agricultural population to the capital." (Davies,

Madrid. Y Pablos también expresa su alegría al ir a un lugar donde es desconocido. La descripción de la hora del remiendo presenta un inframundo en el que los miserables constituyen una auténtica *cofradía* en la que nada es lo que parece. Así lo proclama don Toribio: "¡Qué diré del mentir! Jamás se halla verdad en nuestra boca..." (*El Buscón*, 178) La conversación se prolonga hasta Rozas, donde Pablos invita a don Toribio a cenar, ya que "yo me hallaba obligado a sus avisos, porque con ellos abrí los ojos a muchas cosas, inclinándome a la chirlería." (*El Buscón*, 179)

Pablos alude a *chirlería* como al oficio que practicará hasta que la justicia prenda a los cofrades de la *orden*. Es un vocablo que se reitera en *El Buscón*, y que *Autoridades* define como "habla, y acción sin fundamento, entendimiento, ni substancia." Se trata de una estratagema verbal, y su ámbito de dispersión es la Germanía, donde *chirlar* es "parlar, hablar, conversar en cualquier manera." El término tiene otros significados, pero el que conviene rescatar es el de habla producida para simular, para engañar[281]. Como la ropa, el habla es otro instrumento en el oficio de *representar*.

El histrionismo deliberado se convierte en segunda naturaleza, como se confirma en la primera salida de Pablos con don Toribio. Éste, para evitar ser reconocido por un hombre a quien debe dinero, "soltó de detrás de las orejas el cabello, que traía recogido, y quedó nazareno, entre ermitaño y caballero lanudo; plantóse un parche en un ojo y púsose a hablar italiano conmigo." (*El Buscón*, 189) Pablos celebra la representación: "Yo

---

270) Elliott (1963) observa que "at a time when the population of Castile had fallen, that of Madrid continued to grow: from 4,000 in 1530 to 37,000 in 1594, to anything between 70,000 and 100,000 in the reign of Phillip IV." (Elliott, 310) Fernández Vargas (1989) confirma, con variantes, la información: "La provincia de Madrid en el siglo XVII acusa claramente la situación excepcional que supone la capitalidad, pues si en 1530 contaba con 10.057 vecinos, en 1591 había pasado a 31.711. En 1646 el corregidor de Madrid, haciéndose eco de un documento de 1631, informa que la ciudad contaba con 74.435 personas, en las que se incluyen 1.134 clérigos. Se calculan en 20.000 las personas fuera de matrícula, todo lo cual eleva la cifra a 94.435 personas." (Fernández Vargas, 68) Aunque no propociona cifras, Pérez Moreda (2000) observa que los elevados costos del cultivo, la concentración de la tierra y el endeudamiento campesino en la región castellano-leonesa ocasionó "la *emigración* de muchos de ellos, lo que a su vez redoblaría los efectos negativos del proceso sobre la evolución general de la economía." (Pérez Moreda, 260) Más recientemente otros investigadores aportan datos estadísticos que no difieren sustancialmente de lo ya consignado, siendo un dato de interés el que proporciona Bravo Caro (2003), quien advierte que "la tasa de urbanización española a fines de la centuria del Quinientos podría establecerse en un 11 por 100 frente al 7,5 por 100 continental." (Bravo Caro, 473)

[281] A propósito de la poesía satírico-burlesca de Quevedo, Ignacio Arellano señala que "dadas las coordenadas que rigen este universo literario (corporalidad grosera, hedor, parásitos, degradación física y ambiental), cabe esperar un status correspondiente en el plano de los medios lingüísticos." (Arellano, 175) Para mí es evidente que lo mismo puede decirse del lenguaje que Pablos aprenderá con los "cofrades del estafón y posada", y que define el habla como uno de los índices más claros para ubicar a las figuras.

moríame de risa de ver la figura de mi amigo." (*El Buscón*, 189) Nótese cómo el término *figura* es utilizado para calificar el histrionismo de don Toribio, y para aludir a apariencias mudables. La *figura* es el núcleo de las metamorfosis.

Después de engañar al licenciado Flechilla, Pablos encuentra en una tienda a dos mujeres, acompañadas por una vieja y un pajecillo. La ocasión se le presenta como oportunidad para practicar lo aprendido, así que "para que me tuviesen por hombre de partes y conocido, no hacía sino quitar el sombrero a todos los oidores y caballeros que pasaban, y sin conocer a ninguno, les hacía cortesías como si los tratara familiarmente." (*El Buscón*, 194-195) Nótese el *como si* que emplea Pablos, consciente de que desempeña un papel. Las dos mujeres, como buenos espectadores, creen lo que ven, puesto que "se cegaron con esto". Conforme la burla se desarrolla, Pablos improvisará una de sus identidades, adjudicándose el nombre de don Álvaro de Córdoba. La escena revela su industria para improvisar, señalando pajes como propios y eligiendo una gran casa a la que entra sin mayor empacho.

Sus cofrades son hábiles en disfrazarse. Magazo, que presume de soldado, sólo "había sido capitán en una comedia y combatido con moros en una danza" (*El Buscón*, 195); don Cosme, quien se había hecho ensalmador y "hacía creer cuanto quería" (*El Buscón*, 198), y Polanco, quien usa "barba larga postiza." (*El Buscón*, 199) El vestuario de estas figuras implica la constitución de una compañía teatral.

La capacidad histriónica de Pablos mismo se desplegará constantemente. Incluso en la cárcel engaña al alcaide y a su mujer con una genealogía que inventa apenas escucha el nombre de Joan de Madrid. Allí aprovecha la información como los estudiantes lo habían hecho con don Diego, demostrando que la burla en el camino a Alcalá ha sido eficaz como lección.

El quinto capítulo del tercer libro ofrece un nuevo ejemplo de histrionismo deliberado y de construcción de identidades ficticias. Pablos se transforma entonces en Ramiro de Guzmán. Manda a la posada a unos amigos a que pregunten por él y engañen a la dueña y a su hija haciéndoles creer que es "un hombre de negocios rico". Esta representación supera a la anterior, ya que Pablos se atreverá a llegar a la posada para preguntar por sí mismo: "Salíme de casa y alquilé una mula, y arrebozado y mudando la voz vine a la

posada, y pregunté por mí mismo, diciendo que si vivía allí su merced del señor don Ramiro de Guzmán, señor de Valcerrado y Vellorete." (*El Buscón*, 214)

Más adelante, Pablos adoptará otra identidad, la de Filipe Tristán, para engañar a una mujer con cuya sobrina aspira a casarse. Al final habrá de ser el burlador burlado, pero antes desempeña otro papel, esta vez el de fraile: "Vinieron los acólitos, y ya yo estaba con un tocador en la cabeza, por disimular la corona y por fingir la enfermedad. Sauméme con paja y afeitéme de tercianas, con un color de cera amarilla y mi hábito de fraile: unos antojos y mi barba, que por ser atusada, no desayudaba." (*El Buscón*, 227)

Desechas sus esperanzas de ascender, Pablos representará el papel de pobre, hasta que en el noveno capítulo se dedica profesionalmente a comediante bajo el nombre de Alonso o Alonsete, "y por otro nombre me llamaba 'El cruel', por serlo una figura que había hecho con gran aceptación de los mosqueteros y chusma vulgar" (*El Buscón*, 242)

Por fin Pablos encuentra un oficio en el que puede brillar con luz propia, pero que apenas se distingue de los anteriores. Dada la intención despectiva y reductora del nombre, Alonsete acaso sea el que más convenga a su auténtica naturaleza. El infame oficio de histrión lo consagra en representar *figuras*.

Con ser el histrionismo deliberado una característica que permea la totalidad de *El Buscón*, hay otras que intensifican la teatralidad entremesil del texto. Una de ellas es la voz narrativa, que para mí desempeña la función de un director de escena y que se refleja en las acotaciones integradas. Dada la abundancia de tales indicaciones, que sería demasiado prolijo citar en su totalidad, daré a continuación algunos ejemplos significativos.

8.2 Acotaciones integradas en *El Buscón*.

El Buscón está lleno de descripciones que funcionan como acotaciones integradas. Abundan las indicaciones de verbos *dicendi*, que usualmente preceden a un parlamento o a un diálogo. Tales indicaciones implican entradas verbales de las figuras. El uso –y abuso—de tales verbos es predecible y reiterativo, y suele estar dispuesto o bien a la entrada de un parlamento, o apenas éste ha iniciado, o al final. *Dijo*, *dije*, *dijeron*,

decíanme, *empecé a decir*, *diciendo*, *díjome*, *decía*, *dijo*, *dijo luego*, *se puede decir*, etcétera.

Tales verbos revelan una imperiosa necesidad de hablar. La narrativa es también una parla, una chirlería, un habla teatralizada que se inicia con el deseo de *confesar*: "Quiero confesar a vuestra merced..." (*El Buscón*, 88)[282] Si se considera que el "vuestra merced" es una señora[283], la confesión funciona en diversos planos: como una ambigua confesión teatral, es decir, ficticia dentro de la ficción que la contiene, pero también sacrílega, ya que las confesiones se realizan ante un sacerdote. Me atrevería a decir que nada sucede en el universo narrativo fuera de la compulsión por confesar. Las aventuras y desventuras, las ilusiones y los castigos, se suceden en un teatro verbal. Las compuertas de un discurso incontenible se abren a través de las esclusas de los verbos *dicendi*. Hay una necesidad maníaca por registrar quién dijo qué, qué fue lo que se dijo, en qué circunstancias, qué gestos y acciones sirvieron de marco, y algunas veces incluso en qué momento.

Una confesión que obedece las reglas de la casuística, pero no para evaluar la infracción sino para condenarla sin mayores preámbulos[284]. Frente al confesor, cada "caso" implica una circunstancia que se ha de desenmarañar exhaustivamente para distinguir entre la virtud y el crimen. Aunque en la confesión de Pablos está implícita la asunción del delito, que es el de haber nacido pobre, hay dos momentos en los que arroja otra luz sobre su vida: "Siempre tuve pensamientos de caballero" (*El Buscón*, 78), dice Pablos. Y más adelante, en el camino a Madrid, en un monólogo interior, reflexiona así:

> Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud, pues había menester primero topar primero la poca de mis padres y luego tener tanta que me desconociesen por ella. Y parecíanme a mí también estos pensamientos honrados, que yo me los agradecía a mí mismo. Decía a solas: "Más se me ha de agradecer a mí, que no he tenido de quién aprender virtud ni a quién parecer en ella, que al que la hereda de sus agüelos". (*El Buscón*, 143)[285]

---

[282] Zimic ha notado una característica similar en el *Lazarillo*: "La confesión, reveladora de las lacras íntimas, abarca todo el texto del *Lazarillo*, es el texto mismo." (Zimic, 49)

[283] Empleo la edición de Jauralde Pou, y envío a la nota 2, en la página 73, para aclaraciones sobre el sujeto a quien se dirige la voz narrativa.

[284] De la que participa Clemente Pablo; para mí confirma la lectura de la confesión como un término ambiguo en el que pueden advertirse sarcasmos arriesgados en su tiempo: "nunca confesé sino cuando lo mandaba la santa madre Iglesia." (*El Buscón*, 79)

[285] Sus palabras recuerdan las del prólogo del *Lazarillo*: "Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y

Pablos afirma una cierta dosis de orgullo justificado: sus buenos deseos son más meritorios que los de quienes nacieron en buena cuna. Con ello invierte la condena, convirtiéndose en una especie de espejo sobre el que se refleja la espeluznante figura del verdugo.

Las acotaciones integradas que consisten en los verbos *dicendi* son más complejas de lo que parecen a primera vista. Funcionan como un engranaje constante que permite las transiciones, incluso aquellas que en rigor son interjecciones integradas a la voz narrativa: *a dar voces*, *respondí*, *dijimos que*, *y dijo que*, etcétera. Todos los verbos que corresponden a esta modalidad apremian el vertiginoso avance de la narración. Otros verbos relacionados con *decir* que abarcan casi todas las posibilidades significativas del habla teatralizada son *confesar*, *contar*, *replicar*, *preguntar*, *responder*, *vocear*, *gritar*, *parlar*, *declarar*, *llorar*, *quejar*, y *solenizar*.

Pero en *El Buscón* también hay silencios. *Callar* se opone significativamente a la cascada verbal. Ya que tales momentos son escasos, resultan definitivos. El silencio puntea el habla heterogénea de *El Buscón*, imponiendo pausas destinadas a reconocer la afrenta, y a asumir lo que para otro sería una humillación intolerable como si no pasara nada. Frente a las injurias de sus compañeros, Pablos *se corre* pero lo soporta hasta que es imposible ignorar el insulto. Ante la incomprensión de don Diego, quien le advierte que "ya es otra vida", Pablos procura hacerle entender la vejación de la que ha sido víctima. Nuevamente, ante el mismo don Diego, cuando confiesa ambiguamente a Filipe Tristán haberlo confundido con un canalla, Pablos disimula. Estos silencios lo definen más que su charla. Son los silencios de quien lo sabe todo perdido y actúa, envolviéndose en la capa del mutismo como lo haría cualquier esclavo.

En estos momentos la voz narrativa se introyecta, desembocando como único momento de ruptura respecto de la opresión en ese monólogo interior que en el teatro contemporáneo de Quevedo se conoce como "apartes". Por ejemplo, cuando Pablos dice para sí "Mal ingenio te acabe, decía yo entre mí" (*El Buscón*, 93), y "¡ Mal te haga Dios y lo que has comido, lacerado, decía yo, que tal amenaza has hecho a mis tripas!" (*El Buscón*, 94)

---

cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto."

Los ejemplos citados en modo alguno agotan la continua y abundante presencia de tales acotaciones, pero sí nos proporcionan muestras significativas de su contribución al funcionamiento de la novela.

En *El Buscón* el habla, la necesidad apremiante de una confesión amibua, configura el espacio como punitivo. No hay lugar en el que Pablos sea feliz, salvo los escasos momentos en los que "confiesa" serlo. Sus tres edades representan huídas que desembocan en cárceles. La primera etapa culmina en el pupilaje de Cabra, una prisión fúnebre. La segunda etapa concluye en una mazmorra situada en un espacio inferior, que intensifica la fantasmagoría punitiva, convirtiendo este descenso en uno propiamente infernal. La tercera y más ambigua termina en una prisión metafísica, la cárcel de la propia identidad que subsiste a pesar de o gracias a las variadas negaciones. Tal cárcel es definitiva, porque la manipulación de esa primera persona confesional desnuda a la marioneta, cercada por los muros de una conciencia que se le escapa. Así, Pablos se embarca para las Indias, pero nos promete implícitamente la renovación de sus desventuras, a las que acudirá como el preso que cumple puntualmente su condena. Acaso por esta expectativa Quevedo, abandonándolo, le hace decir solamente que "fueme peor" (*El Buscón*, 256).

El final de *El Buscón* es su principio: la vuelta al origen, a la cadena de condenas, a la renovación de la infamia como destino implacable. En *El Buscón*, el ser es una sucesión de mazmorras: un túnel que desemboca fatalmente en cámaras de tortura. Sin embargo, en un juego de máscaras teatrales, la voz narrativa, confiada a la primera persona, involucra seguramente una distancia sarcástica de parte de Quevedo. Su Pablos pretende tener sentimientos como antes ha apelado a sus "pensamientos de caballero", es decir, como un despliegue histriónico. La supuesta humillación de Pablos, interpretada así, serviría para demostrar desde la perspectiva de un caballero cómo la chusma infame es incapaz de sentimientos elevados. En todo caso, los "pensamientos" de Pablos son los que debe exhibir quien aspira a escalar socialmente. Al pícaro le parece que el fin justifica los medios de los que se vale, y su pretensión de sentirse humillado revela el cinismo canallesco que sobredetermina el discurso del protagonista.

(*Lazarillo*, ed. Blecua, 89)

El primer espacio que se abre para advertirnos de la falsedad de Pablos es el cuarto de Aldonza, una lóbrega cámara de la que sabremos, en el séptimo capítulo del libro primero, que "halláronla en su casa más piernas, brazos y cabezas que en una capilla de milagros" (*El Buscón*, 132-133) Tal espacio, caracterizado por el oprobio, nos recuerda el origen de Pablos, por ser en el que crece. Es notable que no sea hasta este momento y a través de otro, cuando nos percatamos de la apariencia de la casa de Aldonza de San Lorenzo. Como Pablos, hemos transitado por ella pero como él hemos asumido cuanto ocurre como parte de una existencia habitual: "Y si no temiera que me habían de oír en la calle, yo dijera lo de cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado." (*El Buscón*, 80) La "normalidad" doméstica de la casa de Pablos le proporciona una primera enseñanza, que consiste en disimular.

En *El Buscón*, el espacio es definido por su carácter claustrofóbico. En la segunda prisión, a la que don Diego y Pablos llegan de noche, dato del que nos enteramos después de que han sido recibidos por el licenciado Cabra, éste se asemeja a un cadáver: "Si se descomponía algo le sonaban los güesos como tablillas de San Lázaro." (*El Buscón*, 90-91) El espacio se encuentra sumido en una oscuridad nocturna. Su "aposento" es descrito como la quintaesencia de la privación, pues "aun arañas no había en él." (*El Buscón*, 92) En este aposento no hay ningún mueble, excepto la cama, que "tenía en el suelo y dormía siempre de un lado para no gastar las sábanas." (*El Buscón*, 92) La voz narrativa enfatiza la privación, reparando en la estrechez del espacio entero, como si aun éste se hubiese encogido a fuerza de ahorro. Otorga cuidadosa atención al refitorio, "que era un aposento como medio celemín" (*El Buscón*, 92). El *celemín*, según *Autoridades*, es "medida de granos, semillas y otras cosas que hace la dudécima parte de una fanega, y se divide en quatro quartillos." Descrito como medio celemín, el aposento se encoge ridículamente. La brevedad de estas descripciones las convierte en acotaciones integradas, mínimo elemento teatral en un episodio que lo es sólo en virtud de la creación de espacios, aunque tal vez también le prestan un dramatismo muy disminuído varias referencias a desplazamientos. Veamos algunos ejemplos: "Fuimos allá" (*El Buscón*, 92); "sentóse el licenciado" (*El Buscón*, 93); "trujeron un caldo" (*El Buscón*, 93); "arremetí al plato" (*El Buscón*, 95); "volvióse al sol" (*El Buscón*, 95); "fuímonos a acostar" (*El Buscón*, 96); "el

desventurado atajóse" (*El Buscón*, 99); "yo me resistía" (*El Buscón*, 99); "enterrámosle" (*El Buscón*, 101), etcétera.

Hay otras acotaciones espaciales. Una de ellas describe la casa de Alonso Ramplón, "alojamiento junto al matadero en casa de un aguador". (*El Buscón*, 162) Una de las peculiaridades de tal aposento es que se debe entrar en él con la cabeza baja: "Entramos en el aposento, tan bajo que andábamos por él como quien recibe bendiciones..." (*El Buscón*, 162) A continuación se enumeran los objetos: "Colgó la penca de un clavo que estaba con otros de que colgaban cordeles, lazos, cuchillos, escarpias y otras herramientas del oficio." (*El Buscón*, 162) La escalera, pero sobre todo la soguilla por la que suben los alimentos al alojamiento del verdugo, repiten motivos propios de una ejecución.

La claustrofobia a la que condena Quevedo a Pablos es sistemática. Por ejemplo, la que domina el hacinamiento de la cofradía de esa otra corte carnavalesca, y que los hace dormir en dos camas, "tan juntos que parecíamos herramienta en estuche." (*El Buscón*, 186)

La novela está llena de este tipo de acotaciones integradas cuya función es informarnos acerca del desplazamiento de los personajes en el espacio. Pero en la prisión literal, las indicaciones espaciales son claramente descendentes. "Dejóme fuera, y a los amigos descolgáronlos *abajo*." "Fui llevado *abajo*; recibiéronme con arbórbola y placer los amigos."; "yo metíme *debajo* de la tarima" (*El Buscón,* 201, 203, 205). Como el infierno en *Los Sueños*, en *El Buscón* la prisión representa el inframundo.

Hay otro tipo de acotación destinada a informar al lector acerca de los estados de ánimo de las figuras. Este aspecto es notable, ya que su caracterización reificante como títeres desprovistos de interioridad define sus reacciones como representaciones. Sin embargo, varias acotaciones describen reacciones anímicas, aunque casi todas aluden a la inseguridad y el asombro, como puede verse en los siguientes ejemplos: "estaba pasmado" (*El Buscón*, 108), "quedamos sustados" (*El Buscón*, 110), "quedáronse espantados" (*El Buscón*, 127), "quedáronse espantadas" (*El Buscón*, 213), y "me espantaba yo de ver" (*El Buscón*, 255).

A la par, como quien recuerda la instancia desde la que habla, también se describen actitudes calculadoras: "noté con la ansia" (*El Buscón*, 93), "imprimiéronseme estas razones en el corazón (*El Buscón*, 101), "no cabía el ama de contento conmigo" (*El*

Buscón, 121), "temí lo que era" (*El Buscón*, 138), "yo, cudicioso" (*El Buscón*, 158), "él, que sintió lo que había visto, como discreto, se previno" (*El Buscón*, 172), y "dime por entendido" (*El Buscón*, 208).

La relativa interioridad de Pablos, siempre determinada por las exigencias del instante, se revela teatralmente ante la tensión de los acontecimientos externos y en respuesta a ellos. Nada hay, ni puede haber en él, salvo la rápida reacción de la fiera acosada. Lo podemos confirmar cada vez que aparecen tales acotaciones. Por ejemplo la presencia reiterativa del término *aflicción*: "me comencé a afligir" (*El Buscón*, 92); "aflijíme y temí" (*El Buscón*, 106); "aflijíme tanto" (*El Buscón*, 146). Salvo esta reacción, de suyo ya preparada de cara a la *confesión*, es decir, a un discurso cuidadosamente radactado, la acción, como iniciativa, le está vedada. Pero en sí misma, tal negatividad es ya una reacción dictada por las circunstancias.

Es notable la presencia de acotaciones que se refieren a la aceptación de una condición infamante. Permean la novela y constituyen una experiencia sistemática. La palabra que sobresale, definiéndolo, es *vergüenza*. Veamos algunos ejemplos: "tanto pudo conmigo la vergüenza" (*El Buscón*, 83); "penséme morirme de vergüenza" (*El Buscón*, 162); "no pude disimular la vergüenza" (*El Buscón*, 164); "no se ha visto a tanta vergüenza ningún azotado" (*El Buscón*, 229).

Ante tal manifestación de vergüenza cabría preguntarse si ésta es tal o más bien su contrario, desvergüenza, festiva asunción de una complicidad compartida con su lector/a. Resulta imposible determinar con certeza si es Pablos quien cuenta los acontecimientos, o si funciona como la máscara de un autor que no siente ninguna solidaridad por sus criaturas. Valle confirmaría la segunda lectura. Según esto, tal anhelo por subrayar el sentimiento de oprobio respondería a la necesidad que un falso caballero sentiría por convencer a su público.

La representación de la vergüenza se define como otra reacción más ante los embates de la realidad; en su histrionismo, y dados sus "pensamientos de caballero", Pablos debe reaccionar como si se tratara de una experiencia existencial, que también se manifiesta en señales externas: "púseme colorado" (*El Buscón*, 113); "y yo me esforcé por que no me desmintiese la color" (*El Buscón*, 224). Pablos se *esfuerza* por ser alguien que no es ni podrá ser, pero en esa actuación Quevedo nos compromete como lectores en un juego

abismal de cajas chinas en las que la realidad y la pretensión se sustituyen intermitentemente. En otras ocasiones no será el sonrojo lo que manifieste la reacción anímica ante las afrentas, sino la palidez como apelación a otro signo que no por ser físico es menos artificial ni menos literaturizado: "me demudé" (*El Buscón*, 228).

La habilidad histriónica reaparece cada vez que Pablos es expuesto a la verdad de sus orígenes y por tanto a la de su condición vital. Estas verdades son recibidas por él como insultos: "yo me corría" (*El Buscón*, 82), dice de sus años infantiles, como quien recuerda no la experiencia sino, a través del prisma de su deseo caballeresco, el sentimiento que debe asumir en la escena original que corresponde al arranque de la novela y que equivale a una confesión, como quien da gusto a quien lo escucha.

Pero la cuidadosa construcción de la vergüenza como verosimilitud de una confesión temprana dará paso a la clara conciencia de que ningún disimulo es suficiente para enfrentar una realidad que exige la coherencia de la máscara que desde los bajos fondos refleja la sociedad aceptable y le impide objetivamente, mediante encuentros opositivos, realizar sus propósitos: "doblóse mi afrenta" (*El Buscón*, 119), y "sentí mucho la nueva afrenta" (*El Buscón*, 133).

Las acotaciones sobre los estados anímicos de las figuras abarcan otros registros sentimentales. Al lado de la construcción paródica del sentimiento de vergüenza y como corolario de ésta, está la risa: "que me vio reír" (*El Buscón*, 140); "dióle al sacristán la mayor risa del mundo" (*El Buscón*, 148); "él se reía a todo esto" (*El Buscón*, 159); "moríame de risa de ver" (*El Buscón*, 189); "y no acababa de reír" (*El Buscón*, 215); "reíase el catalán mucho" (*El Buscón*, 217). Las manifestaciones de hilaridad son recurrentes, pero casi siempre se asocian a la humillación y al dolor físico: los otros ríen cuando a Pablos le sucede una desgracia, y viceversa. Es una risa que responde ante la actuación y que surge ante la certeza de la desventura ajena como producto de una representación, como cuando Pablos dice "cayóme a mí muy en gracia" (*El Buscón*, 148). Esta risa que en *Los Sueños* es propiamente infernal, en *El Buscón* se concentra en una mezcla cara a Lope por cuanto involucra la representación de una mezcla, en este caso el histrionismo de la vergüenza y la ira: "comencé a reír por una parte y a rabiar por otra" (*El Buscón*, 166).

Como la representación de la vergüenza, el afecto da cabida en *El Buscón* a otras acotaciones: "pésame" (*El Buscón*, 83); "porque me quería bien naturalmente" (*El Buscón*, 84); "comenzó a enternecerse" (*El Buscón*, 92); "enternecíme" (*El Buscón*, 161). Pero estos momentos en que la vergüenza, la ira y la hilaridad mordaz dan paso a sentimientos afectuosos se presentan usualmente como despedida: "a él le pesaba dejarme" (*El Buscón*, 133); "disimulando mi desventura" (*El Buscón*, 134); "yo me despedí de él, aunque me pesaba" (*El Buscón*, 152).

Al lado de dicha puesta en escena verbal, hay también el de la tristeza, que iguala a unos y a otros en una representación: "empecé a llorar" (*El Buscón*, 116); "el cual estaba llorando con gran tristeza" (*El Buscón*, 167): "yo venía cariacontecido y encapotado" (*El Buscón*, 226); "estaba tristísimo" (*El Buscón*, 229); "quedé aquella noche confuso" (*El Buscón*, 232). Pero también ira: "enojóse" (*El Buscón*, 115); "no lo pudo sufrir" (*El Buscón*, 149); "dijo muy enojado" (*El Buscón*, 154); "dábanse a mil diablos" (*El Buscón*, 227).

Porque hay una clara conciencia de la falsedad de los sentimientos representados, en *El Buscón* se da una conciencia sistemática del aspecto de las figuras. Aunque no es una característica exclusiva porque las descripciones son frecuentes en la narrativa, en *El Buscón* se integran como indicaciones que resaltan aspectos visuales propios de una representación. Esto, el hecho de que Quevedo escribe más teatralmente que otros, el abundante uso del diálogo y los detalles visuales, confieren a *El Buscón* una hibridez que se apoya en el teatro.

Desde el inicio se confiere al padre de Pablos atributos que lo distinguen como criminal penitenciado mediante el aspecto: "Diéronle doscientos escogidos, que de allí a seis años se le contaban por encima de la ropilla." (*El Buscón*, 76) Cuando Alonso Ramplón cuenta la prestancia con que fue ejecutado, pone en escena irónicamente el patíbulo: "veníale el sayo vaquero que parecía haberse hecho para él, y como tenía aquella presencia, nadie le veía con los Cristos delante que no le juzgase por ahorcado." (*El Buscón*, 131) La dignidad con que Clemente Pablo asume su ejecución es pródiga en detalles acerca de cómo debió *representar* el ajusticiado su apariencia, y termina subrayando que "quedó con una gravedad que no había más que pedir." (*El Buscón*, 132)

Aunque el episodio del pupilaje en la casa de Cabra es muy poco teatral, no renuncia del todo a descripciones exageradamente irrealistas que no pueden disociarse del tratamiento que da a la novela la apariencia de una serie de entremeses hilvanados. Quienes viven en casa de Cabra están como "leznas, con unas caras que parecía que se afeitaban con diaquilón" (*El Buscón*, 92). Quevedo resalta la extrema delgadez de los mozos, así como su extraordinaria palidez. Lleva la comparación hasta sus últimas consecuencias, ya que "vi un mozo medio espíritu y tan flaco, con un plato de carne entre las manos, que parecía que la había quitado de sí mismo" (*El Buscón*, 93). Desde una perspectiva tradicional que definiría tales rasgos como "descripciones", en el presente contexto corresponden a acotaciones.

Las descripciones no se refieren únicamente al aspecto, sino que crean imágenes como cuando don Diego y Pablos adelgazan hasta transformarse en dos *sombras* (*El Buscón*, 101). Pablos insistirá en que "parecíamos sombras de otros hombres" (*El Buscón*, 102) La utilización de la voz *sombras* nos refiere a una indicación escénica mediante el contraste lumínico de claroscuro.

Algunas descripciones de figuras enfatizan el aspecto físico, otras el vestuario, como sucede en la asquerosa aventura de Pablos en la universidad, que lo deja "hecho zufaina de viejo a pura saliva". (*El Buscón*, 114)

Otras se parecen a las acotaciones que caracterizan a un personaje que entra en escena. Son corrientes en ese viaje en el que se convierte la vida de Pablos. En cada etapa aparecen figuras características, como las de un entremés. Una de ellas, la del bravo, describe a "un mulatazo, mostrando las presas (...) zambo de piernas, a lo águila imperial, la cara con un per signum crucis de inimicuis suis, la barba de ganchos, con unos bigotes de guardamano..." (*El Buscón*, 140-141)[286] Más adelante, la atención se enfoca sobre la figura del soldado, de quien Pablos dice "creo que pretendía introducir en picazos algunas almorranas. Luego en los calcañares me enseñó otras dos señales y dijo que eran balas, y yo saqué por otras dos mías que tengo que habían sido sabañones..." (*El Buscón*, 154)

---

[286] Baquero Goyanes ha comentado ya el episodio. En él, "Pablos encuentra en un camino al grotesco espadachín matemático y geómetra, a lo Pacheco de Narváez, sobreviniendo luego la agílisima escena de los asadores en la venta; escena que tiene todo el aire y el ritmo de un entremés, casi de un *ballet* humorístico, con la persecución grotesca del espadachín por el mulato." (Baquero Goyanes, 242)

Cada figura exhibe lo que le es propio en un escenario: el valentón los colmillos, el soldado las heridas imaginarias, y el ermitaño, como corresponde a la manera que debe representarse, "una barba tan larga que hacía lodos con ella, macilento y vestido de paño pardo." (*El Buscón*, 156) El abigarramiento contrasta la opulencia teatral con la pobreza, como sucede con la descripción del genovés, "que subía al puerto con un paje detrás, y él con un guardasol muy a lo dineroso" (*El Buscón*, 160). Inmediatamente después hay la descripción de una representación "de desnudos, todos descaperuzados" (*El Buscón*, 161). Recordemos cómo la diferencia entre ser y parecer se enfatiza cuando Alonso Ramplón descubre a Pablos frente a un hombre quien había dicho "que era yo un gran caballero" (*El Buscón*, 162) y que lo hace "morir" de vergüenza.

El encuentro con Alonso Ramplón subraya otros aspectos grotescos. La miserable casa en la que éste vive, que anuncia la vida de Pablos en Madrid, es el centro de reunión de pícaros locales. Vemos a uno de ellos: "Arremangóse el desalmado animero el sayazo y quedó con unas piernas zambas en gregüescos de lienzo, y empezó a bailar y a decir que si había venido Clemente." (*El Buscón*, 163) Esta figura revela una extraordinaria crueldad sólo ejercitable si se toma en cuenta la necesidad de Pablos por establecer distancia respecto de sus orígenes. De allí que Pablos reúna jocosamente el término *desalmado* con el de *animero*, un oxímoron que revela la contradicción entre el oficio de la figura y su auténtica naturaleza.

El *hábito*, que nos sitúa en un doble entendido religioso, pero también teatral, tiende al engaño, y se resume en la descripción de don Cosme, el ensalmador: "traía todo *ajuar hipócrita*: un rosario con cuentas frisonas; al descuido hacía que se le viese por debajo de la capa un trozo de disciplina salpicada con sangre de las narices; hacía creer, concomiéndose, que los piojos eran silicios y que la hambre canina eran ayunos voluntarios..." (*El Buscón*, 198-199)[287]

[287] En un comentario sobre la desmesura del rosario en el contexto de *Don Quijote*, Aurora Egido señala que "el detalle del rosario de Montesinos no es por ello mero accidente, sino estilización de la figura del hipócrita, consustancial a la tradición lucianesca de las visiones infernales como las de Alfonso de Valdés, *El Crotalón* o Quevedo." (Egido, 161) En su comentario incluido en la edición de *Don Quijote* de Francisco Rico, Egido observa que "la fusión de lo sublime con lo cotidiano emerge ya desde la traza del venerable Montesinos, híbrido de héroe romanceril y colegial humanista, con un rosario tan hipócrita como el que DQ llevaba en Sierra Morena (I, 26). Sus visajes son idénticos a los que don Bueso arrastraba en romance de burlas, con barba, rosario, gorra milanesa, pañizuelo y cuchilla anchicorta, en un proceso de inversión carnavalesca y prosaica que rebaja la épica artúrica y carolingia, de la que descienden él y su primo Durandarte, al terreno del vejamen." (Egido, volumen complementario, 150)

Otras acotaciones se refieren al poder de la ropa para aparentar una posición social elevada. Es el caso de la "calza de obra y, vestido al uso, cuellos grandes" (*El Buscón*, 218), que se pone Pablos, o el de los caballeros con quienes entabla conversación, "porque el uno llevaba un hábito en los pechos y el otro una cadena de diamantes, que era hábito y encomienda todo junto..." (*El Buscón*, 220)[288]

También hay acotaciones integradas al diálogo, como aquella en que don Diego describe el aspecto de Pablos, que corresponde al de don Filipe Tristán: "¡Jesús! –decía el don Diego--, ¿cómo parecido? El talle, la habla, los meneos, hasta en esa señal de la frente, que en vuestra merced debe ser herida y en él fue palo que le dieron entrando a hurtar unas gallinas."(*El Buscón*, 224)

Estas acotaciones muestran el aspecto de las figuras, el del mundo como escenario, y por tanto, revelan las contradicciones entre la apariencia y el ser. El valentón se atreve con un demente, cuyos desvaríos aprovecha para exhibir un valor dudoso. El soldado no ha ganado sus cicatrices heroicamente, como quiere hacérselo suponer a cuantos topa en el camino, sino que son resultado de enfermedades y pendencias vulgares. El ermitaño tampoco es lo que parece, ya que es un consumado tahúr. Recordemos la madre e hija avariciosas en la posada donde se aloja Pablos; o a la tía que es una vieja "alegre" y su sobrina, que es exhibida como mercancía; o el mismo don Diego, quien al descubrir la identidad de don Filipe Tristán traiciona su código de caballero, engañándolo. En esta procesión de apariencias, Pablos es el único que comienza y termina expurgando la amarga verdad en un rito de confesión. El relato de sus aventuras y desventuras se convierte en una expiación burlesca intensamente teatralizada, aspecto que comparte con *La corte de los milagros*, y del que nos ocuparemos a continuación.

8.3 Histrionismo y acotaciones teatrales en *La corte de los milagros*.

En las novelas del ciclo narrativo esperpéntico aparecen técnicas que confirman un vínculo con la teatralización que Quevedo desarrolla en su prosa festiva. Para mí, entre los dos escritores existe una coincidencia estructural en cuanto a la hibridización del

[288] Dixon ha señalado el valor en el teatro de los signos de nobleza: "Sus insignias constituían una aparente garantía de noble ascendencia y pureza de sangre, pero esta fachada distintiva encubría una realidad que bajo diversos aspectos –moral, económico o incluso racial—era más que discutible; ofrecían por tanto un posible contraste muy teatral, muy representable, entre *parecer* y *ser*." (Dixon, 46)

género narrativo. Las acotaciones que exceden las que se estilaban en el teatro decimonónico permiten que cada lector imagine su puesta en escena. En la narrativa esperpéntica las descripciones tienen una función similar.

Como hemos visto, *El Buscón* se estructura como una serie de escenas teatrales. La organización de *La corte de los milagros* también se da a partir de la escena. Cada uno de sus "libros" se subdivide en capítulos, algunos tan breves que no son más que descripciones, y algunas de éstas pueden compararse con las que nuestro autor utiliza en su dramaturgia esperpéntica. Podría afirmarse que por su capacidad para dar cuenta del espacio, de la actitud o del aspecto de las figuras, o de su movimiento en escena, son intercambiables con éstas. Concisas, vertiginosas, plasman de golpe la situación y contribuyen a dinamizar la acción.

Las descripciones/acotaciones sirven para introducir al lector en un segundo nivel de representación, para mostrar cómo la mayoría de las figuras desempeñan papeles. Tales representaciones al interior de la acción novelística forman parte de una teatralización atribuíble a la afectación que según Valle caracteriza a las clases privilegiadas, o pueden obedecer a propósitos concretos y ser por ello resultado de una determinación consciente.

La narrativa esperpéntica se constituye a partir de la escena como unidad mínima significativa, y por tanto es un principio estructural. Por unidad mínima significativa entiendo una acción que se basta a sí misma, que tiene inicio, desarrollo y desenlace, y en la que intervienen personajes cuyos parlamentos desplazan al narrador. Éste se convierte en un director de escena implícito, cuya función es definir el espacio, el aspecto de los personajes o controlar su actuación para demostrar la diferencia entre su discurso y la realidad que procuran encubrir. La escena como unidad mínima significativa afirma su valor taxonómico, y tiende puentes entre la manera como Valle concibe tanto el teatro como la novela.

La corte de los milagros se divide en escenas denominadas "libros", y que constituyen macrounidades narrativas. Cada una representa mundos diversos a los que se asocian signos correspondientes: espacio, vestuario, aspecto, discurso y actuación, y que varían de acuerdo con el ámbito social representado. Podemos trazar un cuadro sinóptico.

Libro	Título	Escenas	Ambientación
1	*Aires nacionales*	16	Panorámica del contexto nacional
2	*La rosa de oro*	12	El mundo de Palacio
3	*Ecos de Asmodeo*	27	El aristocrático, pero también el del pueblo
4	*El coto de los Carvajales*	11	El latifundio
5	*La jaula del pájaro*	15	El mundo de los malhechores
6	*La soguilla de Caronte*	18	El mundo aristocrático y el aldeano
7	*Para que no cantes*	10	El mundo de los malhechores
8	*Malos agüeros*	11	El mundo aristocrático
9	*Réquiem del espadón*	21	El mundo de Palacio
10	*Jornada regia*	14	El mundo de Palacio

Hay dos constantes. La primera, que muchos acontecimientos suceden simultáneamente[289]. La segunda, que tal simultaneidad requiere la multiplicación del espacio para proporcionar al lector (que es también espectador, como sugiere el término *ruedo*), un amplio panorama que, aunque centrado en ciertos personajes, incluye la totalidad del país: un doble movimiento va de lo general a lo particular y viceversa.

En la narrativa, Valle también es fiel a su idea de que la estética nacional teatral se expresa mediante la multiplicidad de escenarios. Pero la diversidad espacial simbólicamente sintetiza mundos antagónicos: el de la nobleza, y el de la calle o el campo. Los dos son intercambiables, porque la aristocracia ha olvidado --mientras que la recién creada no ha aprendido-- sus deberes. Según Valle la recrea, la aristocracia isabelina es una clase ociosa, frívola, ignorante y arrogante. Su estética ramplona y cursilería vital corresponden a una moral tan falsa como la mala literatura que la contamina --el folletón, el melodrama, y las comedias bobaliconas para un público acrítico y autocomplaciente. El barniz cultural procura encubrir la realidad, pero es incapaz de ocultar los propósitos de estos personajes: el parasitismo entendido como orden, la defensa de sus privilegios, independientemente de cualquier lealtad, y el cinismo y la brutalidad acechantes tras la capa superficial de la religión y de los valores tradicionales. El disimulo de la aristocracia corresponde a menudo al de los malos comediantes. No es exagerado afirmar que su mundo está infestado de signos teatrales

[289] Como por cierto también sucede en *La hora de todos*.

cuyo ámbito semántico es siempre el del fingimiento, o el del engaño. Casi todos los personajes nobles representan voluntariamente un papel, incluso ante sí mismos.

Pero la condena de Valle no se limita a los aristócratas: el mundo de *La corte* incluye al de los bajos fondos, ya sea urbanos o rurales, y su título no es casual, ya que evoca los "milagros" de aquella otra corte desastrada de Quevedo. La de Valle es una corte apicarada y bravucona, presidida por una Reina que en realidad es una comadre achulapada; por amotinados que no son sino "revoltosos"; por jaques y valentones que como los mílites del entremés son cobardes; por viejas dueñas y servidores palatinos que en verdad se dedican a la tercería en la tradición de Celestina; por monjas que son consumadas ilusionistas, y por sirvientes y siervos que son malhechores protegidos por el gran señor, un corrupto carcamal pintado. Todos esos mundos requieren un vehículo de expresión que es teatralero, y que está al servicio de un desvelamiento como el que exigía Quevedo.

La rebelión como farsa en *La corte de los milagros* está determinada por conspiraciones, sedición y bandolerismo. Las convulsiones sociales del siglo XIX no escapan a la lente esperpéntica, que reduce la revuelta a los naipes con los que se inicia y termina *La corte*, y a las imágenes que provienen de las litografías de la época para subrayar una lealtad cuya prestancia ecuestre, en la que sobreviven ecos de un *teatral* Santiago Matamoros, es inmediatamente desmentida, ya que el "Ejército Español jamás ha malogrado la ocasión de mostrarse heroico con la turba descalza y pelona que corre tras la charanga." (*OE*, I, 7) La revuelta popular es definida como *charanga*, reducida a "música militar que consta sólo de instrumentos de metal", como despliegue retórico, e incluso como *fiesta*: "Se zurró con tan generosa voluntad y se quebraron en la fiesta tantas varas, que se peló de florestas Castilla." O como *jarana*, es decir como "diversión bulliciosa de gente ordinaria" que reduce la revuelta a pendencia o alboroto: "Comenzó la jarana con pedrea y rotura de cristales, alarma de gritos y susto de carreras." (*OE*, I, 9) Estos sustantivos adjetivantes reducen el levantamiento popular a un dúo folklórico: "Al dramatismo libertario y anárquico de las peonadas andaluzas, romántica falseta de cante jondo, respondían bromas del vinazo, bermejas de pimentón, las ribereñas cabilas del Ebro." (*OE*, I, 12)

A los nombres de la rebelión que hemos enumerado se añade el muy significativo de *función*, en el sentido en que cobra cada representación dentro de una temporada de teatro. Para los generales unionistas la guerra es una *función*: "Con sesuda cuquería de tresillistas, premeditaban una función de pólvora, sin plebe, sin muertos..." (*OE*, I, 16) Sobresale el uso de términos como *tresillista*, "persona muy diestra en el tresillo", juego de naipes "que se juega entre tres personas, cada una de las cuales recibe nueve cartas, y gana en cada lance la que hace mayor número de bazas." Valle refrenda su visión de la revuelta como un albur de naipes.

Aires nacionales sintetiza la acción, y funciona modélicamente para el conjunto de unidades mayores. Se inicia mediante escenas breves seguidas por otras más intensas y prolongadas entre las escenas IX y XIV, a partir de las cuales hay un progresivo retorno a la brevedad. La última escena de *Aires nacionales* duplica la primera en un engarce apoyado en las imágenes de las cartas para subrayar la incoherencia del régimen: "El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases". (*OE*, I, 16)

En el mundo de los aristócratas, la revuelta es una *danza*: "¡Hija de mi alma, le cuesta un dineral la danza revolucionaria, y ahora quieren darle carpetazo!" (*OE*, I, 41) Tal *danza* es también observada desde la perspectiva del burócrata, o así lo sugiere el uso de *carpetazo*, término que significa "en las secretarías, suspender la resolución de alguna solicitud, no dándole curso." Lo que ocurre es padecido por la buena sociedad como una molestia. Así lo define Teresita Ozores: "Yo sólo sé que hemos perdido el palco, y que es intolerable." (*OE*, I, 45)

Ante las nuevas del desorden callejero, la reacción de la Marquesa se codifica como una actuación: "Carolina juntaba las manos, como en una visita de pésame." (*OE*, I, 45) La intolerable revuelta adquiere signos ominosos, contaminándose de un aspecto fúnebre.

Otro nombre es el de *retablillo*, cuyo sentido narrativo y de representación nos envía a un contexto doble, el de la piedad religiosa, pero también el del teatro: "Unos, como los viejos predicadores de aldea, sacaban el Retablillo del Alma Condenada: Otros, más profanos y teatrales, de un lugar invisible en el espacio sacaban, asida por los pelos, la ensangrentada cabeza de Luis XVI." (*OE*, I, 84) Valle se refiere a esta cabeza como a una de *malabar*, es decir un espectáculo circense.

Los pobres tienen otra versión de los hechos. Por ejemplo Tío Juanes, en componendas con los bandoleros y viejo sirviente en Los Carvajales. Esta figura es un "puente" entre dos mundos distintos, y esta ambigüedad le obliga a justificar sus actividades clandestinas, intentando convencerse de que son legítimas e incluso justicieras. Tío Juanes repite una prédica popular entre los bandoleros andaluces del siglo XIX: "La rebaja de caudales, aun cuando los ricos la acriminasen, era obra de justicia." (*OE*, I, 148) Valle ofrece una perspectiva contrastante del conflicto a través de los labriegos y los caballistas, centrándose en el monólogo interior de Tío Juanes: "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." (*OE*, I, 149) Ante semejantes cavilaciones, los guardias subrayan la rutina fársica de su presencia: "Los Señores Guardias, unánimes, se echaron el arma al hombro; unánimes, sacaron el pie marcando el paso; unánimes, inflaron la equis de las correas, y unánimes el tono, la palabra y el gesto, advirtieron..." (*OE*, I, 151)

El mundo de la política no difiere del gran mundo social, excepto por su caracterización como *tramoya*: "Sin descubrir su juego, sin comprometer una palabra, me saca de fantoche a representar en sus tramoyas para suceder a Narváez." (*OE*, I, 216) Desde la tramoya, que comparte con el demiurgo su posición *ex sede elevata*, los artífices de la política manipulan a los hombres: "No miran así las cosas los que andan en la tramoya." (*OE*, I, 232)[290] Esta visión de la política subraya su auténtica naturaleza, porque *tramoya* es una "máquina para figurar en el teatro transformaciones o caos prodigiosos." Pero también significa "enredo hecho con ingenio, disimulo y maña."

Las actividades parateatrales se refuerzan en *La Rosa de Oro*[291]. El protocolo cortesano en sí mismo es espectacular, ya que el espacio cobra un carácter simbólico. Todos los

---

[290] La teatralización que invade el mundo de la política, aparece asimismo en *Jornada regia*. Allí el Marqués se presenta para disculpar a la Reina ante los ministros. Literalmente aparece detrás de unos cortinajes, es decir de un telón de boca, y su ropa tiene todas las características del vestuario teatral: "Como si aquella acción fuese un conjuro, salió refitolero, por detrás de un cortinaje –pantorrillas de seda, casaca y espadín--, el Marqués de Torre-Mellada." (*OE*, I, 256)

[291] Por manifestaciones parateatrales me refiero a los acontecimientos públicos, característicos del Barroco, y destinados a enaltecer a grandes personajes de la corte o de la iglesia. Las procesiones, los túmulos, los arcos triunfales y los desfiles, forman parte de esta teatralidad que desborda el marco del tablado para extenderse a las calles y a la plaza, transformando la ciudad en un vasto escenario. Lo mismo ocurre con las ejecuciones públicas y con el carnaval, aunque éstas sean manifestaciones contrarias a la solemnidad de los festejos oficiales.

detalles son regulados: "Con tal motivo, hubo grandes fiestas en el Real Palacio: Capilla con señores obispos y cantantes de la Opera: Besamanos y parada: Banquete de gala y rigodón diplomático. Todo el lucido y barroco ceremonial de la Corte de España." (*OE*, I, 18) No es casual que Valle mezcle a los dignatarios eclesiásticos con los cantantes de ópera, porque son intercambiables. Su vecinidad es sarcástica.

Valle también alude a la ceremonia religiosa como a una *función*, como si fuera una representación teatral "en la solemne función de Capilla." (*OE*, I, 24) En estas secuencias, el Rey "tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana" (*OE*, I, 24), imagen que se repite: "Miraba al bailarín de porcelana" (*OE*, I, 25)

Valle descalifica también a los generales de la Unión Liberal a través del maquillaje: "Aquellos Martes con reuma sifilítico, con juanetes, con bigotes y perillona de química buhonera..." (*OE*, I, 16)[292] La función del maquillaje es corregir imperfecciones, o bien caracterizar a los comediantes. Pero su empleo en *La corte* es inútil para encubrir defectos. Al contrario, expone la artificialidad de los generales, y los exhibe como figurones estrafalarios y carcomidos por la sífilis

El uso sarcástico del maquillaje, que asemeja al Rey y al Marqués de Torre-Mellada, convirtiéndolos en figuras de porcelana, se convierte en una estrategia descriptiva sistemática que tiende a vulnerar la identidad sexual de los dos. Valle presenta al Marqués, con la siguiente acotación: "Era un vejete rubiales, pintado y perfumado". Otra mezcla un aspecto feminoide con la estupidez que parece serle consustancial: "Se atontiló el repintado vejete" (*OE*, I, 27) Semejantes acotaciones se multiplican: "El Marqués selló el pacto con su pintada sonrisa de viejo verde" (*OE*, I, 81); "Los Marqueses, apartando en abanico las cabezas, asentían con su sonrisa pintada." (*OE*, I, 82)[293]

---

[292] Valle recurre a la deidad mitológica de la guerra precisamente para lograr un efecto de choque entre los atributos del dios y la realidad de los generales, esos nuevos "dioses" de la guerra que merecen todo su desprecio, como puede verse en la trilogía esperpéntica *Martes de carnaval*, en donde el nombre del dios se usa con idéntica intención.

[293] Los ejemplos abundan tanto que sería demasiado prolijo detenerse en cada uno y no aportarían ninguna información sustancial al hecho de que el maquillaje señala una artificiosidad en ocasiones monstruosa: "El Pollo de los Brillantes era una momia acicalada..." (*OE*, I, 46) A su capacidad de maquillista debe Toñete su destacado papel en el Palacio de Torre-Mellada: "Toñete era ayuda de cámara, oráculo y alquimista del repintado Marqués de Torre-Mellada." (*OE*, I, 47); "Más que por fuero orgulloso, por el repulgo de no mostrarse despintado, permaneció de espaldas cuando entró la Pareja..." (*OE*, I, 152); "El Marqués de Torre-Mellada, rejuvenecido por artes de alquimia..." (*OE*, I, 157); "En la adusta soledad penibética era un adefesio anacrónico aquel vejete de chistera gris, guantes anaranjados, tobina con recortes de astrakán, y en los fláccidos cachetes rosicleres de alquimia..." (*OE*, I, 187)

Cada acotación que define a la Marquesa tiene connotaciones pictóricas en el sentido de un "retrato", enfatizando que todo en esta figura es estudiado y artificial. Incluso su fragilidad es mentida, puesto que su sonrisa actúa como un escudo: "La Marquesa desviaba la flecha con su amable sonrisa pintada." (*OE*, I, 39-40)

El resto de los comparsas en el salón, parecidamente, repiten sus gestos y risas mecánicamente para lograr una apariencia de frívolo refinamiento: "Sus labios, de falso carmín, lanzaban exclamaciones y desgranaban frases triviales" (*OE*, I, 40)

En *La rosa de Oro* hay además una referencia explícita al teatro que implica un juicio acerca de la falsedad del Marqués de Torre-Mellada al tolerar la cercanía de su mujer con la Duquesa de Montpensier. Cuando dice que no le dolería más que le clavaran un puñal, la Reina le responde: "El Puñal del Godo." (*OE*, I, 28)

En todas estas secuencias los gestos y los movimientos corresponden a una coreografía en la que los cuerpos se adaptan a rígidas reglas de interpretación. Por ejemplo: "Se saludaron con una genuflexión, como pastores de villancico, y tomaron asiento, sonrientes para el concurso, con gracia amanerada de danzantes que miman su dúo sobre un reloj de consola." (*OE*, I, 29)

En medio de todos estos términos que sirven para intensificar el carácter fársico de *La corte* encontramos la siguiente acotación, referida a un retrato del infante, en la que el término clave es *mojiganga*: "El enclenque desparpajo de la figura, la tristeza de la mirada, llena de prematuras curiosidades, promovía, con aquel disfraz de charrasco y el pantalón colorado, un recóndito dejo de cruel mojiganga". (*OE*, I, 29) El término significa "fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales." Por extensión, *mojiganga* caracteriza al infante como "cualquier cosa ridícula con que parece que uno se burla de otro."

Entre otros vocablos que subrayan la teatralización del ceremonial destaco el de *paso*, en su acepción original de paso de comedia, o de entremés incrustado en la pausa entre los actos, como también *comparsas*: "Por las galerías y a lo largo de las escaleras, uniformes y mantos susurraban al despedirse loores de aquel paso donde habían sido vistosos comparsas." (*OE*, I, 31)[294]

[294] Los términos *paso* y *retablo* participan de una duplicidad que Valle favorece: los dos aluden a celebraciones religiosas, pero también teatrales.

El ceremonial es percibido también como *comedia antigua*, adjetivo que impregna el acto oficial de un sabor rancio, pasado de moda, en todo caso inactual: "Luego emparejaron los maridos, ataviados como para comedia antigua, con plumas y capas de maestrantes" (*OE*, I, 32)

En *La corte de los milagros* la división entre aristócratas y plebeyos es ilusoria [295]. En estas secuencias todo está al revés, y en esta confusión no es extraño que los masones se acojan "al seno de la Iglesia." (*OE*, I, 37)

Ecos de Asmodeo impone el tono de una columna periodística dedicada a reseñar las actividades del "gran mundo" [296]. Éste se representa en el Palacio de los Torre-Mellada, en el salón isabelino acotado como escenario "rancia sedería, doradas consolas, desconcertados relojes" (*OE*, I, 38), es decir relojes que descomponen "el orden, concierto y composición de una casa"; en la biblioteca, brevemente en la habitación de Gonzalón y después en el tocador de la Marquesa. Tenemos con ello una división espacial que parodia la preceptiva neoclásica francesa. Este afrancesamiento se refleja en la caracterización de las figuras. Por ejemplo, "la Marquesa (...) conspiraba soñándose una Marquesa de la Fronda." (*OE*, I, 38)

Hay otras descripciones que parodian la estética *fin-de-siècle*: "La Marquesa Carolina, esta noche, como otras noches, mimaba la comedia del frágil melindre nervioso, recostada en el gran sofá de góndola, entre tules y encajes, rubia pintada, casi desvanecida en la penumbra del salón retumbante de curvas y faralaes, pomposo y vacuo como el miriñaque de las madamas." (*OE*, I, 38)

Otro elemento redondea nuestra percepción de las técnicas dramáticas utilizadas por Valle, y consiste en el histrionismo deliberado de los personajes. Se conciben a sí mismos teatralmente, lo cual implica el uso del teatro en la novela. Muchas de esas "interpretaciones" pertenecen al dominio de la cultura popular o al de la popularización de la cultura "alta". Para mí, esas "interpretaciones" funcionan en dos sentidos: para establecer un contexto compartido con el lector, y como una duplicación interior

---

[295] En la intimidad, la Reina también participa de esa condición plebeya: "La Católica Majestad sonreía, conqueridora y frescachona, con la sonrisa de la comadre que vende buñuelos en la Virgen de la Paloma..." (*OE*, I, 272) Obsérvese la sutil sugerencia de comercio sexual mediante el uso del término *paloma*.

[296] Asmodeo, debemos recordarlo, es un demonio, precisamente el de la arrogancia y la vanidad. No es casual que el cronista de la alta sociedad isabelina adopte tal nombre para su columna, antecedente de lo que hoy reconoceríamos como revistas dedicadas a explotar el gusto por las "celebridades".

destinada a demostrar el carácter fársico de una realidad apenas discernible del folletín o del drama romántico. Esta segunda intención se confirma en la denuncia de la "mala literatura" que realiza Don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*[297]. Los personajes de *El ruedo ibérico* están tan contaminados de teatralería que sólo son capaces de concebir la realidad a través de una deformación melodramática. No es que tales personajes "mientan" ni que intenten "engañar"; sencillamente no tienen otra forma de ser[298].

Las descripciones de su conducta subrayan a la vez su actuación y el ambiente como escenografía: "Reclinada en el sofá de góndola, perezosa y lánguida, quejábase de una enfermedad imaginaria."[299] (*OE*, I, 39) La teatralización afrancesada de las figuras continúa: "El Marqués de Bradomín, en pie, de espaldas a la monumental consola, adoptaba la actitud de galante melancolía que, como suprema lección de donjuanismo, legó a los señores de Francia el Señor Vizconde de Chateaubriand." (*OE*, I, 42)

Hasta el momento tenemos dos características determinantes de las actitudes de las figuras situadas en el salón: la languidez y la melancolía de buen tono, pero también el desplazamiento coreografiado, como es el caso del Marqués, quien sale de escena "con ritmo de baile." (*OE*, I, 43)[300]

---

[297] Al respecto, Francisca Pérez Carreño (1986) ha comentado: "Esta denuncia de toda literatura debe entenderse como la crítica a la colonización cultural de la literatura popular, esto es de su ideologización." (Pérez Carreño, 77)

[298] Según Sinclair (1977), "Prim, for example, is not allowed to state his aims without it being pointed out that he has an inflated image of himself similar to that of a hero in a Romantic melodrama." (Sinclair, 6)

[299] Esta "enfermedad imaginaria" nos remite a la hipocondria del personaje pero también realza coherentemente su apariencia de fragilidad femenina, al tiempo que resulta inevitable recordar la insinuación de *Le malade imaginaire*, de Molière. Las referencias a París como centro por excelencia de todo lo admirable, que en el caso de estos personajes se refiere a la moda y a la diversión inaccesibles en España, son abundantes en *Ecos de Asmodeo* pero también en *Réquiem del Espadón.*

[300] Antonio Risco (1966) ha observado con claridad lo que el movimiento de los personajes tiene de desplazamiento escénico: "No insistiré en lo que estas novelas tienen de estructura teatral en su distribución por escenas, imitación de telones de fondo en sus descripciones, aproximación al estilo de las acotaciones teatrales, etc. Pero hay un elemento importante y que todavía no he considerado: el cuidado con que el autor convierte muchas veces las apariciones y desapariciones de sus personajes en auténticas entradas y salidas escénicas." (Risco, *La estética*, 246) Los ejemplos de entradas y salidas abundan: "El Marqués de Torre-Mellada (...) entró haciendo gallos." (*OE*, I, 39); "Se apartó con almibarada morisqueta..." (*OE*, I, 40); "Era el que entraba un caballero alto..." (*OE*, I, 41); "La Chamorro se allegó, cotillona..." (*OE*, I, 41); "Acercóse Teresita Ozores..." (*OE*, I, 43); "Salió a grandes zancadas." (*OE*, I, 49); "Gonzalón puso el hombro en la puerta, apartóse, tomando impulso..." (*OE*, I, 49); "... se echaron a la calle." (*OE*, I, 51); "... haciendo piernas y sonando espuelas, llegóse al mostrador con bordeo de gallo viejo..." (*OE*, I, 51); "Entró Garabato con gesto misterioso..." (OE, I, 57); "Pasó por la ventana a la calle." (*OE*, I, 59)

La degradación de estas figuras funciona paradójicamente a través de la aparente exaltación de su rango social y de sus presunciones culturales. Éstas les permiten despliegues codificados dentro de un lenguaje compartido: "Jugaba del guante el poeta, con aquel artificio de los cómicos cuando galantean..." (*OE*, I, 43) El célebre autor no es sólo reducido como *cómico*, sino caracterizado también con un término quevedesco que hallamos en *Figuras de la corte*: "López de Ayala, el figurón cabezudo y basto de remos..." (*OE*, I, 43) Inmediatamente después: "El figurón era gongorino y rutilante en el estrado de las madamas." (*OE*, I, 43) López de Ayala es definido como "hombre fantástico y entonado, que aparenta más de lo que es." Otro actor, el figurón es "protagonista de la comedia de figurón." Y por extensión, el dramaturgo es caracterizado como "mascarón de proa."

En este mundo intensamente teatralizado la descripción, como hemos observado, funciona propiamente como acotación, pero la interpretación de las figuras incluye diálogos, monólogos, apartes y pausas: "Ayala calló, aparentando reservarse grandes secretos, y las madamas esperaron el final de la pausa con una sonrisita retocada y fatigada." (*OE*, I, 44) El carácter teatral del salón de los Marqueses es resaltado mediante una descripción de su iluminación y de sus espejos: "El isabelino salón, con las luces multiplicándose en los espejos, por gracia del garrulero parlar se convertía en una jaula, cromática de gritos y destellos. Cuando remansaba el chachareo percibíase un acompañamiento de guitarra y los jipados floripondios de un cante flamenco." (*OE*, I, 45) El habla de quienes están presentes en el salón es gárrula, es decir propia de una "persona muy habladora y charlatana."

Las referencias al teatro menudean, indicándonos que estas figuras sólo pueden existir en ámbitos artificiales que se diseminan en diversos espacios y grados de representación. Algunas abandonan el salón para dirigirse a un teatro, del que regresan en un reparto de *damas* y *galanes*: "Con gritos y aspavientos irrumpieron los que se habían ido a los Bufos, damas y galanes..." (*OE*, I, 45) Los *aspavientos* subrayan la artificialidad de los gestos porque son "demostración excesiva o afectada de espanto, admiración o sentimiento."

Como en toda comedia, algún galán tiene que representar el papel de valentón, y Adolfito lo hace con un gesto artificioso: "Adolfito Bonifaz hizo mueca de valentón..." (*OE*, I, 45)

Pero en *Ecos de Asmodeo* los aristócratas conviven con la canalla rufianesca. Al esnobismo afrancesado corresponde, como imagen invertida, el signo folklórico. Hasta el salón "llegaba el jipar del cantador, florido y dramático. Adolfito con una cortesía versallesca..." (*OE*, I, 46) En ese contexto de antro se propone una escapada al Suizo. El único que se niega es el Duquesito de Ordax, cuya actitud es interpretada por Paco el Feo como una actuación: "¡Es muy actorazo para el drama!" (*OE*, I, 48)[301]

Los aristócratas adoptan un tono que creen corresponder a la sofisticación del gran mundo parisino, pero sus gestos destinados a disimular el popular desgarre madrileño, sus desplantes, la palabrería fragmentada que simula la conversación, las risas inmotivadas que remedan ingenio, los delatan. Sus pretensiones, la idea que tienen de sí mismos, de una grandeza que se diluye en espectáculo, plasman su vacuidad y su inferioridad. Su admiración acrítica por los centros metropolitanos de poder como quintaesencia de la "civilización" desenmascara una mentalidad colonizada que ve en la propia cultura y tradición un pasado del que intenta separarse. Ante la sociedad madrileña, París brilla con el esplendor de todo lo que en España resulta imposible. Valle subraya así la distancia entre su apariencia de civilización y la realidad de corrupción cómplice con los peores excesos de un poder ilegítimo.

Las actuaciones propias de la escena de *boulevard* vuelven a desplegarse en *La soguilla de Caronte*, como cuando la Marquesa Carolina, ante el relato de Juanilla "se tapaba los ojos, poniendo un toque teatral en su espanto" (*OE*, I, 128) La molinera adquiere en esta secuencia atributos que la convierten en un ser misterioso, una sibila para la Marquesa, que "al acecho, recogida en el misterio de su máscara, comenzó una prosa" (*OE*, I, 131-132)[302] Obsérvese el término *prosa*: la molinera declama. Parte de la teatralidad reside en

---

[301] El Duquesito de Ordax ya aparece en una de las primeras narraciones de Valle-Inclán, *Tula Varona*: "El duquesito, como llamaban a Mendoza en el *Foreigner Club*, era cuarto o quinto hijo de aquel célebre Duque de Ordax que murió hace algunos años en París completamente arruinado." (*OC*, I, 27)

[302] A veces Valle varía el término *máscara* por el de *careta*: "El palaciego tomó el juguete, y le dio vueltas entre los dedos enguantados, con un gesto perplejo en los craqueles de la careta..." (*OE*, I, 196) El de *máscara* suele ser reiterativo: "El Marqués se asomaba, aplastando la máscara tras el vidrio de la portezuela." (*OE*, I, 202) En privado, la Reina abandona su apariencia oficial, que Valle relaciona explícitamente con el uso de la *máscara* y sus connotaciones de carnaval: "Retirada al secreto de su cámara, dejó caer la máscara..." (*OE*, I, 266)

el lenguaje, que cobra una función de camuflaje; entre la palabra y la realidad interna hay no sólo distancia sino una radical diferencia entre el ser y el parecer[303].

La escena V nos entrega un consumado ejemplo del diálogo simulador entre los marqueses, cuyo lenguaje parodia los parlamentos exagerados del teatro romántico y termina en la solemnidad fársica del Marqués: "--¡Calla! ¡No manches tus labios! ¡No abras entre los dos un abismo infranqueable." (*OE*, I, 134) La VI se abre con otra actuación: "La Marquesa Carolina, mimando la comedia del frágil melindre nervioso, bajó a la sala zaguanera" (*OE*, I, 136), y es parecida a la actuación del Marqués en la escena VII: "El Marqués abrió los brazos con una carantoña de mal comediante" (*OE*, I, 140)[304]

En el mundo de *El coto* todo es comedia, entendida como engaño: "El Marqués y Don Segis se conocían de muchos años, y en sus tratos jugaban a engañarse sin ningún miramiento." (*OE*, I, 155) De allí que el caso del muchacho secuestrado tenga para el Marqués el interés de un folletín y después, el de un drama[305].

En la escena XV Valle vuelve a describir al Marqués. En su diálogo con Adolfo Bonifaz "adoptaba una indulgencia de tío de comedia, tío francés, de comedia francesa mejorada por Mariano Pina." (*OE*, I, 157) Por su parte, Bonifaz también actúa: "Con mueca de máscara llorona, el perdulario abría los brazos ante el repintado carcamal" (*OE*, I, 159) Adolfo es un *perdulario*, es decir alguien "sumamente descuidado en sus intereses o en su persona." Su inclinación histriónica corresponde a su naturaleza: "Adolfito Bonifaz era ingénitamente simulador, propendía por temperamento a la ironía y duplicidad en la labia: Representaba la farsa del pecador enamorado, sin otro propósito que el goce socarrón y ruin de engañar el casquivano juicio del palaciego." (*OE*, I, 159) Algo similar sucede al Marqués. No sólo actúa ante los demás, sino también ante sí mismo: "El Marqués hablaba con un tono beato, y el oírse le producía una efusión de lágrimas

---

[303] Sinclair ha comentado que "the creation of a façade is achieved partially by dress, gesture or manner, but equally by the choice of word or phrase." (Sinclair, 88)

[304] Lo cual permite a Zahareas observar un mecanismo que afirma cierta estabilidad en la obra de Valle y que consiste en la *mise en abîme*: "En todas las situaciones dramáticas hay teatro dentro del teatro: unos hacen papeles ante otros, pierden la capacidad de distanciarse y acaban siendo y viviendo lo que fingen o pretenden ser." (Zahareas, "Los autos", 380)

[305] Los ejemplos teatralizantes en *La corte* abundan, como aquel que transforma a los monteros de Los Carvajales en bandidos que intervinieran en una *zarzuela*: "Don Segis estaba en la estación, escoltado por una tropa de monteros uniformados con rodamonte y castoreña. Tenían con tal atavío un aire de bandoleros cantando zarzuela." (*OE*, I, 90)

felices, una ternura chabacana con ecos de novenas, sermones y comedias ramplonas." (*OE*, I, 161)[306]

En *Réquiem del espadón* se restituye el espacio del Palacio de Torre-Mellada. El regreso de las figuras es caracterizada de nuevo como actuación:

> La Marquesa Carolina, rubia y lánguida, tules y encajes, mimaba la comedia del frágil melindre nervioso. La Marquesa, con visaje de susto y escuela francesa de teatro, refería aquel espanto de Los Carvajales. El estrado isabelino, pomposo de curvas y miriñaques, encendido de luces cristalinas y prismáticas, divinizaba su rosicler de París. ¡Y era tan emocionante el parlamento que suscitaba los murmullos del melodrama en la comparsa de tertuliantes! (*OE*, I, 210)

La actuación de la Marquesa suscita incluso una crítica teatral: "Nos ha comunicado usted la emoción dramática y cautivante que tienen las mejores páginas de Alejandro Dumas." (*OE*, I, 210) Así como antes Valle ha aludido a *El alcalde de Zalamea*, aquí se refiere a Tirso: "Para fijarlas ponía el gesto clásico y bobalicón del comediante que representa *El vergonzoso en Palacio*." (*OE*, I, 214) [307]

En la narrativa esperpéntica encontramos con frecuencia una técnica de representación que a Valle le era especialmente grata por su espectacularidad visual, por la boga que conocía en el teatro-cabaret de la época, y acaso a manera de homenaje a la atmósfera lunar modernista, que nos entrega un mundo desprovisto de colores y sometido al

---

[306] Este entusiasmo por la actuación que invade al propio actor, impidiéndole reconocer el ejercicio de simulación que lleva a cabo, ha sido señalado en otro contexto por Rodolfo Cardona (1986). En relación con Simón Julepe que se deja llevar por su interpretación para instaurar un sentido de metateatralidad en *La rosa de papel*, Cardona observa: "Gradualmente va pasando de su indiferencia inicial, por solicitud, admiración, fingido amor conyugal hasta que, después de ver a su mujer primorosamente amortajada por las vecinas con sus mejores ropas, posesionado de su papel de marido amante, excitado por la belleza inédita que ve en la difunta, trata de poseerla, con la consiguiente catástrofe final." (Cardona, "Peleles y sombras", 180-181)

[307] La tendencia a la actuación es constante. Cada uno cumple con su papel en la vida cotidiana: "Torre-Mellada, transformándose en cada visaje, se tocaba la onda del pelo, ahuecándola con mucho tiento y arte." (*OE*, I, 219) El carácter repetitivo de una temporada teatral que cansa a sus intérpretes y a conducirlos a la reproducción de signos mecanizados resulta de nuevo notable en la siguiente acotación: "Ensayaban, sin fe y sin drama, a repetir el milagro de la resurrección de Lázaro." (*OE*, I, 253) Más adelante veremos cómo la Reina confirma su tendencia a la actuación y sobre todo a la copia de actuaciones que conjuntan todos los lugares comunes acerca de cómo interpretar una emoción: "La Majestad de Isabel II oprimía en ovillejo un pañolito de encaje, y lo accionaba en tres tiempos, como suelen hacerlo las damas de teatro cuando dramatizan sus papeles: Sobre la faz, arrebolada, el húmedo moquero discernía los tres ritmos clásicos: En un ojo, en el otro y bajo la morrilla de la nariz reluciente." (*OE*, I, 270) Otros términos son también utilizados para enfatizar la teatralería de los personajes, como es el de *mímica*: "El Marqués declinaba los ojos con su mímica huera de personaje conspicuo..." (*OE*, I, 201) La teatralidad puede también cambiar

contraste del claroscuro [308]. En el noveno capitulillo de *Ecos de Asmodeo* se presenta por primera vez en *La corte* esta técnica, proveniente del teatro de sombras. Toñete aparece recortado y enmarcado contra luminosidades externas que lo convierten en una sombra: "La sombra apareció en la puerta de la biblioteca." (*OE*, I, 48) Después desaparece, haciendo el movimiento estrambótico de la zapateta: "Y la sombra desapareció con una zapateta." (*OE*, I, 48) Para acentuar el carácter grotesco de la aparición, se la define como *mamarracho* "que se escurría por el corredor." (*OE*, I, 49) Gonzalón, al perseguirla, se reduce a su brazo tendido, al final del cual "engarraba la mano". (*OE*, I, 49) Y esa mano, en un proceso sinecdóquico se lanza sobre la sombra definida como *pelele huidizo* "que desapareció por una puerta" (*OE*, I, 49)

Esta técnica adquiere especial importancia en *La jaula del pájaro*. Una nueva diferencia se abre entre el inframundo y el de los aristócratas; los bandoleros dramatizan conscientemente. Su presencia reconocida en el latifundio del Marqués añade un nombre a Los Carvajales: "Y tan notorio era este padrinazgo, que la gente de la chanfaina, mudándole el nombre a lo pícaro, llamaba a Los Carvajales Ceuty." (*OE*, I, 106)

Todo este libro se desarrolla en un ambiente misterioso, en el que la oscuridad nocturna contrasta con la luminosidad lunar, en un claroscuro permanente. Tal iluminación confiere a los personajes la irrealidad de las figuras que se detienen en el umbral del reconocimiento, ya que son descritas como sombras. Valgan algunos ejemplos de lo que podemos considerar como acotaciones luminotécnicas: "La sombra de un jinete –tabardo y calañés—se perfilaba en el claro lunero." (*OE*, I, 106) A veces, la sombra se hace doble y se proyecta sobre otra: "La sombra del viejo, socarrona y parda, proyecta otra sombra sobre las cales del tapial" (*OE*, I, 110) Las sombras pueden también diluirse: "La voz cazurra trascendía un sentido de rezo sacrílego ante la silueta que en el claro de luna cimbreaba su arabesco caprino y moreno." (*OE*, I, 111) El término *cazurro* contrasta con *rezo*, ya que el primero se refiere a "las palabras y expresiones bajas y groseras del que las usaba." El silo también está intermitentemente iluminado por la oscilante luz de un farol: "La sombra en pernetas, con las manos sobre las rodillas y la venda sobre los ojos,

---

abruptamente de signo, desde la comedia hasta el del retablo de títeres cervantino: "—Pues bien, prefiero hundirme con todo eso a que me mueva por un hilo Maese Pedro." (*OE*, I, 217)

prisionera en el círculo bailón del farol, se desquiciaba con el banquillo pegado al nalgario." (*OE*, I, 112) Las sombras se distinguen por su carácter dinámico. A su aspecto irreal y huidizo se agrega el ímpetu del movimiento constante: "El farol aprisionaba en su círculo bailón las figuras, y correteaban por el muro, con intriga de marionetas, las tres sombras." (*OE*, I, 114) Para finalizar el recuento del uso de esta técnica, revisemos la escena XIV, que abunda en imágenes del teatro de sombras: "miraba en la pared el tumulto de sombras"; "aquel anguloso y tumultuoso barajar de siluetas recortadas"; "funambulescas mudanzas" (*OE*, I, 125). Lo *funambulesco* significa "volatinero", y su característica primordial es el movimiento.

Como hemos visto, con frecuencia los personajes de *La corte* actúan para ocultar la realidad o para torcer la marcha de los acontecimientos. La escena XIV de *Ecos de Asmodeo* se basa en el uso del diálogo, como si lo que acabamos de presenciar sólo pudiese ser "comentado" o seguido mediante la inclusión de voces autónomas que cancelan la del narrador. La siguiente escena confirmará la teatralidad que Valle enfatiza para transmitir un enjuiciamiento moral de la clase que pone debajo de su lente esperpéntica. En la escena XIV, Gonzalón y Adolfito (nótese el contraste onomástico aumentativo y diminutivo entre un dúo de *vaudeville*) representan una comedia, fingiendo que antes, durante y después del crimen han estado cenando. Es tanta su destreza que en una acotación de movimiento "Pepe Garabato, con un guiño, marcó su aplauso por la faena y, corredor adelante, siguió abriendo puertas." (*OE*, I, 61) El término *faena* añade sordidez a la escena, puesto que reduce al guardia muerto al cadáver de un toro, y a los "pollos" a matadores consumados.

La utilización de elementos teatrales en las novelas esperpénticas no obedece sólo al deseo de experimentar con el fin de lograr una creación original, ni tampoco –aunque Valle lo afirmara—a que el diálogo y la acotación le resultaran naturales. Se proponía lograr el efecto de inmediatez que la técnica teatral produce, y que implica la progresiva

[308] Viene a la memoria *Els Quatre Gats*, de Barcelona, pero también el modelo para todas estas instituciones dedicadas al espectáculo teñido de crítica política y de costumbres, al tiempo que a la experimentación de "nuevos" lenguajes escénicos, el *Chat Noir* parisino.

reducción del narrador, aunque no desaparezca totalmente, para dejar que sus criaturas se expresen por sí mismas[309].

En dicho capitulillo las acotaciones tienen distintas funciones. Algunas, por ejemplo, caracterizan la actuación: "Se dramatizó en la puerta con respingo de fantoche"; "Gonzalón hacía la escena como los actores sin facultades, en un tono medio de monólogo y aparte, con un gesto aguado y una acción desarmónica." (*OE*, I, 62) Otras sirven para indicar las características del vestuario: "zapatillas bordadas, gorro y bata de Rey Mago" (*OE*, I, 62). Otras se incluyen en el diálogo y se refieren al espacio: "Pero dejó guardias en el zaguán" (*OE*, I, 63).

El siguiente capitulillo confirma el carácter teatral del espacio pero también las habilidades histriónicas de las figuras. La marquesa Carolina se expresa mediante un lenguaje repleto de lugares comunes, que le sirve para representar el papel de una gran dama sensible y nerviosa. El escenario ha cambiado de nuevo, y es ahora el tocador de la Marquesa. Entra el marido, y en su diálogo lo que primero salta a la vista es el carácter teatralizado del lenguaje que emplean, oscilante entre la corrección y la exaltación melodramática: "¡Un hijo asesino no lo tienen todas las madres!" Tal lenguaje traiciona lecturas más populares, que se revelan mediante un lenguaje ampuloso y retórico: "¡Me horroriza haber llevado tal monstruo en las entrañas!" (*OE*, I, 64).

Lo sarcástico reside en que toda esta palabrería aumenta el crimen justamente para reducirlo a un acontecimiento teatralizado o, peor todavía, como sucede en la versión del Marqués, a un simple juego de jóvenes inexpertos. Ese "horror" que quiere ser trágico resulta folletinesco. La teatralería sirve para volver a contar la historia del guardia asesinado, pero alterando radicalmente los hechos, convirtiéndola en la versión oficial, que se repetirá en el capitulillo XVIII y en el XXIII. Lo único que preocupa a los Marqueses es que la noticia ha aparecido en todos los periódicos, por lo cual el Marqués reconoce que se hallan en una "situación molesta". La escena terminará cuando el Marqués salga "con premura casquivana, feliz de verse lejos, a la golosina del salón

[309] Según Linda Glaze (1984), "the result of the theatrical or dramatic mode of narration is one of immediacy as the reader observes the action unfold before him without the interference of the narrator." (Glaze, 55)

donde todo eran mundanidades, en un ritmo que dominaba como el bailarín los quiebros y figuras de su danza." (*OE*, I, 65)

En el capítulo XIX, que se destina a la visita a la viuda, antes de salir ordena perentoria la Marquesa: "Una falda de trapillo y tu manto. Vísteme como para una visita de pobres." (*OE*, I, 67) Tanto Feliche Bonifaz como la Marquesa se preparan para actuar, asumiendo identidades falsas: "Cayetana, no se te escape el tratamiento. Somos dos señoras de San Vicente. Dos señoras modestas que cumplimos un acuerdo de la Asociación."

Los pobres tampoco se libran de este intensa connotación teatralera, como cuando la hija del difunto "se llegó al coche con desgarrado y popular dramatismo." (*OE*, I, 70) Actitud que contrasta con los gestos de la gran dama, que por cierto los ha copiado de las tablas: "La Marquesa premió al poeta con una lánguida sonrisa de Clemencia Isaura." (*OE*, I, 72)

El crimen perpetrado por los señoritos en una noche de juerga permite dos lecturas opuestas. La segunda es la dramática, puesta en boca de la Marquesa: "Me acordé de su comedia porque, al hablar del crimen de esos insensatos, ha expuesto usted una tesis que podía llevarse al teatro." (*OE*, I, 72) A lo que el figurón López de Ayala responde aludiendo a la función social del teatro y a su decadencia, un juicio que no dista de las opiniones de Valle:

> El teatro, sin duda, ejerce saludable influjo en las costumbres de la colectividad, pero no provoca súbitos arrepentimientos ni hace milagros. 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 con el guitarrón del jácaro. (*OE*, I, 72)

Las escenas finales de *Ecos de Asmodeo* continúan inscritas en el teatro, en esta ocasión la función de beneficio de *El alcalde de Zalamea*, refundida por López de Ayala. Incluso en este ámbito las figuras son incapaces de distinguir entre la realidad y la ficción, como sucede al actor Julián Romea: "El arruinado galán hundía los ojos en la noche del porvenir y los cerraba después, dramatizando la ceguera de un relámpago. La humada de azufre, como si el relámpago fuese de teatro, le encrespó la tos." Y esta ambigüedad entre

ficción y realidad también se juega de manera irónica: "En la escena hago los galanes, y en mi casa, los característicos." (*OE*, I, 76)

Debido al escándalo del crimen, y de los nuevos intereses carnales de la Reina, el Marqués de Torre-Mellada y su círculo pasarán una temporada en Los Carvajales. Todo ello para *disimular*: "¿Podré invitar amigos? ¿Organizar una cacería? ¿Disimular?" (*OE*, I, 81)

Como antes ha ocurrido con el Duquesito de Ordax, definido como "actorazo", la verguenza de Feliche ante las acciones de su hermano son juzgadas por la Chamorro como otra interpretación: "¡Serías capaz de representar el Quijote con faldas!" (*OE*, I, 83)

Estos dos casos nos permiten percibir que precisamente cuando ciertos personajes son guiados por escrúpulos morales, éstos no pueden ser aceptados por quienes los rodean como tales sino como histrionismo[310].

En *La jaula del pájaro* reaparece la técnica del teatro en el teatro en la escena VI. Se define como una *comedia* cuyos intérpretes actúan conscientemente y que tiene también un carácter rutinariamente profesional: "Juanilla, vamos a representarle la comedia a ese palomino, que nunca está por demás." (*OE*, I, 111) Hay otro aspecto que conviene considerar. Esta escena habrá de desarrollarse en un silo y representa por ello, simbólicamente, un descenso: "La molinera esquiciaba los haces de paja, que, en fajina, disimulaban la boca del silo." (*OE*, I, 111) El espacio inferior se define por su tenebrosa oscuridad, y según el cautivo como el Infierno. La comedia consiste en que el Tío Juanes desciende para hacer el papel de negociador. Se trata de una farsa, puesto que él mismo es uno de los delincuentes. Incluso Juanilla desempeña su papel para fortalecer la verosimilitud de la actuación: "Apuntó la comadre, velada la voz por dramático recelo". Estas secuencias se desarrollan en la oscuridad, rasgada por la tambaleante luz de un farol que distorsiona el aspecto de los personajes: "El rostro del cachicán bailó en el ángulo desquiciado de un reflejo" (*OE*, I, 113)

El consumado histrionismo de Tío Juanes es celebrado por la comadre: "¡Vaya que vale usted para misionero! ¡Hay que ser muy dura para no llorar con sus textos! ¡Y cómo los pinta el hombre! Tío Barrabás, vuelva usted a taparle a este niño los soles." (*OE*, I, 114)

[310] Un personaje al que se alude sin que jamás aparezca es el gobernador, cuyas reformas para acabar con el bandolerismo provocan que el administrador de Los Carvajales lo catalogue como "un loco de teatro." (*OE*, I, 91)

La representación se repetirá en la escena XI, no sin que sea precedida de su correspondiente definición como "bromazo" para amenazarlo, "haciéndole creer que le ha llegado la última hora." (*OE*, I, 121) Con la repetición de la *comedia* se vuelve a establecer una división espacial y a reactivar el descenso infernal, como preámbulo para la escena de la ejecución, que se desarrollará en los siguientes capitulillos hasta que la riada introduzca un desenlace imprevisto.

Para que no cantes encuadra la acción en el campo, entre los malhechores que se proponen impedir que Tito el Baldado "cante", es decir delate el concierto criminal de la banda. Este escenario es definido en principio por Malena, la pareja de Carifancho, como un *retablo*, que significa "conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan la serie de una historia o suceso." Al saber lo que ocurre, exclama: "¡Vaya un retablo!" (*OE*, I, 173)[311]

En la siguiente "acotación" vemos un espacio cerrado y propiamente una escenografía:

> Aquel rancho gitano tiene el resalte de ochavo moruno –luces cobrizas, magias y sortilegios, ciencia caldea de grimorios y pentáculos--. En Castril de las Cuevas la herradura, el cuerno, el espejillo rajado, los azabaches y corales de las gigas, el santico bendito, con ataduras y por los pies ajorcado, son los mejores influjos para torcer y mejorar los destinos del castigado Errate. (*OE*, I, 172)

La descripción nada deja a la imaginación. Los pormenores conforman un espacio tan detallado que sólo puede funcionar de una forma teatral, a la manera de una acotación escenográfica minuciosa.

El espacio de la taberna a la que llegan las dos mujeres también se acota meticulosamente: "En el fondo, con una mesa y un jarro de por medio, el seminarista, el herrador y el pedáneo disputaban por una baza de julepe." (*OE*, I, 175) Si Valle ha usado antes la imagen del *tresillo*, ahora confirma su gusto por los naipes porque *julepe* se refiere al juego "en que se pone un fondo y se señala triunfo volviendo una carta, después

[311] Valle usará el término *retablo* por lo menos en dos ocasiones más en *La corte* para aludir a la familia que regresa de Cuba: "Bajo la marquesina de cinc, ocupando el recuadro de sombra, se agrupaba en retablillo el familión de un militar que regresaba de Cuba." (*OE*, I, 195) Y: "Se acomodó en tres coches el retablo antillano." (*OE*, I, 196) Recordemos que el término es grato a Valle y aparece en otro contexto con el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.*

de repartir tres a cada jugador. Por cada baza que se hace se gana la tercera parte del fondo."

Pero si la escena ha sido definida como *retablo*, poco después se inclinará hacia el ámbito propiamente teatral, en el que domina la acción. Al discutir la marcha de los guardias y de su prisionero, la Tía Melonilla dice: "Son comedias que representan para ablandarles el rejo a los infelices conducidos y hacerles cantar." (*OE*, I, 177) El término *comedia* se refiere a una práctica habitual entre los guardias y los presos, pero también a la de los secuestradores. En esta comedia, sin embargo, otras acciones consagran como profesionales a Juanilla y a Malena, quienes se disfrazan para seguir a los guardias: "¡Sin más! Tía Melona, procúreme usted unas prendas de hombre. Malena, componte para ser una vieja". (*OE*, I, 177) En ese inframundo de complicidades truculentas, nada es imposible y menos aún el cambio de identidad. La aludida accede, ofreciendo a las comadres un auténtico depósito: "Vamos al fayado, y allí escogerás en lo que tengo." Para avejentarse, Malena recurrirá al maquillaje: "Tía Melonilla, ya me procurará usted unos polvillos de harina para encanecer la mata." (*OE*, I, 177)

La Tía Melona las conduce a un desvanillo que funciona como vestuario, transformando la taberna en un teatro. Juanilla elige cambiar de género, decisión que podemos ubicar dentro de una tradición del teatro del Siglo de Oro, la de la mujer vestida de hombre. Valle despliega el proceso de la metamorfosis, pero en lugar de confiarlo a la descripción, lo pone en boca de las dos mujeres que la contemplan y la ayudan con detalles que completen el hábito: "¡Átate un pañuelo a la cachucha y ponte este catite sobre un lado! ¡Así disimulas la trenza!" A lo que Juanilla responderá: "Tía Melonilla, si usted trae unas tijeras me la rebano. Este disfraz ya no me lo quito. ¡Gachó me vuelvo!" (*OE*, I, 178)

Ante el éxito, la misma Juanilla se entusiasma, introduciendo un elemento perturbador, por cuanto la transformación se ha vuelto una especie de segunda naturaleza.

Como si asumiera el papel de directora de escena, la Tía Melonilla contribuye detalles que redondeen la verosimilitud del aspecto de Juanilla: "¡La nube del ojo te delata! ¡Habías de ponerte un parche!"; "Juanilla, te completas con estas alforjas." (OE, I, 178)

Pero si en la escena III hemos presenciado los preparativos, la siguiente nos proporcionará a las improvisadas actrices, ya ataviadas, entrando a escena para lo que podría ser visto como ensayo general: "Paco el seminarista rascó la garganta con una tos

maja viendo salir a las disfrazadas comadrejas. El mentido chaval se le ponía a la vera tocándose el catite..." (*OE*, I, 179) La reaparición de la voz *catite* no deja de ser enigmática, ya que significa "piloncillo que, en los ingenios o fábricas, se hace del azúcar más depurado." La bisoja se toca el *catite*, que por su forma podría sugerir un falo. El diálogo da cuenta de las identidades ficticias de las dos mujeres, sin descuidar un travestismo lingüístico, ya que Juanilla se expresa como un hombre joven. Y en la siguiente acotación cada intervención equivale a una *réplica* teatral: "Las comadrejas sesgaban el diálogo con dobles intenciones: Un oculto sentido ondulaba su vena picaresca en los acentos. Paco el Seminarista, con el mismo arte, ponía una a una las fichas de su réplica." (*OE*, I, 179)

Quizá sea este uno de los momentos privilegiados en cuanto a la tendencia de los personajes de *La corte* a desempeñar diversos papeles: "Las comadrejas se hacían gustosas su disfraz. La premura del tiempo y los peligros se rezagaban sobre la tunería del coloquio. 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 sus tretas." (*OE*, I, 179-180) Toda la escena es pródiga en indicaciones de vestuario, de maquillaje, de intenciones y de gestos. Por ejemplo, "Paco el Seminarista, sin sorpresa, torció un canto de la boca y del mismo lado bajó el párpado..." (*OE*, I, 180)

El disfraz de Juanilla es tan convincente que la escena IV confirma su esencia monstruosa: "El cuerpo magro, ambiguo, de una elasticidad viciosa, en el sayo varonil, acentuaba su esencia de monstruo. Paco el Seminarista deleitó la mirada sobre la comadreja". Esta mirada deleitada sobre la ambigüedad de Juanilla transmite una lubricidad equívoca por parte de Paco, quien añade "¡Tenemos que entrevistarnos!" (*OE*, I, 181)

La teatralidad del lenguaje se confirma en el parlamento que Tito el Baldado dirige a los soldados que lo llevan preso. El cambio de discurso es radical, e ilustra cómo Valle lo ajusta a cada situación. Porque si antes el Baldado juraba y hablaba en clave de germanía, frente a los guardias invoca sus sufrimientos "en cautividad de unos criminales." (*OE*, I, 182) El narrador define el tono de este monólogo como "grito misionero" y "voces dramáticas".

No es accidental que Valle elija la venta, ya que es un espacio clásico por excelencia. Su sola mención proporciona al lector asociaciones en las que la picaresca y aun la germanía son usuales. La Venta del Pino no es la excepción a la regla como asilo de maleantes, ni tampoco como sitio de celebración con cante y baile, como al término del entremés: "Corrió la pellejuela de mano en mano. La bisoja, animada del trago, bailó el cuerpo con ritmo de cabra, lúbrica y ambigua en su disfraz de mancebo" (*OE*, I, 184)

Preside estas imágenes la obsesionante presencia de las cartas y de su irradiación semántica de truculencia, fullería y azar. Esta vez se usa para describir los atributos de un Rey que no tiene más peso que la imagen de Prim caracoleando su caballo, y que igualmente se reduce a figurón de naipe: "En la Cámara Real, vasta, cuadrada, solemne, su voz recibía una mengua jocosa, de fantoche que sale al tablado con manto y corona de rey de baraja." (*OE*, I, 274)

La corte de los milagros es una vasta representación teatral. Muchas de sus escenas son guiones virtuales que podrían llevarse a las tablas. No es extraño si se recuerda que Valle-Inclán consideraba que en *El ruedo ibérico* y *Tirano Banderas* había desarrollado lo que el teatro, por sus exigencias cronotópicas, no le permitía: "Vienen a ser estas dos novelas esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática de *Luces de bohemia* y de *Los cuernos de don Friolera*." (Dougherty, 177)

Los "enanos y patizambos" en que Valle convierte a los héroes clásicos son aprovechados, como antaño en los géneros menores, para una caracterización social. También confirman su voluntad de labrar géneros híbridos como antes lo había hecho Quevedo.

Si *La corte de los milagros* se asemeja a un ruedo desde cuyo redondel se domina lo que ocurre en la arena, *Fin de un revolucionario* se acoje a un marco teatral que reúne a la sociedad del momento y la expone a las miradas. Su presencia en los palcos obedece precisamente a esa función, a la de exponerse y deslumbrar la mirada:

> Entreacto. La Corte deslumbra con sus lentejuelas de tambor y gaita en el Teatro de los Bufos. La Señora –diadema, pulseras altas, pendientes brasileros—luce el regio descote, pomposa y mandona, soberaneando, desde la bañera de su palco, moño y calvas, atriles de la orquesta y cuerpo de baile. Se apoderan del entreacto los galanes de la luneta y asestan los gemelos a las madamas de los palcos.

> Aquellas dos con mucho retoque de ricillos, cejas y lunares, son las Generalas Dulce y Serrano." (*OE*, II, 722)

Valle insistirá en el aspecto teatral que la realidad histórica adopta. Lejos de ser una historia venerable, se trata más bien de una farsa en la que se desarrolla la acción sin que ésta sea auténtica. Farsa, o mejor, melodrama: "Todo Montoro, que echa fuera los ojos por azoteas y balcones, se conmueve con el melodrama de aquel mal ejemplo." (*OE*, II, 766)

En los dos autores la flexibilización de los géneros obedece a una intención determinada por la distancia de un autor impasible frente a sus criaturas, y que forma parte de un deseo de lograr que la acción surja del tejido verbal de sus figuras. Pero hay otros puntos de contacto entre Quevedo y Valle que se desprenden de lo hasta ahora estudiado. Uno de los más importantes consiste en la manera que ambos tratan los cuerpos de tales figuras, sometiéndolos a diversas (dis)torsiones, técnicas que los tres capítulos que siguen se dedicarán a estudiar.

9. El cuerpo en movimiento.

La aproximación que he propuesto avanza hasta el gran acercamiento, centrándose en el cuerpo. En los dos escritores el empleo del cuerpo humano como vehículo de representación y como metáfora resulta notablemente semejante, y confirma lo que la crítica valleinclaniana viene sugiriendo desde hace décadas, es decir que los esperpentos "heredan" ciertas técnicas de representación provenientes de la cantera quevedesca.

El tema es complejo, ya que la abundancia de los "casos" o ejemplos es considerable y requiere un primer trabajo taxonómico. Además, resulta difícil aislar los elementos, ya que se encuentran engarzados en un contexto vivo, en el que con frecuencia se mezclan, fusionándose en nuevas posibilidades expresivas. Para resolver estas dificultades, examinaré elementos que contribuyen a (dis)torsionar el cuerpo, como el movimiento, la voz y el gesto.

Aunque en cuanto a la representación del cuerpo los dos escritores coinciden en asumirlo como objeto de escarnio dado que delata los vicios internos, en general Quevedo elige espacios abiertos como escenario privilegiado para sus desquiciamientos, que de esa forma cobran el estilo de un sainete urbano profundamente arraigado en el pueblo. La gesticulación, las voces y los movimientos inusitados que a fuerza de repetición se convierten en regla, definen el exceso como característica esencial. La violencia a la que estos cuerpos están sometidos es tal que a veces es inevitable asociar esas escenas con las que interpretarían los títeres, en donde la más extrema crueldad es incapaz de destruír al contrincante. En la representación corporal quevedesca hay una suerte de histeria que confiere al cuerpo cierta cualidad irreal.

El desquiciamiento valleinclaniano, por el contrario, se realiza de manera más individual e incluso cuando las escenas transcurren en espacios urbanos, su tumulto sirve como telón de fondo para enmarcar la acción. Pero la representación del movimiento en Valle también tiende a ser más simbólica que en Quevedo. Mientras éste la aprovecha como resorte de una risa devastadora, en Valle aspira a volverla cifra que apunta hacia una sociedad que de esa forma se revela como desquiciada. Además, la representación del cuerpo en Valle nos enfrenta a una corporalidad más áspera, que subraya aspectos reales, y que por ello alcanza mayores grados de sordidez. No quiere esto decir que Valle

desprecie las posibilidades que los títeres le sugieren. Todo lo contrario. Muchos de esos cuerpos han abandonado su naturaleza original para adentrarse en la de una marioneta, imagen con la que precisamente Valle, como antes otros lo hicieron con dioses y héroes, rebaja a reyes, generales, funcionarios y nobles, siguiendo en ello una ininterrumpida tradición desde Luciano de Samosata. Finalmente, al contrario de la anonimidad corporal en Quevedo, en Valle el cuerpo es por esencia reconocible, ubicable, cuenta con una identificación y con una historia y sus deformaciones nunca son ajenas a un contexto.

La representación del cuerpo es fundamental, y forma parte de un proceso mediante el cual el hombre cobra conciencia de sí mismo a partir del lenguaje, entendido éste en un sentido amplio: representación oral, pictórica y escrita. Tal proceso marca el umbral entre la naturaleza y la cultura, en cuyo remoto origen la escritura se confunde con el trazo[312]. Desde las invocaciones de carácter ritual hasta los atisbos iniciales del conocimiento científico, pasando por la tortura, la ejecución en la plaza, la pintura religiosa, la literatura y el arte, la representación corporal ocupa un lugar central. Según Jean Starobinski, "une histoire humaine n'a commencé qu'au moment ou des individus, dans leur comportements figuratifs, ont augmenté leurs corps par des outils –et des images." (Starobinski, 9)

Sus palabras sugieren un hecho fundamental: la historia, y con ella los relatos, comienza a partir de la representación del cuerpo, en el que los utensilios son tan importantes como las imágenes. En su origen ambos responden a una función material que los convierte en extensiones del cuerpo humano.

Tanto Quevedo como Valle rompen el desplazamiento normal y someten el cuerpo a aceleraciones imprevistas, a saltos y respingos, a estallidos incontrolados, cuya incongruencia dinámica se constituye como una técnica privilegiada por los dos escritores para develar las contradicciones entre el ser y la apariencia.

El cuerpo es aprovechado como campo de ensayos en el que se verifican las leyes que gobiernan el universo[313]. Debido a tal relación analógica los defectos físicos y la

---

[312] De allí que podamos describir las pinturas rupestres, pero también otros sistemas escriturales como los jeroglíficos y los códices precolombinos, como lenguajes pictográficos.

[313] Es necesario subrayar la relación analógica entre cuerpo y sociedad, ya que el primero es el espejo de la segunda o, según Redondo, la metáfora de la república: "Cette représentation de la république, vue comme un organisme humain, a été un facteur déterminant d'unité. En même temps, elle a contribué à maintenir la stratification sociale et à eviter les soulèvements car, de même que dans le corps, chaucune des parties,

representación grotesca del cuerpo cobran una especial importancia como indicios de una enfermedad social. La representación corporal es propuesta como un dato a descifrar[314].
El cuerpo que se precipita es similar al cuerpo desarticulado, ya que produce un efecto sorpresivo. La intención que guía el cuerpo disfuncional es subrayar la ridiculez, que consiste en la ruptura; con ésta, desaparece la verosimilitud cotidiana que depende del sitio que los órganos ocupan y del que los objetos tienen en el espacio. El cuerpo es una imagen del mundo, aspecto del Barroco que Valle recupera, reinterpretándolo[315]. Uno de tales elementos consiste en alterar el movimiento [316].

9.1 Movimientos exagerados del cuerpo en Quevedo.

La importancia del movimiento desquiciado es un rasgo sobresaliente de esa especie de entremés narrado que es *Cuento de cuentos*: "Desto los vecinos tomaban el cielo con las manos y se desgañitaban, y andaban unos en pos de otros zahiriéndose." (*Obras festivas*, 158) Quevedo se solaza con situaciones determinadas por la ridícula violencia en la que la gesticulación ocupa un primer plano de representación. La vil pendencia "de manos" pone de relieve la pequeñez y la vulgaridad de los actores de esta farsa.
Quevedo subraya estos aspectos: "El padre, que lo vio venir a lo de mi suegro y le traía entre ojos, empieza a dar voces, y alza Dios tu ira, y a diestro y a siniestro le puso de lodo, asiéndole de los andularios, que no podían desengarrafarle según tenía la hincha con él." (*Obras festivas*, 159) Voces como *barahúnda*, *zacapella*, *cochitehervite*,

---

chaucun des membres de la communauté a une fonction déterminée, joue un rôle précis qui rend possible la vie normale de l'ensemble". (Redondo, 46)

[314] En palabras de Redondo: "*Déchiffrer* le corps, c'est donc déchiffrer les caractéristiques de l'organisation et du fonctionnement de la cité." (Redondo, 47)

[315] Como "semejanza de función entre cosas que pueden estar situadas en planos de realidad diferentes" (Soireau), la analogía es de una extraordinaria riqueza estética durante el Barroco: "Lo que empuja a los escritores barrocos a incurrir en estos excesos es su visión del mundo como una *coincidentia oppositorum*, que a su vez fomenta su propensión a la yuxtaposición y a la antítesis." (Wardropper, 16) Hay, según Wardropper, una voluntad de "reconciliamiento", lógica en un mundo asolado por las diferencias e incluso por hondas y dolorosas divisiones.

[316] Amédée Mas ha notado acertadamente en la obra festiva de Quevedo: "C'est qu'il ne lui suffit pas de faire parler ses personnages; il a besoin de les prendre dans ses mains créatrices pour les pétrir, les faire grimacer et gesticuler, les tordre dans des attitudes expressives (ou même expressionistes), les lancer, enfin, dans un mouvement souvant frénétique." (Mas, 224) Según Morel D'Arleux tal cuerpo es una de las técnicas de las que se vale Quevedo en sus poemas satíricos: "Es un cuerpo desarticulado, desencajado por movimientos incontrolados que trasladan e invierten sus miembros." (Morel, 185)

respahilando, *escarapela*, *tabalada*, *cascar*, *arrebatiña*, *cosetadas*, *tropel* y *carambola* subrayan la truculencia física mediante una progresiva aceleración del ritmo hasta el movimiento rápido, atropellado e irregular, que contribuye al dislocamiento corporal sobre el que se levanta el asunto entremesil de esta narración. Por ejemplo *cochitehervite*, expresión común que se emplea "a propósito cuando alguno quiere que se haga alguna cosa en un instante, sin guardar modo ni término".

Otros vocablos aparecerán también en los retratos grotescos, como *aspavientos*: "La mujercilla, que ya tenía asomos del negocio, más engolondrinada que otro tanto, empezó a hacer aspavientos". (*Obras festivas*, 167) Esta mujer se caracteriza por movimientos como los de las aspas del molino al ser impulsadas por el viento. Aquí la voz destaca una gesticulación excesiva[317].

En *Sueño del juicio* las imágenes centradas en el movimiento funcionan como acotaciones integradas para situar la acción y describir los gestos[318]. Una puede incluirse entre las que, al separar el cuerpo del alma, desata el movimiento: "Después noté de la manera que algunas almas huían, unas con asco y otras con miedo de sus antiguos cuerpos". (*Sueños y discursos*, 125)

En *Alguacil endemoniado* la dislocación del movimiento se aplica al cuerpo del poseso: "Hallélo en la sacristía solo con un hombre, que atadas las manos con el cíngulo y puesta la estola descompuestamente, daba voces con frenéticos movimientos." (*Sueños y discursos*, 161)

Para expresar el desquiciamiento del orden social, Quevedo se concentra en el cuerpo: "Y luego salió uno con grandísima cólera y prisa y se vino para mí" (*Sueños y discursos*, 341) La extrema velocidad produce el colapso corporal. La violencia es el signo que unifica las acciones, y éstas se dirigen contra los demás o se vuelven contra el propio sujeto.

La representación de la muerte depende del movimiento, que logra un efecto sobrecogedor. La muerte "unas veces venía despacio y otras aprisa, y parecía que estaba

---

[317] En *Pregmática que este año de 1600 se ordenó*, Quevedo incluye el término *aspaviento* entre los que constituyen su inventario de lugares comunes y frases hechas. Pese a ser un lugar común, la voz *aspaviento* es empleada mucho por Quevedo, y más aún por Valle.

[318] El tema de *Sueños* también aparece en la *Sátira* de 1623, que pone en escena el mismo reparto: los lindos que enceguecen a los diablos, el mal casado que quiere que su mujer se vaya al cielo con tal de librarse de ella, el letrado y su mujer, los taberneros, los escribanos y los médicos.

lejos y estaba cerca, y cuando pensé que comenzaba a entrar, estaba ya en mi cabecera." (*Sueños y discursos*, 329) El desconcierto que produce en el narrador responde al movimiento contradictorio, capaz de reunir extremos en un movimiento imposible.

Quevedo insiste en la pérdida de la razón mediante el movimiento: una mujer "corriendo como una loca" (*Sueños y discursos*, 387), imagen que reitera nuestro escritor en *La hora*: "Ardíase en sedición y discordia el sitio, y en los visajes y acciones parecía junta de locos o endemoniados." (*La hora*, 219) Puede indicar también una confusión generalizada ya que "unos corrían a una parte y otros a otra, y todo se turbó en un instante." (*Sueños y discursos*, 388) Este infortunio se repite aplicado al narrador de *El sueño de la muerte*: "Y yo no sabía qué me hacer, y andaba como un loco mirando dónde huir, cuando me asió una cosa." (*Sueños y discursos*, 388)[319]

La violencia no necesariamente se produce contra los otros. También puede ejercerse sobre el sujeto que la produce, expresando su desesperación: "Y volviendo los ojos a un lado, vi un hombre sentado en una silla a solas, sin fuego ni hielo, demonio ni pena alguna, dando las más desesperadas voces que oí en el infierno, y llorando el propio corazón, haciéndose pedazos a voces y a vuelcos." (*Sueños y discursos*, 232)

Otra manera de dislocar el cuerpo es trasladar una acción fuera de su contexto. Los movimientos que se practican haciendo deporte, por ejemplo, son totalmente anormales: "Había otros habladores nadadores, que hablaban nadando con los brazos hacia todas partes, tirando manotadas y coces." (*Sueños y discursos*, 328) En el nadador cuyos movimientos se llevan a cabo en la tierra, hay rastros del pez fuera del agua y de sus espasmos corporales, de sus latigueos boqueantes, en suma de una desarticulación radical[320].

La lentitud destartalada es el contrapeso de este movimiento contradictorio. Por ejemplo, en *El sueño de la muerte*: "Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas, que con gualdrapas negras parecían tumbas con orejas; el paso era divertido y torpe y desigual." (*Sueños y discursos*, 318) La reificación de las mulas recuerda al caballo de Pablos, que avanzaba con paso semejante: "Llegó el día y salí en uno como cavallo, mejor dijera en un cofre vivo, que no anduvo en peores pasos Roberto el Diablo, según

[319] Obsérvese la reificación mediante el término "cosa" que, a su vez, se encuentra animada.

[320] Maxime Chevalier ha notado este aspecto cuando señala "la desarticulación de la figura humana a la cual llevaba natural y forzosamente la multiplicación de los apodos." (Chevalier, 139)

andaba." (*El Buscón*, 85) En *La hora* vuelve Quevedo a la imagen de las mulas de los médicos, también para ponerlas al servicio de una reificación fúnebre: "En lo que tienen encima, y en los malos pasos de sus mulas de vs.ms. son escaleras de la horca de pelo negro." (*La hora*, 125)

La lentitud está presente en Quevedo como recurso para amplificar el gesto torpe, la apariencia desastrada o las pretensiones: "Iba muy derecho preciándose de espetado" (*Sueños y discursos*, 295)[321]

Quevedo lleva el procedimiento a un extremo macabro en el que el colapso y la desarticulación físicas transgreden cualquier restricción impuesta por la razón, para penetrar en un mundo gobernado por las aberraciones de la imaginación liberada por el sueño y sus caprichosas asociaciones: "En esto rebulló el suelo y todas las paredes; empezaron a salir cabezas, brazos y bultos extraordinarios." (*Sueños y discursos*, 341) El cuerpo se transforma hasta desaparecer y volverse un "bulto". Tal transformación, hecha ante el lector, también afecta el espacio narrativo. Los cuerpos "bullen", pero las paredes y los pisos no se quedan detrás.

Al referirse a la honra, Quevedo humaniza el concepto y con ello lo transforma en el trasunto de un títere. La enumeración de verbos es elocuente porque se basa en la dislocación corporal: "Considero yo a los hombres como unas honras títeres que chillan y bullen y saltan y parecen honras, y bien mirado son andrajos y palillos." (*Sueños y discursos*, 352)

En *La fortuna con seso y la hora de todos*, desde el inicio hay representaciones del cuerpo dislocado: "Mandó que luego, a consejo, viniesen todos los dioses trompicando." (*La hora*, 61)[322] En esta primera caracterización del movimiento el verbo es central, ya que según *Autoridades*, *trompicar* significa "tropezar con freqüencia, y violencia." Por

---

[321] El hombre presumía una gravedad necia, como advierte Crosby en su anotación de *espetado*.

[322] La imagen de Fortuna era grata a Quevedo, como podemos confirmar en el romance *A los devotos de monjas* (1606), en donde se refiere a éstas como "rueda de la Fortuna". También aparece en la *Letrilla* XIV y como tema en la *Letrilla* XXV (1629) que lleva el estribillo de "Yo he hecho lo que he podido; Fortuna, lo que ha querido." Ambas composiciones, pero sobre todo la segunda, se dedican a describir jocosamente el destino de los empeños individuales, tema que no es ajeno al del "mundo al revés" como puede verse en la *Letrilla* IV (1603), que lleva por estribillo "Milagros de la corte son", y la *Letrilla* V en donde dice "porque anda el mundo al revés." (*OC*, Verso, 84) La imagen se confirma en la *Letrilla* X (1606), en la que Quevedo nos ofrece una imagen típica del carnaval con su inversión de roles: "Yo he visto en breve intervalo/más de alguna señoría/que el mando y palo tenía,/ya tiene sólo el palo./Yo la vi con gran regalo,/y sobre silla en dosel;/ya veo la silla sobre él,/castigando su locura." (*OC*, Verso, 88)

extensión, dícese de la infracción del orden, como "passar alguno sin el orden debido al oficio, que à otro pertenecía." *Trompicar* significa tropezar, pero también alterar el orden que la jerarquía impone, definiendo al Olimpo como un caos. Pero *trompo* también significa peonza que gira velozmente, por lo que el verbo transmite una imagen en la que el movimiento desquiciado es determinante. La parodia del Olimpo comienza por someterlo a una aceleración trompicante o de tropiezo violento. Tropezar no sólo se refiere a la acción física, sino que también cuestiona la capacidad racional de los dioses. Saturno, por ejemplo, "asomó con pies descabalados" (*La hora*, 62) El adjetivo se refiere, según *Autoridades*, a "las cosas incapaces de número ù medida." Al deformar los pies de Saturno, Quevedo le imprime un movimiento irregular.

El espacio que congrega a las deidades también se agita, como sucede en *Sueños* con las paredes que "bullen"; acá "hervía todo el cielo de manes, lemures, lares y panades y otros diosecillos baunos." (*La hora*, 64) En la enumeración despectiva conviene recuperar *bahuno*, porque se refiere a "cosa vulgar, ordinaria, baxa, despreciable, soez y ruin." El Olimpo es degradado a una reunión tabernaria que actúa carnavalescamente como una imagen del "mundo al revés". Pero no sólo eso. Quevedo utiliza un término que "es voz vulgar y baxa", lo cual nos indica que el lenguaje del que se sirve corresponde también al de los bajos fondos, anulando la distancia entre la imagen representada y el vehículo de tal representación. El cuerpo determina el lenguaje utilizado[323].

La velocidad también sirve para caracterizar a Mercurio, quien "en un santiamén y en volandas, se le puso delante." (*La hora*, 65) La velocidad, así como la apariencia de Mercurio, se extrema mediante *virote*, "especie de saeta guarnecida con un casquillo." Mercurio, en efecto, tiene la velocidad de la luz, pues "verle partir y volver fue una misma acción de la vista." (*La hora*, 65)

Quevedo aprovecha la iconografía de las deidades clásicas para degradarlas sistemáticamente y con ello enfatizar el caos y la estupidez de las figuras. Por ejemplo Fortuna sostiene un muy precario equilibrio, ya que "traía por chapines una bola sobre que venía de puntillas" (*La hora*, 66). El sentido de la representación no sólo depende de

[323] Sucede lo mismo con *panarra* aplicado a Baco, puesto que se refiere a "simple, mentecáto, dexado y flojo." Se aplica a quienes comen demasiado pan o beben vino en exceso. Marte, más adelante, será definido haciendo "ademanes de la carda", cuyo ámbito sevillano para jaques, gente relajada y criminales es conocido.

la descripción sino en gran medida del conocimiento que el lector tenga de la caracterización de los dioses olímpicos. En esto como en el uso del lenguaje común, insignificante a fuerza de repetirse, Quevedo se apoya en un público informado; y también en una tradición cuyas imágenes seguramente serían moneda corriente de muy diversas maneras, en emblemas, ceremonias públicas y representaciones teatrales. La inestabilidad de Fortuna, que comparte con Saturno, es exacerbada. En esto Quevedo sigue la tradición, aprovechándola para establecer un patrimonio común con su lector. La precariedad del equilibrio indica el capricho del azar, pero Quevedo extrae la figura de su contexto original para plantarla en otro muy distinto, en el de una cotidaneidad doméstica que choca con la solemnidad y la dignidad del panteón clásico ridiculizándolo. Tanto Fortuna como su criada se distinguen por el movimiento inopinado. Las necedades de los hombres solicitan a Ocasión, que "trompica la bola que le sirve de chapín" a Fortuna. Quevedo aprovecha no sólo la iconicidad de la figura, sino también el conjunto de lugares comunes que la rodean. Uno de ellos es el movimiento precario, pero también necesariamente oscilante. Esa es la imagen de la suerte en la mente del vulgo, una rueda que "sube y baja, y que por esta razón bajan para subir y suben para bajar." (*La hora*, 69) El azar subraya la insignificancia del mérito personal.

Quevedo insiste en la importancia del movimiento inestable como índice para caracterizar a las deidades: Fortuna se bambolea "con remedos de veleta y acciones de barranco" (*La hora*, 70). En la caracterización del cuerpo desarticulado, Quevedo combina la "alta" cultura (el panteón clásico) con la "baja" cultura (el contexto plebeyo, la "sabiduría" popular). El resultado de este cruce es un cuerpo que ha perdido irremisiblemente su dignidad clásica para asumir la bastedad del cuerpo grotesco, al que además Quevedo somete a un frenesí que lo desarticula. Si el movimiento se inicia como el de un infante que da sus primeros pasos o como el ebrio incapaz de sostenerse, pronto incrementa su jocosa inestabilidad para adquirir la violencia del torbellino: "Su movimiento digiere las felicidades y miserias como el del tiempo las vidas del mundo y el mundo mismo poco a poco." (*La hora*, 70) El mundo, como una especie de "carnaval" paradójico porque es permanente, está "al revés". La rueda de Fortuna, "arrebatada en huracanes y vueltas", procede, el 20 de junio a las cuatro de la tarde, a enderezar el mundo. Pero lo que en su lugar logra es sembrar la confusión agravando la injusticia

original. Quevedo descarta radicalmente la imagen y el sentido del carnaval como un paréntesis lúdico. Su carácter excepcional es normalizado y su signo invertido, y con ello la idea de justicia es descartada en un mundo que funciona fatalmente "al revés".

La hora es abundante en ejemplos de movimiento desarticulado mediante acciones: sus figuras corren enloquecidamente, arremeten entre sí, o prodigan coces, chocan, se desgarran, embisten en turbamulta, se ahogan, arrojan objetos, derriban torres con picos, se transforman en sierpes, se enredan en tabaolas, se emburujan y arman zalagardas del diablo. *La hora* refina lo que ya nuestro autor había ensayado en *Cuento de cuentos*, alcanzando mayor aliento y alcances críticos.

El desquiciamiento corporal señala el deseo de escalar, que para Quevedo significa transgredir el orden, por lo cual somete a esas figuras a posturas ridículas[324]. Uno de los rufianes "estaba ya hecho badajo de la *ene* de palo"; el otro "acababa de sentarse en el poyo donde se pone a caballo el jinete de gaznates." (*La hora*, 125) Movimiento oscilatorio del cuerpo que cuelga, o que está a punto de pender.

La hora retrata la degradación carnavalesca y grotesca del Olimpo. Allí, Júpiter confirma que, estando al revés, el mundo no puede estar al derecho porque eso implicaría el trastocamiento del orden. Sancionada, Fortuna restituye el estadio anterior, y la congregación de los dioses termina en una fiesta tabernaria acentuada por las jácaras de Marte y Venus: "aullando de dedos con castañetones de chasquido, se desgobernó en un rastreado, salpicando de cosquillas con sus bullicios los corazones de los dioses." (*La hora*, 225) No es extraordinario que Quevedo degrade estos dioses haciéndolos descender a la taberna y transformándolos en un valentón y una moza de partido. En la poesía festiva hay otros ejemplos de esta ridiculización.

En las obras festivas Quevedo despoja el cuerpo de misterio, y lo priva de capacidad de simulación o de disimulación. Se convierte en un cuerpo similar al de las planchas anatómicas, que puede someterse a toda clase de manipulaciones porque ha perdido aquello que lo hacía humano. El cuerpo de la poesía petrarquista, o el de la poesía

---

[324] Deseo nada infrecuente en la España de la época. Según Javier Portús, "entre las peculiaridades más notables de la sociedad española del Siglo de Oro, junto a su carácter estamental y su escasa movilidad figura el hecho de que todos sus miembros querían, casi sin excepciones, equipararse a la nobleza, una clase que se había convertido en espejo de todas las demás y cuya ideología, aspiraciones y formas de comportamiento fueron difundidas por medio del teatro entre toda la población, la cual las aceptaba como buenas." (Portús, 74)

amorosa de Quevedo, se desvanece para dar paso a uno en el que la carne inerte se anima mediante estremecimientos mecánicos[325].

Ejemplo de ello es el tratamiento que Quevedo da en general a las mujeres. Su misoginia lo conduce a una permanente exposición de las lacras con que las mujeres infestan la sociedad, especialmente las prostitutas. Aunque en la *Letra satírica a la Fortuna* el movimiento no es el principal elemento de la composición, sí confirma que su uso está al servicio de una desfetichización del cuerpo femenino, que se reduce a su aspecto más básico, es decir el de una carnalidad vacía y estrictamente funcional:

> Para puta, según veo,/ vales muy larga moneda,/ pues por no estar nunca queda,/ tendrás ligero meneo./ Cúmpleme aqueste deseo,/ quítale a mi bien el velo;/ si no, dirélo. (*Obra poética*, I, 196)

La función degradante del movimiento es elocuente; alude al que se realiza durante el acto sexual, situación que se confirma mediante *deseo* y su asociación con el término "velo", que bien podría referirse al prepucio. Resulta notable la reducción del cuerpo femenino al movimiento y a la carnalidad, que lo reduce a un objeto al que no hay necesidad de interpretar, sino sólo de pagar. Así, vemos que el uso del movimiento sirve para animar objetos o para reificar cuerpos. En todo caso, lo que Quevedo lleva a cabo es un constante descentramiento de cosas y personas, una permanente transmutación del orden original cuyo resultado es desvelar lo oculto. El mecanismo se enriquece con sucesivas transformaciones, como vemos en el siguiente ejemplo.

El tema de la prostitución reaparece en el soneto titulado *A Dafne huyendo de Apolo* (1622). Ya desde Ovidio el movimiento ocupa el primer plano de atención; el movimiento frenético de la huída se arresta en el detenimiento absoluto de la metamorfosis. "Tras vos, un boquirrubio va corriendo,/ Dafne, que llaman sol, ¿y vos tan cruda?" (*Obra poética*, I, 19)

La letrilla *Éste sí que es corredor, que los otros no* se basa totalmente en el movimiento. Se diría que la composición es un ensayo en las posibilidades hermenéuticas que aquél produce, notable también por su reiteración de caracterizaciones corporales que

[325] Antonia Morel ha notado esta cacaracterística en la poesía satírica de Quevedo: "En los poemas de Quevedo el cuerpo impúdico rebosa indicios morfológicos que descubren su obscenidad. Es un cuerpo

reaparecerán en alguno de los esperpentos valleinclanianos. Me refiero a la imagen de las piernas como *compás*:

> Todos los otros socorre;/ a todos los deja atrás,/ porque él corre con compás,/ porque con sus piernas corre... (*Obra poética*, I, 169)

Como podemos ver, el dislocamiento corporal se articula sobre dos ejes: la aceleración del movimiento o su lentitud e irregularidad. Al espasmo sucede la torpeza y ambos se encaminan al desquiciamiento. El propósito se revela claramente, y consiste en una radical deshumanización de las figuras. Si en ellas se conserva algo de su antiguo ser mediante los oficios que en el mundo ejercieron, es sólo para acentuar su horrorosa condición actual.

---

desarticulado, desencajado por movimientos incontrolados que trasladan e invierten sus miembros." (Morel, 185)

9.2 Movimientos exagerados del cuerpo en Valle.

Tales técnicas no son ajenas a Valle-Inclán. Para proceder con la comparación especular de reflejos grotescos en ambas obras, inicio su examen con la *Clave III* de *La pipa de kif*, que define los límites del carnaval[326]. *Fin de carnaval* capta el instante en el que la euforia se diluye bajo la lluvia "inverniza", y en el que la música sobrevive distorsionada en "ritmos destartalados". El poema revisa personajes cuya naturaleza bestial no se distingue de los disfraces, por ejemplo los de la *commedia dell´arte*, ya presentes en *La Marquesa Rosalinda*[327].

Valle revela su inanidad, y subraya la áspera materialidad del cuerpo. El perfume barato mezclado con el olor a sudor, el maquillaje escurrido, las flores ajadas, el comercio sexual, el contraste de los colores del confeti esparcidos sobre la ocre opacidad del lodo, la inversión del demonio entronizado con la mitra del prior, y el vendaval de febrero en el que termina el Entierro de la sardina, son elementos que prolongan la agonía del carnaval. *Fin de carnaval* recuerda el célebre óleo de Goya titulado *El entierro de la sardina*, de 1816. El poema de Valle comparte con este lienzo varios elementos[328]. Por su conocida

---

[326] A Rubén Darío también le interesó el tema al menos en dos ocasiones. La primera de ellas en *Muy siglo XVIII* (1914), en *Canción de carnaval* (1895), y la segunda en *Muy antiguo y muy moderno* (1915), en *Pequeño poema de carnaval* (1912). La coincidencia es significativa, ya que el influjo de Darío en la renovación de la literatura escrita en castellano es reconocida, y por la amistad que lo unió a nuestro autor: "Cantor de Vida y Esperanza/para ti toda mi loanza." (*OE*, I, 1162). En el primero de los poemas citados, resulta notable la invocación dariana a una musa que comparte ritmos y gestos con la musa *funambulesca* de Valle. Veamos la caracterización de la musa "carnavalesca" dariana: "Ríe en la danza que gira,/muestra la pierna rosada,/y suene, como una lira,/tu carcajada." (Darío, 119) Y la de Valle en *¡Aleluya!*, incluído en *La pipa de kif*: "¿Acaso esta musa grotesca/--ya no digo funambulesca--/que, con sus gritos espasmódicos,/irrita a los viejos retóricos,/y salta, luciendo la pierna,/no será la musa moderna?" (*OE*, I, 1164) Más aún: en el poema de Darío se enfatiza una cualidad principal, que es el movimiento: "Piruetea, baila, inspira/versos locos y joviales;/celebre la alegre lira/los carnavales." (Darío, 121) En el poema citado, el término *funambulesca* remata el texto: "Y lleve la rauda brisa,/sonora, argentina, fresca,/la victoria de tu risa/funambulesca!" (Darío, 121) Obsérvese el eco transmutado del término *argentina* en Valle: "Yo anuncio la era argentina/de socialismo y cocaina." (*OE*, I, 1163) De la caracterización de la musa funambulesca y su relación con una concepción del texto y del cuerpo nos ocuparemos en el apartado destinado a examinar la fragmentación corporal.

[327] Sin intención de otorgarle un "origen" a esta obra, por lo menos el título parece inspirarse en un poema de Rubén Darío incluído en *Muy siglo XVIII*, en el que Darío incluye *El clavicordio de la abuela* (1891), donde el personaje central es la marquesa Rosalinda: "Amor sus rosas nuevas brinda/a la marquesa Rosalinda,/que al amor corre sin cautela,/sin escuchar en el teclado/canta un amor desengañado/el clavicordio de la abuela." (Darío, 88)

[328] Refiriéndose a *Fin de carnaval*, Dougherty y Vilches señalan que "el título creaba una expectativa que no sólo no se cumplía sino que se invertía, ya que lo poco del discurso carnavalesco que está presente en la puesta en escena, pone el acento sobre los tonos macabros y grotescos, no sobre los sensuales y alegres." (Dougherty y Vilchis, 339)

importancia para el esperpento, quizá convenga detenerse en ellos.

Destaca el movimiento, que en el texto se convierte en ritmo. En las dos versiones del Miércoles de Ceniza sobresale la muchedumbre. Gestos y posturas expresan la participación en un festejo que podría ser descrito como danza si no fuera por su desquiciado abigarramiento. Los brazos aspados, las piernas abiertas en compás, los cuerpos flexionados que bailan frenéticamente bajo un estandarte inflado por el viento que exhibe una gran boca abierta, reaparecen en el texto. En éste el movimiento anima incluso los trastos de la cocina que --como si se tratase de los muebles en *La hora*-- "pasan en ciclón". Cada cuarteta nombra una acción e incluso la luz es puesta al servicio de una animación incesante.

En *La corte de los milagros* el cuerpo se disloca de dos formas: mediante la velocidad inesperada, y a través de una lentitud que alarga el gesto suspendiéndolo ante un público siempre presente, porque la mayoría de los personajes valleinclanianos representan en un escenario y producen sus gestos para que otros los contemplen[329]. La mirada es esencial. Ambas variantes persiguen el mismo fin: revelar una faceta profunda y esencialmente grotesca[330].

En cuanto a la primera, encontramos movimientos cuya esencia es la falsedad: "Se apartó con almibarada morisqueta..." (*OE*, I, 40) En efecto, *morisqueta* es según el *Diccionario de la Real Academia Española* (1914), "Ardid o treta propia de moros". De ahí que sea la "acción con que uno pretende engañar, burlar o despreciar a otro." La hipocresía se revela como la característica fundamental. El gesto hipócrita vuelve a ser utilizado más adelante, pero extremándolo. La *morisqueta* se asocia con el *fantoche*, un pintado muñeco de feria que funciona como una especie de reflejo invertido, ya que recuerda la humanización de la honra en Quevedo. Pero mientras Quevedo humaniza un concepto para zaherirlo y

[329] No sería exagerado afirmar que este es uno de los aspectos más estudiados de la obra valleinclaniana desde que Ramón Pérez de Ayala, como hemos visto en la revisión de la crítica, notara su calidad "*sub specie theatri*". Desde entonces diversos críticos han confirmado la importancia del teatro no sólo en los textos escritos para la escena, sino también en aquellos que pertenecen al género narrativo. Valle mismo había señalado la importancia que para él tenía escribir en forma dialogada porque de esa forma permitía que sus personajes se expresasen por sí mismos, actitud estética cercana a la que Bajtín atribuye a Dostoievsky y que propone como una de las características de la novela moderna, que se distinguiría de la de épocas precedentes por el uso de la "polifonía".

[330] En un artículo dedicado a analizar el *Orlando* de Quevedo, según Celina Sabor de Cortazar el movimiento es una cualidad del grotesco: "Todo lo anteriormente expuesto nos lleva a otro carácter fundamental del grotesco: el dinamismo, que suele enfatizarse hasta el vértigo." (Sabor, 129)

exponerlo como hipocresía, Valle deshumaniza al personaje: "El Marqués de Torre-Mellada, pintado, retocado, untoso de cosméticos, entraba con su típica morisqueta de fantoche, y rememoró haciendo aspavientos..." (*OE*, I, 97-98)

La morisqueta choca con el *aspaviento*: "Se aleló el taimado vejestorio con meloso aspaviento..." (*OE*, I, 189) La melosidad parece contraria al *aspaviento*; su untuosidad se lleva mal con "la demostración excesiva o afectada de espanto, admiración o sentimiento." El *aspaviento* puede significar también bravata o amenaza vana, por lo que el adjetivo que califica al gesto produce un oximoron.

Volvemos a encontrar el término *aspaviento* en la descomposición del cuerpo y con idéntico sentido de desvelamiento moral: "El palaciego se desbarataba con aspavientos mojigatos." (*OE*, I, 201)

No es casual que más adelante Valle caracterize a una vieja mediante el mismo término transformado en adjetivo: "Pero la vieja se fue, aspaventera y corretona." (*OE*, I, 267) Entre esta vieja y el Marqués de Torre-Mellada no hay diferencia, salvo la que los inscribe en universos sociales distintos. Mediante la gestualidad, ambos cuerpos se subsumen en uno mismo. Viejo que en realidad es vieja, la acerba crítica de Valle recuerda las sátiras quevedescas contra los bujarrones.

Aspaviento también tiene una connotación de violenta teatralería, típica del jaque: "A mitad de la gran escalera vacía y destartalada, se volvió, haciendo un ademán de rufa bellaquería, con juego de los dos brazos." (*OE*, I, 216)[331] Así como doña Pepita es caracterizada mediante una voz de germanía, Gonzalón Torre-Mellada también participa de ese mundo. Su "rufa bellaquería" lo degrada y lo equipara, mediante el gesto, con cualquier chulo o criminal[332]. Esta actitud de valentón aparece en diversos momentos, como el siguiente: "Adolfito, torciendo la boca, se arrancó con insolencia de jaque..." (58)[333]

---

[331] Del que Quevedo también se burla en el *Libro de todas las cosas*: "Si quieres, aunque seas un pollo, ser respetado por valiente, anda con mareta, habla duro, agobiado de espaldas, zambo de piernas, trae barba de ganchos y bigotes de guardamano, y no levantes la habla de la cama sin vaharada del trago puro. Habla poco, que ya no tienen por valientes sino a los que callan". (*Obras festivas*, 126)

[332] Tanto Quevedo como Valle explotan las posibilidades expresivas del lenguaje como medio de hacer descender a sus figuras o para revelar su auténtica calidad. Los dioses del Olimpo en *La hora* se expresan como jaques y prostitutas de taberna, mientras los aristócratas de *La corte* hablan en germanía o tienen gestos característicos de los jaques. En los dos casos el lenguaje de bajos fondos actúa de la misma manera.

[333] Caracterización que reaparece para describir la ridícula actitud de seductor de Pachequín en *Los cuernos de don Friolera*: "Pachequín, muy jaque, se pone la gorra en la oreja y empuña el estoque." (*OE*, I, 1022)

El cuerpo estalla, reflejándose en el lenguaje. Valle elige términos que connotan la violencia ejercida; ésta reduce las figuras a sombras, a fantoches o, como en Quevedo, a bultos. El movimiento se incrementa deshumanizando a los personajes, o bien señala la injusticia. Los movimientos convulsos, los espasmos incontrolables, las agitaciones desquiciantes, exacerban paródicamente las acciones y los gestos. La vertiginosa destrucción corporal anula al sujeto: "Y la sombra desapareció con una zapateta." (*OE*, I, 48) *Zapateta* es voz festiva y se refiere al "golpe o palmada, que se da con el pie o zapato, brincando al mismo tiempo en señal de regocijo." Es un "brinco sacudiendo los pies." Pero el contexto la convierte en una rutina y a Toñete, un sirviente del palacio de los Torre-Mellada, en un fantoche. La *zapateta* sigue al golpe en el trasero, transformándola en humillación sistemática. El zapato, de donde se origina la voz *zapateta*, suplanta el trasero de Toñete.

La misma voz será utilizada nuevamente, pero con sentido distinto: "Sonaron alternos disparos, y el pícaro que corría echó los pies por alto con brusca zapateta." (*OE*, I, 87) *Zapateta* transforma la muerte del polizón en una danza macabra que lo reduce a un bulto. La *zapateta*, que debe ser un gesto dancístico controlado, se rompe al tiempo que el cuerpo del pícaro se invierte súbitamente, los pies en el aire.

Esta imagen del cuerpo que desafía las leyes de la gravedad reaparece en el asesinato de Tito el Baldado, confundido en su espasmo final con un asno: "Con un trastrueque inverosímil se arrugaron el baste y el preso, en un batir de manos y cascos al aire." (*OE*, I, 186)

La *zapateta* evolucionará, convirtiendo la humillación en tortura: "Atravesaban la plaza, aspados los brazos, negros y grotescos." (*OE*, I, 55) *Aspados*, que Valle utiliza con frecuencia para describir un movimiento grotesco, tiene connotaciones violentas. *Aspa* se refiere a los maderos en cruz sobre los que se ponen lienzos que el viento impulsa para moler el grano. Pero por derivación *aspar* significa "del que por penitencia, que más comúnmente se hacía en Semana Santa, llevaba los brazos extendidos en forma de cruz, atados a las espaldas por una barra de hierro, espadas, madero u otra cosa." *Aspar* se refiere a un género de suplicio. De allí que "aspados los brazos" nos entregue la imagen de seres crucificados. Los vejetes burlados por los señoritos avanzan como flagelantes en

procesión. Las aspas, al girar impulsadas por el viento, también imprimen un movimiento que disloca los cuerpos del par de viejos.

La imagen reaparece al describir a un periodista que firma bajo el nombre de Asmodeo, el demonio del orgullo: "Por la puerta de viajeros, de carretilla, en un remolino aspados los brazos, entraba un tipejo." (*OE*, I, 83) El movimiento de las aspas aumenta hasta adquirir la violencia de un remolino. La furia del movimiento de las aspas las convierte dramáticamente en la esencia de la tormenta, que dislocando su movimiento, lo destruirá: "Las aspas, negras y frenéticas, rodaban sus cruces sobre el repente de voces asustadas." (*OE*, I, 126)

La imagen también se utiliza para describir el movimiento del Marqués de Torre-Mellada: "El Marqués aspaba los brazos, taconeando..." (*OE*, I, 160) Para incrementar su aspecto grotesco, Valle añadirá el ruido del taconeo que atribuye connotaciones de danza flamenca, o de zapateta, al paso del Marqués y que contribuye a feminizarlo.

El movimiento es parte de la caracterización moral del Marqués de Torre-Mellada: "El Marqués se arrugó con carantoña de beaterío..." (*OE*, I, 133) *Carantoña* connota una feminización del personaje. Es sinónimo de "carantamaula", y se aplica a "la mujer vieja y fea que se afeita y se compone para disimular su fealdad." Además de esta adscripción que emascula al personaje transformándolo en una vieja, los alcances semánticos del vocablo sitúan al Marqués en el ámbito de lo grotesco. La *carantoña* se asimila a la *morisqueta* y al *aspaviento* meloso, ya que también significa "halagos y caricias que se hacen a uno para conseguir de él alguna cosa." La *carantoña* se ubica dentro del ámbito de la hipocresía que es el verdadero ser del figurón, y por eso la encontramos asociada con la teatralería, es decir con el fingimiento: "El Marqués abría los brazos con una carantoña de mal comediante..." (*OE*, I, 140)

Otros movimientos son más abruptos; entre la dislocación súbita y el alargamiento del gesto existe una gradación. El brinco es parte de tal proceso: "Saltó la doña Pepita, muy avispada..." (*OE*, I, 20)[334] El movimiento inesperado de la azafata real logra dislocar su cuerpo porque ocurre en palacio, donde cada gesto es gobernado por una lentitud

[334] El salto no es ajeno a la imaginería del movimiento en Quevedo: "Llegó un ángel y alargó el brazo para asirle y meterle, y él retirándose alargó el suyo, y dando un salto..." (*Sueños y discursos*, 134) El salto reaparece en el *Infierno*: "Entró el primero, un negro, uno chiquito, rubio, de mal pelo; dio un salto viéndose allá..." (*Sueños y discursos*, 203)

protocolaria que se identifica con la dignidad. El mundo oficial de las altas jerarquías se gobierna por la mesura, por lo que el salto de la azafata, ya disminuida por el nombre, la desarticula momentáneamente y la asocia, además, con una bestia. La dislocación se confía también al término *avispar*. Según la *Real Academia*, *avispado* significa "vivo, despierto, agudo." Pero *avispar* también tiene el sentido de "avivar o picar con látigo u otro instrumento a las caballerías." Esta acepción resulta pertinente ya que doña Pepita *salta* como quien se da cuenta de algo fundamental, como si despertara. Y lo ha sido porque la conversación es sobre dinero. La avaricia y la intriga palaciega la vuelven ágil, espoleándola como si se tratase de una caballería. De allí que *avispar* se relacione con "inquirir, avizorar." Su excitación motriz responde a la pregunta de Isabel II acerca de qué se puede con dos millones de reales[335].

Ese salto se repetirá en otros contextos y con otros personajes. Es el caso del *respingo*: "Y Dolorcitas Chamorro puso la rúbrica de su respingo..." (*OE*, I, 44) La connotación bestial es evidente desde el nombre, porque *chamorro* es lo que corresponde al muslo de un animal, usualmente el cerdo. Pero lo que interesa del término es el movimiento que subraya. Según la *Real Academia*, *respingo* es "sacudida violenta del cuerpo." Pero también tiene otra acepción menos literal que se define como "expresión y movimiento de despego y enfado con que uno muestra vivamente la repugnancia que tiene en ejecutar lo que se le manda."[336] Tal movimiento es la "rúbrica" de la Chamorro, aquello que la identifica y la aproxima a la bisoja del molino: "La comadre se rebotó de un salto, con vuelo de faldas, resaltando el anca de cabra..." (*OE*, I, 171) Aquí el movimiento se duplica adquiriendo la elasticidad propia de la pelota, que en su segundo bote revela la extremidad inferior de la mujer, deshumanizada mediante la connotación bestial, pero sobre todo por el movimiento imprevisto.

En otros momentos los saltos y respingos se atemperan sin que el movimiento súbito desaparezca: "La Marquesa Carolina se recogió al fondo del coche con voluble sobresalto." (*OE*, I, 70-71) O bien, se convierten en un movimiento bestializante

---

[335] La Real Academia abunda en el término *avispado*, que en la Germanía significa "suspicaz, recatado." La vieja *estantigua* palaciega actúa de acuerdo con esa caracterización de germanía, como una fascinerosa, y es caracterizada literalmente como un "fantasma que se ofrece a la vista por la noche, causando pavor y espanto."

[336] *Autoridades* añade un rasgo interesante al asociar el movimiento con el "que hace la bestia al tirar las coces."

intermedio entre caminar y correr: "El Marqués emprendió un trote menudo del balcón a la puerta." (*OE*, I, 133) El trote, propio de las mulas, se engarza con otro movimiento cuya descripción es irónica: "Se fue con un ritmo de baile." (*OE*, I, 43) Como hemos visto antes, don Francisco de Asís, como el Marqués de Torre-Mellada, se mueven con pasos de bailarín.

Gran parte de los movimientos que Valle usa para construír sus figurones les confiere características destinadas a deshumanizarlos. Es el caso de Narváez: "El General Narváez, abriendo el flamenco compás de las ancas, desaparecía como un fantasma entre el fatuo susurro de las Camarillas." (*OE*, I, 31) El movimiento aquí se encuentra regulado, acompasado. Hay un ritmo en el paso del general, un *tempo* que determina su movimiento. Sin embargo esta imagen de cadencia se interrumpe debido a una asociación inherente a la abertura de las *ancas* y por metonimia revela otra interpretación opuesta a la de cadencia. Al ser caracterizado como *compás*, el general es reificado como instrumento metálico. El *tempo* musical que sugiere la palabra compás es destruido por la imagen asociada: el compás semeja "piernas" y por ello puede hacérsele "caminar", pero el resultado es un movimiento bamboleante y entrecortado. La voz *ancas* nos remite a la "parte posterior de las caballerías", aunque en este caso significa directamente "nalga".

El compás se utiliza también para describir a otro personaje, confirmando el movimiento desigual, grotesco, que evoca el de un mecanismo: "Blasón, el hijo de la difunta, afarolado, con desiguales compases, abrazó al cojitranco, que recogía en el aire la pierna mancada..." (*OE*, I, 103) La voz *compás* sirve igualmente para designar un instrumento que para aludir a un movimiento rítmico. Visualmente los dos ámbitos se unifican ya que, de estar animado, el movimiento de un compás sería de ritmo desigual. Compás significa el "movimiento que hace el cuerpo cuando deja un lugar para ocupar otro." En este sentido el término no significa necesariamente una distorsión del flujo normal del movimiento, pero sí el de "los períodos de tiempo iguales en que se marca el ritmo de una fase musical."

El compás describe un cuerpo cuyo movimiento es desigual, y que sirve para burlarse de los militares cuyo valor se despliega en un contexto ajeno a la batalla, es decir en el salón: "El Brigadier Valdemoro, haciendo piernas, heroico y campanudo como si

recorriese un campo de batalla sembrado de muertos, salió de la sombra y vino a fincharse en medio de la sala..." (*OE*, I, 138) El término *campanudo* proviene de campana, que se caracteriza por su movimiento osilatorio lateral. El Brigadier oscila como una campana, y en este sentido visualmente recuerda el movimiento del compás, balanceándose en los extremos. Pero hay algo más. Según la *Real Academia*, *campanudo* significa "que tiene alguna semejanza con la figura de la campana; como ciertos trajes de las mujeres." Tal definición asocia el uniforme del Brigadier con "ciertos trajes" femeninos, aludiendo a una valentía que sólo se muestra en los salones. Además del rasgo femenino que le sugiere a Valle el uniforme militar, existe otra connotación pertinente ya que se refiere al gusto por el lenguaje solemne. En efecto, *campanudo* alude al "vocablo de sonido muy fuerte y lleno, y del lenguaje o estilo hinchado y retumbante." Este aspecto retórico y altisonante casa perfectamente con la caracterización del Brigadier, cuyas ínfulas sólo pueden apoyarse en el uso de un lenguaje y un tono engolados, y no ciertamente en el campo de batalla.

Valle remata la breve y fulminante descripción del Brigadier con el término *fincharse*, que redondea el malicioso sentido de *campanudo* como lenguaje hinchado con el de "ridículamente vano o engreído."

El movimiento intempestivo también altera el intercambio social: "El Marqués de Redín, bajando la escalera, respondía con gestos y cabezadas al General Fernández de Tamarite, un viejo embetunado y completamente sordo." (*OE*, I, 32) *Cabezadas* rompe con el protocolo, y como con doña Pepita, introduce un elemento desquiciante. La *Real Academia* lo define como "golpe dado con la cabeza", pero también puede significar "cada movimiento o inclinación que hace con la cabeza el que, sin estar acostado, se va durmiendo". En todo caso Valle alude a un movimiento involuntario que también tiene connotaciones bestializantes, ya que es el "correaje que ciñe y sujeta la cabeza de una caballería". El gesto chusco de quien es incapaz de luchar contra el sopor, o el objeto que sirve para "afianzar el bocado" de las caballerías contradice el contexto de zalamerías mutuas. Aparte del súbito e incontrolado movimiento, la palabra es también utilizada por Quevedo al principio de *Los sueños* y en *Orlando* por sus asociaciones con el sueño, y por estar asociada con las bestias como la guarnición que se impone a la mula o al

caballo[337]. En Quevedo hay, asimismo, un eco de violencia, ya que "dar ò darle de cabezádas es reñir y estar muy enojado y colérico consigo mismo ò con otro." Esta connotación no se ha perdido, ya que puede significar "darse de cabezadas por las paredes."

La corte depende de la aceleración y dislocación del movimiento. El desquiciamiento del cuerpo es fundamental para caracterizar a los personajes y crear una atmósfera asaltada por detalles que rompen su aparente compostura: "El repintado palatino agitó las manos, bullicioso de risas..." (*OE*, I, 33) El cuerpo se agita, recordándonos el "bullir" de las figuras quevedescas, ya que la risa verifica un movimiento semejante al del agua cuando hierve. Al contrario de la sonrisa, la risa implica descontrol y convulsión corporales.

La dislocación corporal es una técnica tan grata a Valle-Inclán como a Quevedo. Define esencialmente muchos textos, y se disemina en diversos géneros. Los ejemplos abundan, contribuyendo a crear figuras grotescas. El movimiento está asociado con la identidad y el carácter de los personajes, por lo que los miembros sometidos a la distorsión convulsionante conforman un auténtico depósito de brazos, piernas y ojos que dan saltos y respingos, carreras, acometidas, cuerpos que bullen y se desquician. Pero no siempre es la velocidad la que determina su aspecto grotesco. La lentitud también banaliza a las figuras, revelando su futilidad.

En *Martes de carnaval* el movimiento está presente como medio para degradar el cuerpo humano al del títere. Dada la naturaleza teatral de esta trilogía, me atendré al examen de las acotaciones.

En el *Esperpento de las galas del difunto* cada personaje se distingue por su movimiento. Los de La Bruja son muy característicos y la insertan en un mundo bestializado, del que nos ocuparemos más adelante. Por el momento es suficiente indicar que esta figura literalmente vuela, como sus congéneres en los grabados goyescos: "La Bruja encaperuzó el manto sobre las sienes y voló". (*OE*, I, 966) Más adelante se insiste sobre esta característica: "La Bruja del tapadillo, con la carta de La Daifa, posa el vuelo en el relumbre de la pupila mágica..." (*OE*, I, 970) Cuando no vuela, sus movimientos son furtivos: "La trotaconventos entra a dejar la carta sobre el mostrador y escapa

[337] Por ejemplo, "Ya el madrugón del Cielo amodorrido/daba en el Occidente cabezadas." (*OC*, *Poesía*, 239)

arrebujándose." (*OE*, I, 972) En otras ocasiones el movimiento se combina con un efecto acústico que contribuye a crear la sensación de un movimiento anormalmente rápido: "Se alejaba la voz. Se desvanecía la coruja por una esquina, con negro revuelo."(*OE*, I, 972) Esta característica se confirma cuando reaparece: "La coruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a posarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera." (*OE*, I, 973) La vieja del prostíbulo es una figura tradicional; constituye una obsesión para Quevedo, pero también abunda en las estampas goyescas. Valle se apoya en esa tradición para trazar esta figura y asegurarse su inmediato reconocimiento.

El movimiento también define a Juanito Ventolera como un valentón soez. Hecho "bulto, remoto entre cruces y cipreses, se alumbra, rascándose la nalga." (*OE*, I, 975) En otras escenas, su movimiento confirma su personalidad de jácaro: "Juanito Ventolera entra en la alcoba, haciendo piernas, mofador y chispón, los brazos en jarra." (*OE*, I, 986) *Hacer piernas* es una expresión a la que Valle recurre para caracterizar la vanidad de "los hombres que presumen de galanes y bien hechos." Su cinismo contrasta con la actitud de La Boticaria, precisamente mediante el movimiento: "Hace en torno de La Boticaria un bordo de gallo pinturero con castañuelas y compases de baile." (*OE*, I, 987) Ventolera es el ancestral soldado repatriado que reaparece en el contexto de las últimas guerras coloniales de España, presumiendo, exactamente como su antecesor el *miles gloriosus*, de valiente. Su sarcasmo establece un contrapunto que conjura todo atisbo de melodrama, que se confía a las dramatizaciones de La Boticaria. Ésta, por cierto, tiene mucho de moña de feria, y comparte con otros personajes una imagen recurrente en los esperpentos que consiste en el movimiento desaforado de los brazos: "La Boticaria aspa los brazos en el ruedo de las faldas..." (*OE*, I, 987)

Otro personaje caracterizado por el movimiento es Don Sócrates Galindo: "La cortineja suspensa de un clavo deja ver la figura soturna y huraña, que tiene una abstracción gesticulante." (*OE*, I, 973) Y en la misma acotación: "El desconcierto de la gambeta y el desconcierto que le sacude la cara revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por los ángulos de la zapateta." (*OE*, I, 973) El movimiento, cifrado en la acotación como *gesto*, es sustancial en la estética valleinclaniana. Para nuestro autor, el talante español es de gestos y gritos, por lo que el movimiento es fundamental. Es el que más gesticula, aunque el término *gambeta*

se disemine dentro de la danza y se refiera al "movimiento especial que se hace con las piernas jugándolas y cruzándolas con arte". La *zapateta* reaparece fúnebremente para describir el deceso del boticario, que se dobla "como un fantoche". Esta caracterización nos envía a la feria en la que los muñecos del tabanque se aporrean mutuamente sin que nada ocurra, o a la barraca en la que se derriba al fantoche arrojándole una pelota.

En el *Esperpento de los cuernos de don Friolera* el movimiento cobra mayor importancia mediante la rabiosa aceleración de las figuras, que las confunde con los títeres del tabanque[338]. Éste aparece en el prólogo, pero muchas de las descripciones existen también en *La corte de los milagros*. "El Fantoche, con los brazos aspados y el ros en la oreja..." (*OE*, I, 1000) Esta imagen obsesiva de los brazos aspados reaparece: "Grita aspando los brazos. Manotea. Se azota con rabioso tableteo la cara de madera." (*OE*, I, 1001) La brevedad de las frases incrementa la velocidad, de la que depende la parodia del honor. Más adelante podemos leer: "Remolino de gritos y brazos aspados." (*OE*, I, 1002)

Entre el prólogo y la sección intermedia, en la que los fantoches de madera se convierten en figuras, el movimiento se desacelera. Aparece Doña Tadea, trasunto de La Bruja, y como ella, furtiva: "Se desvanece bajo un porche, y a poco, su cabeza de lechuza asoma en el ventano de una guardilla." (*OE*, I, 1011) Y: "Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona, metiendo el hocico por rejas y puertas. Escurridiza, desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz..." (*OE*, I, 1015); "La vieja se arrebuja en el manto, desaparece en la sombra de la callejuela, reaparece en el ventano de su guardilla..." (*OE*, I, 1016) El movimiento que identifica a Doña Tadea es desconcertante porque corresponde al de un animal acechante; se diría que está liberada del constreñimiento espacial, deshaciéndose y reconstituyéndose de manera arbitraria.

Aunque el movimiento no alcanza la crispación del prólogo, podemos reconocer la misma actitud del Fantoche y de la Mona en los gestos de Don Friolera y de Doña Loreta: "Don Friolera y Doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas, entran y salen con los

[338] El carácter metateatral de este esperpento es evidente. Se manifiesta en la utilización de la misma anécdota en tres versiones que difieren entre sí debido al tipo de género en el que se insertan. En el prólogo domina el tabanque, en la parte central la representación teatral en la que los personajes se comportan igual que los muñecos del tinglado en la plaza, gesticulando tan violentamente como las figuras de *Cuento de cuentos*, y en el epílogo el romance de ciegos. Mediante tratamientos genéricos distintos, Valle enfoca la misma trama acaso para enfatizar que el drama presenciado carece de importancia, incluso en sus excesos menos previsibles como la absurda muerte de Manolita.

brazos abiertos... El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches." (*OE*, I, 1016-1017) La imagen del fantoche reaparece hacia el final: "Don Friolera, convertido en fantoche matasiete, rígido y cuadrado, la mano en la visera del ros, parece atender con la nariz." (*OE*, I, 1055) A los brazos aspados, se añaden los aspavientos y se confirma el aspecto de fantoches: "Dispara el pistolón y con un grito los fantoches luneros de la tapia se doblan sobre el otro huerto." (*OE*, I, 1052)

Esta caracterización se confirmará luego, cuando Don Friolera le tira naranjas podridas a Doña Tadea: "Don Friolera deja la guitarra sobre el banquillo y pone en el ventano el blanco de un ¡pim, pam, pum! Doña Tadea aparece y desaparece." (*OE*, I, 1043)

El clímax identifica a Doña Loreta con la Moña del tabanque: "Doña Loreta, con los brazos en aspa y el moño colgando, sale de la casa dando gritos." (*OE*, I, 1017) Más adelante Doña Loreta dejará de ser una Moña para metamorfosearse en tarasca: "La tarasca bate con la frente en la puerta y se desmaya." (*OE*, I, 1019)[339] La voz *tarasca* también entraña un sentido de movimiento, como "figura monstruosa que en algunas partes se saca durante la procesión del Corpus." Pero tarasca también entraña una inmediata caracterización negativa, al significar "mujer fea, sacudida, desenvuelta y de mal natural." En otra acotación la tarasca se revela como un monstruo, metamorfosis bestializante que estudiaré más adelante.

La figura más satirizada por Valle es Doña Loreta. Como doña Pepita, la Chamorro y la comadre bisoja de *La corte*, Doña Loreta también tiene una cualidad sincopada y elástica: "Doña Loreta, desgarrado el gesto, temblona y rebotada el anca, flojo el corsé..." (*OE*, I, 1025-1026)

Pachequín, quien recuerda la descripción de Cabra por el detalle de la nuez del cuello, es trasunto de Ventolera en lo jácaro: "Pachequín, muy jaque, se pone la gorra en la oreja y empuña el estoque." (*OE*, I, 1022) Pachequín participa de las caracterizaciones gratas a Valle en *La corte*: "Cae, abriendo las aspas de los brazos." (*OE*, I, 1049) O "abre las aspas de los brazos, bajo el nocturno de luceros." (*OE*, I, 1051) También aquí la imagen del compás define el movimiento grotescamente mecánico de Pachequín: "Pachequín

[339] Caracterización que se aplicará igualmente a Doña Simplicia en el *Esperpento de la hija del capitán*: "La tarasca infla la pechuga buchona..." (*OE*, I, 1093)

abre el compás desigual de las zancas y corre a su encuentro." (*OE*, I, 1052) La misma imagen se aplica a El Coronel: "Abierto el compás de las piernas y un dedo alzado, se encara con Don Friolera." (*OE*, I, 1053)

En el *Esperpento de la hija del capitán*, reaparece el compás: "las botas militares un abierto compás de charolados brillos..." (*OE*, I, 1064) La Sinibalda se distingue por sus movimientos rápidos y por el sonido de las ropas: "Huyóse la Sini con bulle-bulle de almidones. Volvía la cabeza, guiñaba la pestaña." (*OE*, I, 1067)[340]; "La Sini, aciclonada, baja la escalera..." (*OE*, I, 1074); "La Sinibalda, con mantón de flecos y rasgados andares..." (*OE*, I, 1076)

Aunque en Quevedo domina la aceleración histérica de los personajes, en Valle constituye otra forma de subrayar el carácter grotesco y vacuo de los personajes, sobre todo de aquellos que detentan el poder o se encuentran próximos a él. Contraria al movimiento espasmódico e incontrolado, está la lentitud: "La Reina sentíase desmayar en una onda de piedad candorosa, y batía los párpados..." (*OE*, I, 19) La molicie real se abandona a una emoción suscitada por el ritual palaciego, que se confunde con un sentimiento religioso. La lentitud de sus movimientos corresponde a su mantecosa obesidad, que expresa pereza mental. La Reina es un cuerpo desmesurado: "La Majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona, campaneando sobre los erguidos chapines..." (*OE*, I, 22) Isabel II es caracterizada como una *bombona*, es decir una "vasija de vidrio o loza, de forma abultada y de bastante capacidad, que se usa para el transporte de ciertos líquidos." Pero además de la forma, la reina es *pomposa*, "ostentosa", pero también "hueca, hinchada y extendida circularmente." Abundante, o *frondosa*, Isabel II *campanea*, en una imagen clara de su movimiento pendular. Pero tal movimiento no se restringe a su cuerpo, sino que define su carácter. El péndulo oscila entre extremos, igual que la Reina entre el abandono a los placeres de la gula y de la lujuria, para luego retornar al arrepentimiento y al terror religiosos.

La falta de estructura de la Reina se subraya mediante su incontinencia: "Se levantó con mecimiento de bombona, pasando al camarín por aliviarse de nuevo." (*OE*, I, 29) El movimiento está inextricablemente unido a la caracterización. Pareciera que la lentitud

[340] Semejante sonido caracterizará a La Madre del prostíbulo en *Las galas del difunto*: "La Madre del prostíbulo aparece por la escalerilla, llenándola con el ruido de sus faldas." (*OE*, I, 969)

se utiliza para definir a las figuras que pertenecen a la cima de la jerarquía social. Su sentido es señalar su ineptitud a través de su molicie y de una lentitud que también lo es mental. Isabel II comparte con el demonio de *Sueños* la posesión de un camarín, pero a diferencia de éste, que implica una vanidad femenina, el de Isabel II se asimila a un retrete donde "aliviarse" tiene connotaciones excrementales[341].

El *tempo* del ritual palaciego amplifica los gestos. Sin embargo tal apaciguamiento no consigue revestirlos de la solemnidad asociada con quienes detentan legítimamente el poder. El detenimiento temporal subraya la vacuidad de los gestos: "Se saludaron con una genuflexión, como pastores de villancico, y tomaron asiento, sonrientes para el concurso, con gracia amanerada de danzantes que miman su dúo sobre un reloj de consola." (*OE*, I, 29) El amaneramiento de los monarcas que reproducen gestos es una farsa. El dúo real se refleja en la pareja de los Torre-Mellada: "El Marqués se volvió, deferente, tocando con su nariz la nariz de la Marquesa..." (*OE*, I, 82)

La focalización es evidente. La acción puede oponer la fluidez del movimiento a una relativa inmovilidad del cuerpo aprisionado por la vestimenta: "La Reina, siempre indulgente, tendió la mano al palaciego, que la besó inclinándose cuanto el corsé le autorizaba". (*OE*, I, 28)

Como en la aceleración, en la lentitud existen grados que exacerban el aspecto grotesco de las figuras. El movimiento puede llegar hasta la suspensión total: "Y otra vez el relámpago de la casa en susto, con las figuras lívidas, paralizadas en una acción, como figuras de cera." (*OE*, I, 68)

Algo similar sucede al Boticario en *Las galas del difunto*, que "se queda suspenso, enarbolando el bastón sobre la encorujada..." (*OE*, I, 972); "La Boticaria y El Dependiente, en asustada mudez, alargan la oreja." (*OE*, I, 985) La coruja es la figura que más depende del uso del movimiento; contrasta con La Daifa, que como el resto de las prostitutas permanece casi estática.

La misma imagen aparece en el *Esperpento de la hija del capitán*, cuando asesinan al Pollo de Cartagena: "El eco angustiado de aquel grito paraliza el gesto de las tres figuras,

---

[341] En *Infierno*: "—Lucifer manda que por que tengáis qué contar en el otro mundo, veáis su camarín." (*Sueños*, 265) Y Valle enfatiza el verbo *aliviar*, que corresponde a "aligerarse, quitar parte de la carga o peso".

suspende su acción: Quedan aprisionados en una desgarradura lívida del tiempo, que alarga el instante y lo colma de dramática incertidumbre." (*OE*, I, 1072)

Valle comparte con Quevedo una técnica de representación basada en la desarticulación corporal, en la que el movimiento es fundamental. Obligado a ejecutar movimientos imprevistos y violentos, o sometido a una lentitud que puede ser paralizante, el cuerpo desarticulado mediante su desplazamiento es un vehículo fundamental de la representación.

El cuerpo sometido por Quevedo y por Valle-Inclán a un constante frenesí que lo acelera hasta desquiciarlo es lo contrario del cuerpo lírico celebrado por la poesía amorosa. Son cuerpos cuyos brincos, carreras, botes y rebotes revelan una sociedad corrompida y falsa. La reducción grotesca los transforma en dispositivos de movimiento que forman parte de una maquinaria. Por ello los movimientos que los desquician se remiten a un patrón con escasas variaciones. No es sólo que los dos escritores trabajen reiteradamente con ciertos *tipos* o *figuras*, sino que éstos expresan una visión cuyo propósito es similar, y que exige la repetición oscilante entre el movimiento centrífugo y el centrípeta; a cada estallido sigue una momentánea recuperación de la gravedad.

Estos "personajes" no encubren una vida interior. Por eso son incapaces de reaccionar ante sus infortunios, mirándolos como si se tratase de acontecimientos que no les atañen, como Pablos. La desarticulación corporal revela su vacuidad de seres unidimensionales: se agitan rabiosamente sin que nada les ocurra. La reiteración del dislocamiento los define como materia pura. Al lenguaje silencioso de las miradas o de los movimientos sutiles en la literatura amorosa, tanto Quevedo como Valle oponen una histérica estridencia que mueve a las *figuras* como títeres a los que se les han roto los hilos o que son manipulados por un epiléptico.

En lugar del cuerpo clásico, Quevedo y Valle afirman el grotesco. Y si aquel era interpretable como vehículo de una voz interior, el de nuestros escritores está tan vacío como la sociedad que representan. El cuerpo quevedesco y el esperpéntico son indicios grotescos; desvelan una situación encubierta para entregarnos la auténtica realidad de la naturaleza humana. Por momentos se presentan apenas como fisiologías disparatadas, como órganos desprovistos de unidad interior. De ello se desprende otra técnica

fundamental en los dos y que se refiere a la fragmentación corporal, de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

10. El cuerpo fragmentado.

Si hasta el momento hemos contemplado un cuerpo total en todas las contorsiones de las que es capaz, en este capítulo la lente se acerca más, ya que se aplica a retazos corporales mediante los cuales los dos autores someten el cuerpo a una radical reificación. Hemos descendido desde la visión global a un plano restringido, y de éste seguimos bajando hasta la mirada del anatomista, que contempla el cuerpo como carne. Como tal, es destazado y cada pedazo es amplificado para darnos la idea de la totalidad a la que pertenece, en un proceso que recuerda el de la anamorfosis: visión lateral que amplifica el detalle hasta hacerlo estallar en una recomposición, como si el sujeto hubiese desaparecido.

Los dos escritores comparten esta técnica que se diría moderna por excelencia, incluso visualmente. En términos anacrónicos podemos decir que desde el plano abierto y en picada hemos avanzado hasta el *close up* más extremo, en el que el fragmento se convierte en el todo. Sinécdoque que traduce planos geométricos distorsionantes.

Pero Quevedo dialoga con la estética de Arcimboldo, es decir, con una fragmentación que se constituye de cuerpos recompuestos en una mayor profusión de la que Valle despliega. Al exceso de Quevedo, Valle opone restricciones cuyo resultado es con frecuencia, por ello, más sórdido. Y mientras Quevedo describe los tipos que le eran familiares, entorno al que desciende para someterlo a la lupa, Valle considera personas del siglo XIX a las que también recrea transformándolas en figuras, es decir en seres ficticios de una microhistoria imaginaria. Una excepción la constituye *La hija del capitán*, esperpento teatral cuya acción es contemporánea.

Hay otras diferencias. Por ejemplo, ambos se burlan de los militares, pero la sátira contra éstos era ya un lugar común en tiempos de Quevedo y él queda dentro de los linderos de lo permisible, mientras que Valle apunta a una jerarquía que en su tiempo, como ahora, es riesgoso someter a revisión sardónica.

En Valle, como en Quevedo, el cuerpo no sólo se descoyunta. Su tratamiento por los dos escritores se ajusta además a un sistema en el que el fragmento sustituye al organismo.

Estamos ante un uso compartido de la sinécdoque. A partir del fragmento podemos reconstruir la totalidad, pero también distinguir una serie de elementos con los que se engarza. El cuerpo desecho transmite una irregularidad que se refiere al significado de cada trozo y a la estructura que lo engloba. Los fragmentos son significativos en virtud de su asociación, por lo que podemos postular un sistema que se basa en el aislamiento o focalización del miembro corporal, y en su reinserción en una serie significativa. Entre el fragmento y la serie hay una relación dialéctica en la que la imagen del cuerpo en trozos determina la práctica textual[342].

La atomización del cuerpo es fundamental en ese proceso, y se despliega públicamente en las representaciones de miembros corporales aislados[343]. Cada órgano representa algo más que a sí propio: la rodilla al doblarse, por ejemplo, puede significar lealtad (o lo contrario si permanece inflexible), o incluso aludir, por metonimia, a los órganos genitales[344]. El cuerpo disectado, deshollado, desmembrado, exaltado o martirizado, se ofrece a la vista con diversos fines educativos, ejemplarizantes, recreativos o religiosos.

El procedimiento es tradicional. Ovidio, señala Lynn Enterline, ha instaurado en el centro de la narrativa occidental el cuerpo desmembrado, a veces despojado de sus atributos más elementales, de tal suerte que es imposible adscribirlo a ningún género en especial. Desde entonces, "fractured and fragmented bodies from Ovid´s poem cast long, broken shadows over European literary history." (Enterline, 1)

La huella de las *Metamorfosis* es remota. En la literatura escrita en castellano se remonta al *Poema de Alexandre*, y es aprovechado también por Alfonso X en su *General Estoria*[345]. Lo confirma el vasto registro de sus intermitencias hasta el Renacimiento, y

---

[342] Según Peter Brooks, "along with the semioticization of the body goes what we might call the somatization of story: the implicit claim that the body is a key sign in narrative and a central nexus of narrative meanings." (Brooks, 25)

[343] Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Amherst, University of Massachussetts Press, 1985, se dedica a estudiar este aspecto.

[344] Al respecto puede consultarse David Hillman y Carla Mazzio, *The Body in Parts, Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York and London, Routledge, 1997.

[345] José María de Cossío ha señalado su importancia: "Ovidio, en su libro de las *Metamorfosis* o *Libro Mayor*, como lo llamaban entonces, influye ya en los primeros monumentos de nuestra poesía y de nuestra prosa, pero acaso influyen más intérpretes o expositores suyos, que dan un carácter moral especialísimo al tratamiento de estas ficciones." (Cossío, 11) El mismo investigador señala la abundancia de traductores y expositores de Ovidio desde Jorge de Bustamante (1545) hasta Antonio Pérez Ramírez (1698).

desde allí a esos otros "clásicos" barrocos, que en su momento fueron también "modernos"[346].

Ese conjunto de cuerpos destrozados, y suspendidos entre órdenes diversos, están fundamentalmente presentes en la poesía y prosa festivas de Quevedo y en los esperpentos de Valle. La nutrida presencia de la retórica del fragmento corporal constituye uno de los elementos que más los acercan. Su importancia no se limita a la coincidencia de rasgos ocasionales, sino que es un vínculo estructural[347].

10.1 El cuerpo fragmentado en Quevedo.

La fragmentación corporal parece obedecer a una intención humorística. El organismo reducido a pedazos resulta grotesco, y su deformidad se convierte en disparador de la risa. Un órgano se independiza, concentrando en sí todo el poder de representación del cuerpo. Nos situamos súbitamente en el imperio de la sinécdoque[348]. El miembro resulta elocuentemente atroz, y su efecto cómico se basa en el reconocimiento de que la proporción ha sido destruída. En los dos escritores los defectos físicos forman parte de este gran acercamiento a los órganos, pero no son la única estrategia para lograr el efecto

---

[346] Y aún después. La lista sería interminable, pero puede decirse que desde Ovidio, Lactancio y Apuleyo, pasando por Petrarca, Quevedo y Espronceda hasta Kafka, la imaginación occidental no ha dejado de jugar con la perturbadora posibilidad grotesca de un *continuum* natural que se verifica no sólo en el arte sino también en la experiencia interior del individuo.

[347] Debemos a Rosa López Torrijos un valioso estudio que nos hace aquilatar la importancia de Ovidio en la pintura española del Siglo de Oro: "Las *Metamorfosis* de Ovidio destacan a gran distancia de todas las demás obras clásicas en cuanto a su relación con la pintura mitológica, y en todas las relaciones de bibliotecas que poseemos constan 10 ejemplares de Ovidio. " (López, 36) Huelga advertir que la importancia de Ovidio no se limitó a la pintura, sino que también las *Metamorfosis* conocieron una vasta fortuna entre los instruidos, quienes lo leían en latín, pero también en traducciones, interpretaciones y en ecos literarios que incluían la parodia. Según Mary Barnard, Ovidio comienza a ser un motivo paródico en Garcilaso y se presenta con el mismo sentido en otros autores como Hurtado de Mendoza (*Fábula de Adonis*, 1553): "Garcilaso stands at the beginning of the mythological tradition in Golden Age poetry, and his grotesque is the point of departure for a series of mythological grotesques, the best known of which is Góngora´s Cyclops in the *Polifemo*." (Barnard, 111)

[348] En el II Congreso Internacional Valleinclanista, celebrado entre el 20 y el 22 de noviembre de 2002 en Barcelona, Serge Salaün me comentó que si en cuanto a Quevedo el uso de la sinécdoque es indudable, en relación con Valle-Inclán resulta cuestionable porque la obra de los poetas "modernos" se diferencia de la utilización de tropos como la sinécdoque, la hipérbole y la metonimia, ya que éstos se esfuerzan por borrar sus referentes mediante la metáfora. Si los tropos mencionados conservaban la realidad a la que aludían, la metáfora cancela semejante referencialidad. Sin embargo, aunque es cierto que no sólo la poesía, sino en general el arte de vanguardia inicia un proceso de desvanecimiento y cancelación de los referentes, también es verdad que tal proceso no ocurre de manera tajante, ni desterrando radicalmente los tropos a los que nos hemos referido.

de una amplificación desconcertante. Cuando un órgano crece hasta el punto de prevalecer sobre el cuerpo al que pertenece, reconocemos la violación que consiste en la desproporción y en el descubrimiento de que todo objeto tiene al menos dos caras. La risa nace, pues, de advertir el contraste.

Para analizar la semejanza y diálogo entre Valle y Quevedo en cuanto al tratamiento del cuerpo, podemos empezar por los cuerpos compuestos o mixtos, que nos remiten a órdenes distintos o a trozos provenientes de la misma esfera de la naturaleza.

Comencemos revisando las *Obras festivas* de Quevedo. En el *Libro de todas las cosas* se encuentra la siguiente descripción, característica de la forma como Quevedo reúne los rasgos más dispares creando una amalgama imposible: "Mujer con cara podrida, como olla, donde hay con hocico de puerco y carne de vaca todo en la escarapela de facciones..." (*Obras festivas*, 118)

Aparte de los signos de una bestialización grata a Quevedo, el rostro de la mujer en cuestión es la encrucijada de órdenes naturales diversos que crea una fisonomía dispar, literalmente mixta, como en las imágenes de Arcimboldo.

Hay otra descripción que puede interpretarse como una segunda versión, ya que tanto la técnica como el propósito son similares, y anuncia su uso en Valle: "Mujer tarasca de cara, muy revesada de ojos, muy gótica de narices, muy ética de labios, muy penitente de mejillas, muy escura de encías, con dentadura de raja y frente tan angosta que el cabello sirve de cejas..." (*Obras festivas*, 119)

Podemos reconocer la tradición de la que tal descripción surge; recuerda por ejemplo las que Juan Ruiz hiciera de las serranas. Interesa subrayar el desquiciamiento de los rasgos, en los que unos aspectos se sobreponen a otros, como sucede con el cabello y las cejas, pero sobre todo en el uso del término *tarasca*, esa figura monstruosa que se saca durante la procesión del Corpus, porque será una palabra que Valle recuperará en retratos que no se alejan de los de Quevedo[349].

En los poemas burlescos abundan los ejemplos. Recordemos el que dedica *A un hombre de gran nariz*, en el que Quevedo transforma al sujeto mediante una sistemática hiperbolización en apéndice de su nariz, confiriéndola ésta una serie de atributos

[349] Otros términos utilizados por los dos escritores que sobresalen por su rareza son *carantoña* y *calamocano*; ambos aparecen en *Cuento de cuentos*, y contribuyen a dar un carácter muy especial al estilo esperpéntico de Valle.

reificantes: "Érase un hombre a una nariz pegado,/ érase una nariz superlativa,/ érase una alquitara medio viva,/ érase un peje espada mal barbado;/ era un reloj de sol mal encarado,/ érase un elefante boca arriba,/ érase una nariz, sayón y escriba,/ un Ovidio Nasón mal narigado./ Érase el espolón de una galera,/ érase una pirámide de Egito,/ las doce tribus de narices era;/ érase un naricísimo infinito,/ frisón archinariz, caratulera,/ sabañón garrafal, morado y frito." (*Obra poética*, II, 5) El poema recuerda aquél otro en que parafrasea la sentencia vulgar de que medio mundo se ríe del otro medio: "El narigudo oledor/ que fue alquitara con ojos,/ y se va, si no le tienen,/ a sayón su poco a poco;/ a sombra de sus narices/ se está riendo del romo,/ que en figura de garbanzo,/ por braco juró de monstro." (*Obra poética*, II, 436) El retrato de Alejandro también participa de la fragmentación degradante en *Visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico*: "Una montera de greña era coraza a su caspa; en el color y en lo yerto, juntos erizo y castaña..." (*Obra poética*, II, 500)

Las enumeraciones de miembros sirven también para definir Madrid en *Itinerario de Madrid a su Torre*: "De ese famoso lugar,/ que es pepitoria del mundo,/ en donde pies y cabezas/ todo está revuelto y junto..." (*Obra poética*, III, 3)

El aspecto multiforme de las facciones será puesto de relieve una vez más, en la crítica a la que somete Quevedo a los malos poetas, o a quienes tienen ínfulas de ser poetas, en cuyo lenguaje ya se nota la marca de la diversidad: "Aunque los poetas hortelanos todo esto lo hacen de verduras, atestando los labios de claveles, las mejillas de rosas y azucenas, el aliento de jazmines." (*Obras festivas*, 129-130) Quevedo vuelve al tema en *Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas*: "Hortelanos de facciones,/ ¿qué sabor queréis que tenga/ una mujer ensalada,/ toda de plantas y yerbas? (*Obra poética*, II, 394)

En la *Perinola*, Quevedo utiliza la misma técnica, aplicándola a *Para todos* de Pérez de Montalbán, lo cual confirma que entre el tratamiento del cuerpo y el del lenguaje hay analogías notables: "... porque ha hecho un libro podrido como olla y asestádole de cuantas legumbres, bazofias, cachibaches, tronchas y chucherías ha hallado por las plazas y tiendas de aceite y vinagre, tabernas y despensas." (*Obras festivas*, 179)[350]

[350] La semiotización del cuerpo tiene, según Brooks, efectos en el lenguaje: "Conversely, language seeks to remotivate itself as a symbolism with an original referent in the body: to become a language embodied." (Brooks, 8)

En *El sueño de la muerte* hay tres retratos que confirman una técnica de composición basada en la incongruencia de las asociaciones, cuya naturaleza es monstruosa. El primero es notable porque extrema esta técnica, no sólo por los detalles físicos asociados, sino también por otros elementos que acentúan su incongruencia, como la edad, el movimiento, la perspectiva y la distancia entre el narrador y la asombrosa criatura que es todo y nada:

> En esto entró una que parecía mujer muy galana, y llena de coronas y de cetros y hoces y abarcas y chapines y tiaras y caperuzas y mitras y monteras y brocados y pellejos y seda y oro y garrotes y diamantes y terrones y guijarros y perlas. Y un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda y de todas colores, por el un lado era moza y por el otro vieja. (*Sueños y discursos*, 329)

La monstruosidad subvierte la verosimilitud, y es también aterradora porque impide al narrador ubicar al ser en quien se reúnen todas estas contradicciones. A pesar del tono jocoso que determina el conjunto del texto, el retrato de la muerte está permeado por un asombro perturbador y amenazante que resulta de interrumpir la percepción normal. La muerte, en efecto, instaura otra realidad que sólo reconoce sus propias reglas. Todos los atributos se han apiñado en el retrato, que en sí mismo se convierte en un depósito imposible de cuanto hay en el mundo. El retrato de la muerte es el de la diversidad ofreciéndose simultáneamente a una sola mirada.

El segundo retrato añade una característica determinante en el tratamiento del cuerpo fragmentado que se refiere al proceso en el que los seres están inmersos. El retrato del Marqués de Villena nos ofrece una visión jocosa de la creación en la redoma del alquimista[351]. La formación del Marqués se acerca a una diversidad originaria, sustancialmente informe:

> Quitóse de delante, y descubrióse una grande redoma de vidrio; dijeron que me llegase, y vi un gigote que se bullía en un hervor terrible y andaba danzando por todo el garrafón, y poco a poco se fueron juntando unos pedazos de carne y unas tajadas, y de éstas se fue componiendo un brazo y un muslo y una pierna, y al fin se zurció y enderezó un hombre entero. (*Sueños y discursos*, 346)

[351] Asunto que acaso Vélez de Guevara haya tomado de Quevedo como disparador de la serie de aventuras de *El diablo cojuelo*.

El hombre se constituye de *tajadas*, *zurciendo* un cuerpo entero, técnica de composición por cierto también presente en el entremés de *La ropavejera*, del cual nos ocuparemos más adelante.

El tercer retrato se acerca más a una técnica descriptiva cuya frecuencia es un procedimiento habitual en Quevedo para referirse a las viejas. La de *El sueño de la muerte* interesa porque confirma el gusto de Quevedo por los cuerpos mixtos, como "olla podrida":

> Con su báculo venía una vieja o espantajo diciendo: "¿Quién está allá a las sepulturas?", con una cara hecha de un orejón, los ojos en dos cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie, la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado, la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; con un rosario muy largo colgando y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban de él que venía pescando calaverillas chicas. (*Sueños y discursos*, 374-375)

El retrato de la vieja nos ofrece una síntesis de extraordinaria intensidad[352]. Quevedo lo inicia transformándola en un ser informe, en un proceso que difiere del segundo retrato. Tal deshumanización prosigue mediante el uso de diversos fragmentos provenientes de órdenes distintos: planta, fruta seca, animal y monstruo mitológico; debido a su perfil en el que la nariz se encuentra con la barbilla, la vieja termina por ser una "garra". El aluvión de atributos chuscos y desagradables se concentra en su rostro, pero incluye el resto de su figura, sobre la que se despliegan signos que redondean la extrema decrepitud que es, en sí misma, imagen de la muerte.

El tema de la vieja abunda en los poemas satíricos: *Comisión contra las viejas* (en donde son "pantasmas acecinadas", "calaveras fiambres", y "pasteles" en las que hay más huesos que carne); *Consulta el rey Tarquino a una dueña cerca de sus amores y ella le aconseja* (la vieja romana es un "grifo", la cara de "queso de Pinto"); *Vieja verde,*

[352] Miguel A. Rebollo Tarío también se ha ocupado del tema en "El personaje de la vieja en la obra de Quevedo". *Quevedo en su centenario*. Delegación provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1980: 91-104.

compuesta y afeitada (la vieja es "fiambre" y "viviente disparate"), y *Suceso que, aunque parece de conseja, fue verdadero* (esta vieja tiene un "cucharón por barba").

La misoginia de Quevedo es significativa en la constitución del cuerpo fragmentado, como podemos ver por ejemplo en *El mundo por de dentro*: "Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten en despertando es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto en ella ves es tienda y no natural." (*Sueños y discursos*, 299)[353]

El cuerpo "mixto" determina el humor misógino de Quevedo en los siguientes ejemplos. En *Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone*: "Si no duerme su cara con Filena,/ ni con sus dientes come, y su vestido/ las tres partes le hurta a su marido,/ y la cuarta el afeite le cercena..." (*Obra poética*, II, 11) En *Pinta el <Aquí fue Troya> de la hermosura*, Quevedo extrema su crueldad: "Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;/ la tizne, presumida de ser ceja;/ la piel, que está en un tris de ser pelleja;/ la plata, que se trueca ya en cascajo..." (*Obra poética*, II, 29) La obsesión por los cosméticos se encuentra también en *Refiere un suceso suyo, donde se contiene algo del <Mundo por de dentro>*: "Dijo cierto unto, pisando una orzas: 'Presto seré cara; guarda, no me rompas'... La Tizne decía: 'Seré cejas toda'; y la borra: 'Piernas'; la cerilla: 'Bocas'." (*Obra poética*, III, 94)

En otro poema, Quevedo construye el cuerpo femenino basándose en la reunión dispar y caprichosa: "Un tenedor con medias y zapatos;/ descalzos y desnudos dos pebetes;/ por patas, dos esquifes con juanetes;/ por manos, dos cazones y diez gatos; en el mirar, trescientos garabatos..." (*Obra poética*, II, 56) En *Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio* (tiene perfil de "pellizco", "sueño de Bosco con tocas", "grifo" y "mandrágula") confirmamos el gusto de Quevedo por el cuerpo fragmentado, tema que recuerda el del entremés de *La ropavejera*, al que añade la extrema infamia de Peralvillo, el lugar de ejecución: "Doña Momia, sin ser carne,/ cecina de otro siglo,/ cuerpo zurcido de cuartos/ quitados de Peralvillo..." (*Obra poética*, II, 508)[354] En *Advertencias de una dueña a un galán pobre*, la mujer es retratada como "Una picaza de estrado", y como "embeleco tinto y blanco." (*Obra poética*, II, 382) Y en *Instrucción y documentos para el*

[353] La mayoría de las letrillas consignan una visión del mundo próxima a la de *El mundo por de dentro*, tanto por los temas de que se ocupan como por los personajes que ponen en juego.

[354] Como comenta Susana Artal, "este proceso de reconstrucción no permite recuperar la unidad orgánica del cuerpo humano, desbaratada por la fragmentación." (Artal, 753)

noviciado en la Corte, Quevedo advierte que "Altas mujeres verás;/ pero son como colmenas: la mitad, güecas y corcho, y lo demás, miel y cera." (*Obra poética*, II, 427) El tema y la forma de desarrollarlo reaparece en otras composiciones, pero son variaciones de un tema que obsesiona a Quevedo sin que añadan o resten nada a su humor misógino o al mecanismo de metáforas degradantes.

En *Sueño del juicio* también pueden encontrarse ejemplos. La totalidad del texto puede interpretarse como una radicalización del tema. Desde su inicio podemos leer que "y así al punto empezó a moverse toda la tierra y dar licencia a los Huesos que andaban ya unos en busca de otros." (*Sueños y discursos*, 125) El tema de la multiplicidad de órganos que se agitan en busca del cuerpo al que pertenecen es el *leit motiv* sobre el que se apoya la incongruencia grotesca del procedimiento. Por ejemplo: "Después noté de la manera que algunas almas huían, unas con asco y otras con miedo de sus antiguos cuerpos: a cuál faltaba un brazo y a cuál un ojo." (*Sueños y discursos*, 125)

La dislocación entre las almas y los cuerpos se confirma en el siguiente párrafo:

> Dióme risa ver la diversidad de figuras, y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía los miembros de su vecino. Sólo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y piernas, y que vi un escribano que no le venía bien al alma, y quiso decir que no era suya por descartarse de ella. (*Sueños y discursos*, 125)

Tal fuga no sólo se realiza entre las almas y los cuerpos, sino entre los órganos pertenecientes a un mismo cuerpo, como es el caso de los ladrones y asesinos, quienes huyen de sus propias manos, o el de los escribanos que desean escapar de sus orejas. Peor ocurre a los mercaderes, quienes "se habían calzado las almas al revés, y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha." (*Sueños y discursos*, 126) Quevedo juega con otros miembros: "Otra de ellas que había sido pública ramera, por no llegar al valle no hacía sino decir que se le habían olvidado dos muelas y una ceja..." (*Sueños y discursos*, 127) Los pasteleros no escapan, porque su oficio se asocia con el destazamiento de los reos: "Pero tales voces como venían tras un malaventurado pastelero no se oyeron jamás; eran de hombres hechos cuartos que le pedían que declarase en qué les habían acomodado sus carnes." (*Sueños y discursos*, 136)

Podemos advertir dos movimientos: uno el que impulsa a los órganos a reunirse y otro el que los aguijonea a escapar. Tanto en el movimiento centrípeta como en el centrífugo, priva una ley de incongruencia esencial. En los ejemplos citados se confirma una estructura basada en la arbitraria reunión de elementos opuestos en la que los atributos humanos han sido reificados, como las almas reducidas a medias o a zapatos, o al contrario, una humanización, como la del abogado que "tenía todos los derechos con corcovas." (*Sueños y discursos*, 141)

La primera parte de los *Sueños*, donde el narrador contempla la sima infernal, introduce una disociación corpórea relevante: por la estructura de la frase, el aviso puede dirigirse al narrador o a sus pies: "... cuando oigo dar voces a mis pies que me apartase..." (*Sueños y discursos*, 126). La ambigüedad no es casual en el contexto de cuerpos que se recomponen mediante la suma de sus fragmentos. Puede interpretarse como la inserción del narrador en el mundo "desliado" antes del juicio final en el que los órganos, en un proceso fundamental de sinécdoque, cobran una autonomía tan monstruosa como hilarante. Cada uno se sitúa en un primer plano de atención y es dotado de una independencia e individualidad sorprendentes.

En *La hora* es significativo el pasaje en el que el ladrón "desliado, cayó en el tejado, no sin ruido del costillaje..." (*La hora*, 75) Así como en *Los sueños* quienes regresan a la vida lo hacen mutilados o huyendo de ciertos órganos que confirmarán sus pecados, el texto claramente señala que el mohatrero caerá sobre el tejado de una casa, el cuerpo *desliado*. La imagen es la de un cuerpo cuyas coyunturas han sido destruidas, en suma, un bulto desmadejado. Tal tratamiento del cuerpo reaparecerá en los esperpentos de Valle como parte de un doble proceso. Por un lado, subrayar un aspecto grotesco que busca en la risa un medio de conciencia acerca de la falsedad en la que los personajes se inscriben; por otro lado como construcción del cuerpo esperpéntico, cuya incoherencia fundamental es también la metáfora reveladora de una ética que sólo lo es en apariencia.

En el *Buscón* abundan ejemplos de la retórica del fragmento corporal, en donde ocupa un sitio señalado. La madre de Pablos, como la ropavejera del entremés, se dedica a *zurcir* gente: "Hubo fama que reedificaba doncellas; resucitaba cabellos, encubriendo canas,

empreñaba piernas con pantorrillas postizas." (*El Buscón*, 77)[355] Pero la fragmentación no se limita a los cuerpos, sino que se extiende al espacio donde Aldonza de San Pedro practica su oficio de bruja y alcahueta, "todo rodeado de calaveras", e incluso a su cama, "armada sobre sogas de ahorcado"[356]. La macabra profusión de pedazos de cuerpos y de objetos asociados a su infamia determinan a esta figura[357]. Todo lo que rodea la infancia del pícaro se asocia con la fragmentación, tanto en el espacio doméstico como en el público. En éste, particularmente, parece cobrar un especial encarnizamiento. Habiendo Pablos ganado el papel de "rey de gallos", ocasión que debe ser motivo de orgullo puesto que lo sitúa en un primer plano de atención, el pequeño pícaro engalanado monta sobre una cabalgadura espectral. La precariedad de la montura puede ser interpretada simbólicamente[358].

El desfile carnavalesco que preside el pícaro, revestido de galas tan falsas como moribunda es la bestia que monta, habrá de convertirse en una de las primeras experiencias profundamente humillantes a las que Quevedo somete a Pablos. Como recordamos, el caballo está constituido por trozos diversos reunidos con el fin de desfigurar al animal: "Llegó el día y salí en *uno como* cavallo, *mejor dijera en un cofre vivo, que no anduvo en peores pasos Roberto el Diablo, según andaba. Él era rucio, y rodado el que iba encima, por lo que caía en todo. La edad, no hay que tratar: biznietos*

[355] En la edición preparada por Pablo Jauralde el mismo párrafo supera en detalles fragmentarios al de las *Obras completas*. Después del encubrimiento de canas aparece la siguiente enumeración: "Empreñaba piernas con pantorrillas postizas; y con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía cabelleras, poblaba quijadas con dientes; al fin vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos." (Quevedo, 77)

[356] El aposento de Aldonza recuerda el de Celestina: "Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien. Tenía huessos de coracón de ciervo, lengua de víbora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño, hava morisca, guija marina, soga de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de texón, granos de helecho, la piedra del nido del águila y otras mill cossas." (Rojas, 245-246)

[357] Como también a otras figuras, como la de la dueña en *La hora*: "Asistíala como asesor en cachivaches una dueña, calavera confitada en untos." (*OC*, I, 234)

[358] Según Cros tal recurrencia contribuye a explicar la estructura textual e ideológica de la narración, cuyo fin es desenmascarar a los usurpadores: "Mais on voit apparaître plus nettement l'articulation de ce noyeau thématique et de l'axe conceptuel que nous proposons: l'actant a beau ne pas être connu dans les localités qu'il traverse, ses faits et gestes suffisent à de le démasquer et c'est sans doute la logique interne du texte et cette vision du monde qui expliquent que l'univers du *Buscón* soit un univers où les situations se répètent et où les personnages se retrouvent, c'est-à-dire un univers qui condamne les usurpateurs à être démasqués." ("Le *Buscón*", 63)

tenía en tahonas. De su raza no sé más de que sospecho era de judío, según era medroso y desdichado." (El Buscón, 85)[359].

En *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, Rabicán, el caballo de Uberto de León, recuerda al que Pablos monta, ya que tiene "de cola de canónigo las clines;/ pico de gorrión son las orejas;/ los relinchos se meten a clarines..." (*Obra poética*, III, 422)

El retrato de Cabra está determinado por la retórica del fragmento reificante[360]. En efecto, Cabra es un *clérigo cerbatana*, sus ojos son *cuévanos*, la nariz la tiene mellada, "el gaznate, largo como de avestruz", "las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina" (*El Buscón*, 90), "las manos, como un manojo de sarmientos cada una." (*El Buscón*, 90) La suma de estos detalles desaloja el cuerpo humano, transformándolo en un organismo heteróclito y grotesco, en el que cada detalle expresa el "carácter" moral de la figura. Cabra, ya desde su nombre, ha roto con cualquier tipo de verosimilitud y escasamente pertenece al género humano. Cuerpo compuesto de partes desiguales procedentes de distintos géneros, es un ser que conserva detalles humanos cuyo contraste con trozos bestiales mezclados con objetos acentúa su falta de humanidad. Otros elementos como la nuez del cuello, "tan salida, que parecía que se iba a buscar de comer", prefiguran descripciones esperpénticas[361]. El retrato de Cabra reifica la totalidad de su anatomía: "Mirado de media abajo, parecía tenedor y compás, con dos piernas largas y flacas..." (*El*

---

[359] Jauralde pone el pasaje en cursivas y en su nota 56, señala que "Las copias presentan un texto alternativo que tiene el siguiente arranque: 'Salí en un caballo ético y mustio, el cual más de manco que de bien criado iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola el pescuezo de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto y echábansele de ver las penitencias y ayunos: sin duda ninguna, no había llegado a su noticia ni la cebada ni la paja. Lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en su pellejo, pues a tener una cerradura pareciera un cofre vivo. Yendo pues en él dando vuelcos a un lado y otro como fariseo en paso y los demás niños todos aderezados tras mí, que con suma majestad iba a la jineta sobre el dicho pasadizo con pies." (*El Buscón*, 86) En la nota Jauralde pondera dos manuscritos, descartando el que cita en la nota por parecerle que "se elige el camino más fácil para aumentar el valor paródico del texto." (*El Buscón*, 86) La descripción del caballo varía considerablemente en la edición de *Obras completas*: "Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; la cara no tenía sino un ojo, aunque overo." (*OC*, I, 290)

[360] Según Nolting-Hauff, "la irrealidad de la impresión general, conseguida por medio de la ruptura conceptista, es una característica de todas las descripciones de personas de Quevedo." (Nolting-Hauff, 247) La fragmentación puede desembocar en el abundante uso de la hipérbole.

[361] Antonio Vilanova no duda en calificar el retrato como "esperpéntico": "es una caricatura trágica, que el humor negro de su autor ha convertido en un esperpento siniestro e inhumano." (Vilanova, 363)

Buscón, 90) La descripción es notable, ya que la imagen del compás, como hemos visto, aparece en los esperpentos con idéntico sentido.

La retórica del fragmento corporal llega a extremos inusitados de crueldad en el *Buscón*. Hacia el final del capítulo VII, el ensañamiento de Quevedo se vuelve casi insoportable, ya que el destazamiento del cuerpo se representa precisamente ante el hijo del ajusticiado. La carta de Alonso Ramplón no escatima detalles en los que el pesar y la admiración logran un efecto contrario, subrayando la humillación torturante del acontecimiento: "Hícele cuartos y díle por sepultura los caminos. ¡Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca de los grajos! Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro." (*El Buscón*, 132) El cuerpo del condenado es troceado, después abandonado para ser devorado por aves de rapiña, que de esta manera se equiparan con los comensales en una broma macabra. Esta escena prefigura la antropofagia que obligará a Pablos a devorar simbólicamente a su padre[362]. El capítulo es explícito en cuanto a su hiperbólica crueldad, puesto que si bien Pablos ha mudado a partir de otras experiencias no menos asquerosas y humillantes, como las que le ocurren a su llegada a Alcalá de Henares, ésta constituye una afrenta de refinado sadismo, a pesar de que el pícaro se recupera casi inmediatamente de ella.

La carta de Ramplón también se refiere a Aldonza a través de un renovado recuento de los trozos que conservaba en su recámara; el destazamiento convierte el *Buscón* en una cámara de tortura o en un lóbrego y vasto erial. Los miembros se confunden; son apenas rastros de una humanidad destrozada que se presentará en todo su horror ante Pablos a su entrada a Segovia, donde le aguarda el cadáver de su padre hecho cuartos.

En el capítulo X Pablos se encuentra con un soldado. El cuerpo de éste se representa arrasado por cicatrices, pero su rostro, según nos dice el narrador, era un *mapa*: "Quitóse el sombrero y mostróme el rostro: calzaba dieciséis puntos de cara, que tantos tenía en una cuchillada que le partía las narices. Tenía otros tres chirlos que se le volvían mapa a

[362] Comparando *Guzmán de Alfarache* con *El Buscón*, Michel Cavillac ha interpretado esta escena como una "interiorización": "La inversión de papeles es total: el pícaro alemaniano triunfa de sus parientes obligándoles a comerse metafóricamente a sí mismos; Pablos, a la inversa, se ve invitado a interiorizar su vileza congénita comiéndose los restos de su padre." (Cavillac, 63) Joseph Ricapito propone otra interpretación: "La muerte y descuartización del padre deben leerse como un acto de venganza de parte de los personajes y del autor que, por una parte, concuerda con prácticas antropológicas de la cesación del espíritu pero, por otra, corresponde al sentido negativo del autor, i.e., del héroe-narrador, para devolver a la

puras líneas." (*El Buscón*, 155) El retrato del soldado, de quien no sabemos el nombre sino sólo el expresivo apodo puesto que lo reifica, "el Mellado", nos entrega un rostro zurcido, precariamente unido[363]. El tratamiento de la figura del soldado, por otro lado típica del entremés, reduce el heroísmo falso a dolencias físicas y a riñas ajenas al campo de batalla[364].

El rostro hecho de pedazos zurcidos vuelve a presentarse en el siguiente capítulo para describir el de un mulato "zurdo y bizco". Éste "traía la cara de punto, porque a puros chirlos la tenía toda hilvanada." (*El Buscón*, 163) La reificación sustituye la carne del rostro por la tela de cualquier prenda[365].

La fragmentación no sólo contamina los cuerpos y los espacios, sino también la literatura. En el Libro tercero, capítulo IX, Quevedo se refiere a los plagios usuales en el teatro, asimilando el concepto de comedia al de ropa y por esta vía al de cuerpo. En efecto, uno de los farsantes hace a Pablos la siguiente confesión: "Díjome que juraba a Dios que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno y otro de otro, había hecho la capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido." (*El Buscón*, 241) La imagen de la "capa de pobre" resurgirá, como veremos más adelante, a modo de reflexión sobre el lenguaje.

Quevedo insiste obsesivamente en el cuerpo destazado. En una escena de máxima intensidad que ocurre en la iglesia desde donde los galanes observan a las monjas, la mirada repasa miembros mezclados con diversos objetos en un despliegue de voyeurismo fetichista[366]:

---

misma sociedad por medio de la antropofagia la misma sustancia moral y humana, representada por las carnes del barbero, que todos comparten." (Ricapito, 167)

[363] El "Mellado", el que ha perdido filo, el puñal inútil, recuerda al Marqués de Torre-Mellada en *La corte*. Valle focaliza la melladura uniéndola a la imagen fálica de la torre para invalidar la masculinidad del Marqués.

[364] Así lo señala Luciano García Lorenzo al advertir la *esperpentización* del Mellado: "Pero Pablos convierte este heroísmo en esperpento y sus heridas quedarán reducidas a almorranas y sabañones, sus espaldas fueron molidas a palos por dormirse haciendo guardia y las cicatrices de su rostro descubriremos que tuvieron como causa cuchilladas nacidas en peleas pendencieras y no en batallas cuerpo a cuerpo". (García Lorenzo, 353)

[365] En un proceso metonímico que permea la fragmentación corporal. El aislamiento sinecdóquico de los miembros o de los órganos favorece su vinculación con otros elementos.

[366] Que anticipa el universo narrativo decimonónico, sobre todo en otras latitudes, como ha observado Brooks: "The body in the realist field is usually seen only in parts, or in fetishistically invested details." (Brooks, 123)

> Estaban todos los agujeros poblados de brújulas. Allí se veía una pepitoria, una mano, y acullá, un pie. En otra parte había cosas de sábado, cabezas y lenguas, aunque faltaban sesos. A otro lado se mostraba buhonería: una enseñaba el rosario, cual merecía el pañizuelo, en otra parte colgaba un guante; allí salía un listón verde. Unas hablaban algo recio, otras tosían, cual hacía la seña de los sombreros, como si sacara arañas, ceceando. (*El Buscón*, 248)

La descripción nos sitúa en un espacio transgresor. La mirada masculina viola la clausura. Pero además, las posturas de las monjas delatan su conciencia de ser miradas. No es gratuito el verbo *enseñar*, que se centra en una actividad exhibicionista, en la que cada parte del cuerpo y cada objeto se erotizan, como fragmentos ante los que crece el deseo que nunca será satisfecho.

En el *Entremés de la ropavejera* la retórica del fragmento corporal y la consiguiente imagen del zurcido destacan con toda claridad[367]. Lo que esta mujer hace no es remendar ropa, sino cuerpos. Su oficio es el mismo de Aldonza y el de esa progenie fundada por Celestina. La vieja del entremés se define a sí misma como "ropavejera de la vida." (*Obra poética*, IV, 133): "Soy calcetera yo del mundo junto,/ pues los cuerpos humanos son de punto,/ como calza de aguja". (*Obra poética*, IV, 133)

El motivo se repite, haciendo evidente que en la tienda de esta vieja se venden miembros diversos arrancados de cualquier cuerpo y adaptados a los de los clientes: "Desde aquí veo una mujer y un hombre,/ nadie tema que nombre,/ que no ha catorce días estuvieron/ en mi percha colgados,/ y están por doce partes remendados". (*Obra poética*, IV, 134)

Como otros textos de Quevedo, *La ropavejera* trata el tema de la decadencia física y de la futilidad humana. Aunque el propósito principal, como el de todo entremés, es entretener, *La ropavejera* transmite una atmósfera sombría y un sentido del humor macabro. El texto confirma el cuerpo humano como algo ajeno, conformado por piezas intercambiables: "Está la dentadura como nueva,/ que no ha servido sino en una boda;/ déjese gobernar, llévela toda." (*Obra poética*, IV, 134) El espacio donde la vieja desarrolla su comercio se parece algo a una carnicería. Los cuerpos que transforma, reemplazando los miembros, son cadáveres. Rearticulados, estos cuerpos pertenecen a un mundo monstruoso. "Yo

[367] Según consigna Cayetano Alberto de la Barreira y Leirado, este entremés fue publicado junto con el *Entremés del marido fantasma* y el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* en *Las tres Musas últimas castellanas en Madrid*, en 1670, 25 años después de la muerte de Quevedo. Los textos fueron sacados de la librería de Pedro Aldrete Quevedo, sobrino y heredero del escritor.

vendo retacillos de personas", y en su tienda tiene manos, cabezas, copetes y cuerpos colgados de perchas. Estos seres pertenecen a un mundo indiferenciado en el que las viejas pueden adquirir "manos nietas", o dientes, o pieles, como es el caso de Godínez, quien no teme hervir su rostro en "la caldera de Pedro Botero", es decir del demonio, con tal de alisar una piel que se asemeja a la nuez por lo arrugada.

La ropavejera termina festivamente, pero sin descuidar la extraordinaria condición de las figuras, que nos introduce en un terreno ambiguo. Si pueden renovarse los rostros, las dentaduras u otros miembros, también puede transformarse el género al que las figuras pertenecen. No sólo puede la vieja cambiar miembros visibles del cuerpo, sino también aquellos menos evidentes que definen la identidad sexual del cliente. Volvemos a encontrar un terreno común entre Quevedo y Valle: la incursión en una ambigüedad que sitúa a los personajes en una zona intermedia y que añade una contradicción más. La hibridización que hemos estudiado se expande al dominio de la transgresión.

En el entremés de Quevedo los nombres resultan fundamentales, a manera de cifras que sugieren la identidad de los personajes. Por lo menos dos figuras tienen nombres que son apellidos con fuertes connotaciones masculinas, aunque pertenezcan a mujeres. En efecto, Godínez y Ortega difieren de Doña Sancha porque sus nombres suponen identidades contradictorias. Hay sin embargo una diferencia entre las dos. Por la ropa es posible descubrir que la primera es una dueña, ya que se ven "las tocas por debajo". Con Ortega, en cambio, la ropa funciona como un índice revelador, ya que esta mujer acude a la vieja "arrebozado". En el momento en que aparece es imposible conocer su verdadera identidad; se presenta como hombre. La ambigüedad se introduce en el momento en que la bruja exclama "Ya conozco la voz sin criadillas." (*Obra poética*, IV, 135) La alusión es evidente; se refiere a la ausencia de testículos, creando una contradicción entre el presentarse *arrebozado* y su voz, es decir entre la apariencia y la realidad de un ser que puede visualizarse como eunuco. Tal voz es la de una mujer en el cuerpo de un hombre, o la de una mujer que aspira a transformarse en hombre. Esta sospecha se confirma inmediatamente: "¿Habrá un clavillo negro de melindre,/ y dos tercios de bozo,/ con que mi cara rasa/ pueda engañar de hombre en una casa?" (*Obra poética*, IV, 135)

La solicitud de Ortega se inserta en un contexto en el que las doncellas vestidas de hombre no son extraordinarias, desde el Romancero hasta diversas comedias del Siglo de

Oro. Pero lo que la diferencia es que, al contrario de esas doncellas en lucha por recobrar su honor, Ortega usurpa un papel que no le corresponde. Los objetos a los que se refiere pertenecen todos ellos a un campo semántico que expresa la masculinidad, comenzando por las connotaciones evidentemente fálicas del "clavillo negro", cuya imagen y funciones ya anuncian, por sustitución, el pene. Tal clavillo es "de melindez" según la edición de Blecua, de "melindre" según la de Buendía. Covarrubias no registra el primer término, pero sí el segundo (especie de dulce), término del que proviene *melindrosa*: "De allí vino a significar este nombre el regalo con que suelen hablar algunas damas, a las quales por esta razón llaman melindrosas". El término confirma así su doble artificialidad y su propósito de engañar –burla a los ojos--, mediante apariencias falsas. Lo que Ortega pretende es un cambio de sexo mediante la posesión de un falo y del bozo que recubre el rostro de los hombres jóvenes[368]. La fragmentación corporal es confirmada por los músicos que sintetizan el entremés: "Adobacueros como adobasillas,/ botica de ojos, pantorrillas,/ nuestro baile del Rastro está tan viejo,/ que no le queda ya sino el pellejo;/ queremos, si es posible,/ remendalle/ con los bailes pasados." (*Obra poética*, IV, 137)

El desarrollo del conocimiento científico necesariamente hace del cuerpo su objeto privilegiado y nos ofrece un discurso sobre su desmantelación, revelándonos lo que la piel cubre. Hay un cuerpo externo, pero también uno interno que sólo se abre a la investigación. La historia de la ciencia en Europa está llena de imágenes que muestran el descubrimiento del cuerpo formado por distintos órganos, cada uno con una función que le es propia, como un conjunto de fragmentos relativamente autónomos.

Quevedo alude al discurso científico cuando menciona a Vesalio en *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu, hecha por la escuela médica de Mompeller*, lo cual nos indica cierta conciencia en cuanto a anatomía[369]. La segmentación del cuerpo debe haberle sido conocida. Las exigencias del conocimiento científico habían revelado el cuerpo como una especie de "mecanismo", de tal suerte que lo que antes conservaba una apariencia unitaria se manifiesta como un objeto compuesto por diversas

[368] Iffland analiza detalladamente el proceso mediante el cual se construyen los seres quevedescos y a través del cual transgreden las reglas de la naturaleza: "The object or entity is not so much distorted as it is torn apart and reconstructed in a completely new basis; its norms are replaced by <anti-norms> which belong to a totally different realm of existence." (Iffland, 31)

[369] En el texto, Vesalio "se ofrece a entrarse en ella con nunca vistos pasos de anatomía y visitarla seno por seno, célula por célula y sentido por sentido." (*OC*, 904)

partes. Desde 1345 aparecen los primeros tratados de anatomía, que seguirán produciéndose en Europa hasta el Siglo de Oro. Hay una historia del cuerpo mediante un proceso de disección, desde las anatomías generales a las más especializadas, aquellas que se detienen en el esqueleto o que se enfocan sobre los músculos y el sistema nervioso[370]. Una vez conquistado el conocimiento de los órganos, la ciencia procederá a reemplazarlos, como puede confirmarse en *Dix livres de chirurgie*, de Ambroise Paré, publicados en Lyon en 1641, donde ya se desarrollan diversas prótesis[371].

Quevedo fue sensible a estas representaciones del cuerpo. Prueba de ello es que la fragmentación corporal aparece también en el escrito citado que se aleja de la obra festiva y penetra en una esfera política:

> --La Facultad resuelve que la enfermedad y contagio procede de la cabeza de dicho cardenal, y dice que la mayor dificultad está en saber en qué parte está la cabeza del dicho Armando de Richeleu.
> --¿Qué duda tiene –respondió Jacques Belly—que está sobre sus hombros? Eso más parece querer vos añadir vuestras *Paradojas* que responderme.
> --No, monsiur --replicó Jover--, porque muchos dicen que han visto su cabeza sobre la de monsiur hermano del rey; otros, revoloteando sobre la corona de Francia; otros, que está enterrada con la del rey de Suecia; otros, que la trocó con la de Monmoransi; otros, hecha pedazos con la de Frislant..." (*Obras completas*, I, 904)

La distinción bíblica-cristiana entre cuerpo (carne), y alma (espíritu), abona la concepción del cuerpo como un campo de batalla. De allí su enigmática –y con frecuencia perturbadora—monstruosidad[372].

Es preciso someterse a un proceso reflexivo capaz de reconstruir la totalidad del cuerpo y con ella la ilusión de un *yo* unitario. Tal es el tema de la carta que envía Quevedo al

---

[370] En su historia de la ciencia durante el Renacimiento, Wigtman ha observado que el estudio anatómico "started the tradition of public anatomies at latest in 1559, which, however, did not become annual events till much later." (Wigtman, 235)

[371] Este y otros ejemplos de tales títulos pueden encontrarse en *Le Corps, miroir du Monde: Voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*, Sous la direction de Pierre Starobinsky, Genève, Editions Zoe, 2000.

[372] En el mismo texto puede verificarse esta imagen del cuerpo disociado, en la que los ojos obligan a los pies a dar pasos, en los que los pies ponen en riesgo la cabeza, o la boca amenaza al cuerpo en su totalidad, como la garganta al estómago y las manos al corazón. Aunque evidentemente el texto se propone una enseñanza moral explícita –corregir la envidia--, la técnica de escritura es la misma que Quevedo sigue en el caso de las prosas satíricas. La retórica del fragmento expresa, en última instancia, una pregunta que el autor mantiene sistemáticamente, ya satíricamente, ya en serio, y que se refiere a la identidad. En *Virtud militante* este aspecto se hace evidente: "No sabías de qué eras, cuál eras, porque ni te viste nacer ni morir." (*OC*, 1231)

doctor don Manuel Serrano del Castillo, titulada *Contra las cuatro fantasmas*, en la que el recuento de las edades desemboca en la total destrucción del ser. A los cincuenta y dos años, el autor es consciente de la cadena de diversas personas que ha sido a lo largo de su vida: la infancia, la niñez, la juventud, la mocedad y la edad varonil han fallecido: "Pues ¿cómo llamo vida una vejez que es sepulcro, donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido?" (*Obras completas*, I, 1282) Sometida la materia a constantes y fatales transformaciones, nada es estable, y menos aún la identidad. Es por ello que, unas veces en forma jocosa y otras como moralista, Quevedo insiste en la fragmentación como manera de expresar la imposibilidad de acceder a una identidad total y fija.

La retórica del fragmento corporal también se da en la guerra literaria contra Góngora. Allí se encuentran composiciones que caracterizan al poeta como la parte final del tracto digestivo y a su obra como desperdicio fecal[373]. Según Quevedo el culteranismo gongorino es poesía de homosexuales. Así lo expresa en *Respuesta de don Francisco de Quevedo a don Luis de Góngora*: "Poeta de bujarrones/ y sirena de los rabos,/ pues son de ojos de culo/ todas tus obras o rasgos". (*Obra poética*, III, 234) [374]

El ataque a Góngora lo compara con el rabo de un gato, aspecto que el presente romance lleva hasta extremos sexuales explícitos. Como sabemos, las sirenas eran criaturas míticas cuya voz seducía a los navegantes con el fin de perderlos, devorándolos. Góngora es caracterizado como la sirena que quiere seducir rabos. Definida como poesía de homosexuales, la obra de Góngora resulta tan sucia que su trabajo no es más que "ojos de culo"[375]. La identificación entre los fragmentos corporales y la definición de los textos gongorinos confirma que entre uno y otros hay una relación que constantemente aflora.

---

[373] Más que otros, este texto aproxima, aunque negativamente, el retrato de Góngora al cuerpo carnavalesco, por lo que tiene de profundamente orgánico, a la vez que en ambas corporeidades se ejecuta una acción de desplazamiento y asimetría destinada a subvertir y a trastocar el orden normal de los órganos: "The carnival body is a collectivised jumble of protuberances and orifices: bellies, noses, breasts, buttocks, assorted genitalia, mouths, guts, and so on, in which what belongs to whom is both irrelevant and impossible to determine." (Hirschkop, *Bakhtin and cultural theory*, 166)

[374] Una obsesión que, junto con la misoginia y el antisemitismo, aparece con frecuencia en las obras festivas de Quevedo.

[375] Si se perseverara en esta línea de interpretación, es significativo que el ataque se concentra en la parte inferior del cuerpo, trastocando con ello la adscripción genital de la víctima y situándola en un interregno en el que propiamente resiste toda definición. Con ello aproxima al objeto a la manera en que el arte grotesco concibe el cuerpo femenino: "Most of all, it is identified with the <lower bodily stratum> and its associations with degradation, filth, death and rebirth." (Russo, 8)

En el *Romance* dedicado a Góngora hallamos otros ejemplos guiados por una ley de trastocamiento e inversión corporales. "Mondonguero del Parnaso", implica que la labor de Góngora es la de preparar platos con sobras diversas; "Almorrana de Apolo", lo reduce a una sucia excrecencia, hecho él mismo de órganos situados en donde no corresponden, ya que "tienes por lengua/ una tripa entre los labios,/ viendo que hablas con ella/ ventosidad todo el año" (*Obra poética*, III, 237). Es notable el uso de *lengua* y su asociación con *tripa*; la *lengua* no se refiere únicamente al órgano físico, sino a la escritura de Góngora, cuya obra es confirmada como desecho fecal, al ser producida por esa *lengua-tripa*.

Quevedo añade enumeraciones que resulta difícil separar de la bestialización y de la reificación. Por ejemplo, en las que Góngora es un papagayo. Éste es un animal emblemático dedicado a producir, como el perico, sonidos acerca de cuyo significado es totalmente ignorante[376]. Al reducir la voz del poeta a los sonidos inarticulados de un papagayo, mediante la fragmentación sonora, Quevedo subraya la inútil complicación del conceptismo que, como el ruido, nada significa. La ilimitada capacidad para recomponer el cuerpo mediante su retrato implica un ejercicio de extrema violencia, pero también una práctica paradójicamente especular[377].

En un *Soneto* de 1615 Quevedo abunda en los denuestos fragmentarios: "orbe postrero"y "antípoda faz" son términos que insisten en reducir al poeta a una inversión anal relacionada con lo "italiano", acusación de homosexualidad que se confirma en el uso del término "bujarrón".

En *Al mesmo*, fechada por Buendía en 1621, Quevedo se refiere a Góngora descuartizándolo mediante la reificación, en otro ejemplo que ilustra la dificultad de separar aspectos que en el texto están reunidos; "cecina del Parnaso" lo llama, y "musa momia, famélica figura". En este caso, el poeta es reducido a un trozo de carne seca o amojamada, a una momia o cadáver, metáfora que como veremos también surge en el esperpento. El proceso degradante confunde a la persona con una bestia, para continuar el

[376] La imagen del papagayo aparece también en *La corte de los milagros*: "Volvió a los redobles de albadón y salió un criado de librea, solemne, las manos a la espalda, la pechuga de papagayo..." (*OE*, I, 131)

[377] En efecto, "the great advantage in seeing some other from a distance, or in its parts, is to be free in this way to <re-make> that other anew –to fill in its gaps or to define its nature according to some single piece as this piece best completes or reflects (the better to attract or to terrify) one's own body." (Harter, 66)

proceso reduciéndolo a fragmentos del cuerpo de un ser humano o de un animal hasta hacerlo desaparecer.

Góngora es representado en esta composición como un cuerpo vuelto al revés: "Pues es tal por de dentro/ tu cuerpo, ¡oh, rapacilla calavera!,/ que la propia comida se hace afuera..." (*Obra poética*, III, 248) En estos ejemplos hay una obsesión excremental gobernada por la homofobia, y que transforma a Góngora en una multitud de órganos todos ellos relacionados con el ano.

En esta guerra literaria, Quevedo cancela cualquier atisbo de humanidad en Góngora, subrayando su condición de cristiano nuevo; también enfatiza su apariencia física a la que atribuye un aspecto judío; peor aún, hace notar el hecho infamante (que desde luego hubiera sido materia inquisitorial), de que su literatura es para "bujarrones". En un epitafio dedicado a Góngora, Quevedo acuña un neologismo que mezcla un nombre propio con un adjetivo para definir el lenguaje de Góngora como "jerigonza paraís" (*Obra poética*, IV, 243) e inmediatamente después, "Este a la jerigonza quitó el nombre,/ pues después que escribió cíclopemente,/ la llama jerigóngora la gente." (*Obra poética*, III, 245) Quevedo consuma su obra destructora desintegrando la materia prima del poeta, es decir, su lenguaje. *Jerigóngora* designa un lenguaje que corresponde al cuerpo asqueroso del poeta, la representación lingüística de un cuerpo monstruoso[378].

La violencia de estas composiciones es tan extrema que con frecuencia impide a su autor lucir el ingenio, que brilla regocijadamente en las que dedica a Juan Ruiz de Alarcón. La anatomía del poeta indiano ya ofrecía un fértil campo sobre el que ensayar los dardos de la sátira, y Quevedo no desperdicia esta ventaja, explotándola en un vasto rango de comparaciones. El cuerpo de "don Talegas" se transforma vertiginosamente en "piña de cirio pascual", "hornilla para bonetes", "garabato", "cola de gato", "Y griega", "de paréntesis formado", "contracorito", con el pecho "como falso testimonio", "muñeca en andrajos", "las pechugas con cogote/ las costillas con zancajos", "talle de abrojo", "gorgojo", "ranilla", "erizo de la mar", "quimera", "empanada de ternera", "legajo de juanetes". En fin, una abundante lista de transformaciones jocosas caracterizan la *Letrilla* de 1631 en la que el término "Corcovilla" determina la composición: "¿Quién es poeta

[378] Malcolm Read ha observado el vínculo entre el cuerpo y el lenguaje: "The rejection of the body as dirt is reflected in diverse aspects of Quevedo´s art, but never so much as in his attitude to language." (Read, 242)

juanetes,/ siendo, por lo desigual,/ piña de cirio pascual,/ hornilla para bonetes?" (*Obra poética*, III, 250) En el caso de las invectivas dirigidas contra Juan Ruiz de Alarcón, Quevedo deforma un defecto físico, convirtiéndolo en la seña de una infamia genética. Las imágenes que arroja sobre el mexicano se refieren a un campo semántico fundamentalmente definido por los objetos, transformándolo en un mecanismo incoherente[379].

Otros epítetos confirman el procedimiento lingüístico, que consiste en establecer series paralelas dedicadas a negarse mutuamente. Los adjetivos que llueven sobre Ruiz de Alarcón anulan la distancia entre la apariencia humana, y calificativos tales como *gorgojo*, *piojo*, *erizo de la mar*, *quimera*, *cuclillo* y *empanada de ternera* provocan un efecto de sorpresa que resulta del contraste entre el individuo (y su trabajo), y productos infrahumanos e indignos de atención. La distancia se ha suprimido y la vecindad de lo distinto sólo puede resultar sorpresivo.

En el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, magistral parodia de la poesía épica, Quevedo sintetiza la técnica de la fragmentación en todos sus posibles aspectos mediante una cascada de verbos destinados a destruír el cuerpo: "Se majan, se machucan, se martillan,/ se acriban y se punzan y se sajan,/ se desmigajan, muelen y acrebillan,/ se despizcan, se hunden y se rajan,/ se carduzcan, se abruman y se

[379] La edición de Aguilar incluye las siguientes líneas, que Blecua desecha: "¿Quién parece garabato,/ por lo torcido, con puntas?/ ¿Quién con las corcovas juntas/ forma una cola de gato?" (*Obras completas*, II, 183) Lo que aquí resulta interesante es *garabato*. Covarrubias lo define como "una especie de garfio de donde colgamos carne o otras cosas." La *Real Academia* lo registra como "instrumento de hierro cuya punta está vuelta en semicírculo." *Garabato*, pues, transmite visualmente una calidad retorcida, como el garfio, además de su cualidad aguzada que "sirve para tener colgadas algunas cosas, o para asirlas o agarrarlas." La imagen reduce a la persona a las garras de un animal, confirmada por la cola del gato y su conjunción con el garfio. A caballo entre el fragmento de un cuerpo bestial y de una reificación, el resultado es un cuerpo fragmentado, en el que no subsiste ninguna huella de humanidad. *Garabato* también significa "rasgo irregular" y como tal según María Moliner connota falta de sentido: "Trazo dibujado moviendo el lápiz, pluma, etc., en distintas direcciones, sin tratar de representar nada". Es un trazo absurdo, una señal desprovista de significado que sobredetermina, desde el campo corporal, la escritura. Pero el término también interesa porque connota un tercer nivel de significado, que alude a un movimiento violento: "Movimientos violentos hechos con los dedos de la mano, retorciéndolos." Algo similar ocurre con el tratamiento del cuerpo y de las palabras en manos de Quevedo. La torsión a la que se someten es complementaria a su "desliamiento". Quevedo crea cuerpos retorcidos. Los movimientos violentos a los que se refiere el garabato se expresan mediante movimientos sincopados. Imágenes grotescas y macabras sintetizan la esencia del procedimiento a través del cual Quevedo deshumaniza a sus adversarios. *Garabato* implica una excentricidad semánticamente vecina del término *esperpento*, porque los dos implican un sentido aparentemente absurdo que, en realidad, expresa la desemejanza en la similitud. Mediante la caracterización del cuerpo y por consiguiente de la obra, este principio de incertidumbre actúa en el lenguaje.

trillan/ se hienden y se parten y desgajan:/ tan cabal y tan justamente obran,/ que las mismas heridas que dan cobran." (*Obra poética*, III, 444)

Lo que hasta el momento confirma esta cala es que la escritura de Quevedo es movilizada por una obsesión que consiste en el destazamiento y la recomposición de los cuerpos. Tal obsesión permea su obra festiva, pero como hemos podido advertir también se encuentra en textos ajenos al humorismo. Creando variantes, Quevedo asalta la corporalidad y la desmenuza, la separa y la recompone con el propósito de mostrar todo lo desgradable y lo perturbador[380]. La retórica de la fragmentación corporal es central en Quevedo. También lo es, como veremos enseguida, en Valle.

10.2 El cuerpo fragmentado en el esperpento.

Hay en Valle la misma tendencia a la fragmentación para dar una parte como emblema del todo[381]. El uso de la sinécdoque es uno de los elementos centrales para fragmentar el cuerpo convirtiéndolo en una serie inconexa cuyo efecto deliberado es provocar extrañeza. En los esperpentos teatrales tal técnica se presenta sobre todo en las acotaciones. Podemos comenzar su análisis con los textos reunidos en la trilogía de *Martes de carnaval.*

En el *Esperpento de las galas del difunto* es notable la elección del término *rabo*, cuando Juanito Ventolera pregunta a la Daifa qué le ve, y responde: "La punta del rabo." (*OE*, I, 968) El hombre reducido a la punta del *rabo*, es decir, a un fragmento. Hay en Valle una mayor distancia de la literalidad del término, una progresiva anulación del referente mediante un proceso metafórico, y las asociaciones que dispara lo convierten en una alusión genital. Aparte de cola, *rabo* significa "cualquier cosa que cuelga a semejanza de

[380] Entre otros investigadores, William Clamurro ha observado que "this pursuit of the grotesque is promoted by extreme visual distortion and by a fragmentation of normally unified entities in a part-by-part descriptive process which tends to break down the sense of wholeness." (Clamurro, 48) Este aspecto ha sido comentado también por Maxime Chevalier, que opina que *El Buscón*, más que una novela, es un compendio de fragmentos. Maurice Molho también ha reparado en esta técnica identificándola como antisemita.

[381] Adelaida López de Martínez ha relacionado esta fragmentación con la narrativa "carlista". En los esperpentos tal fragmentación, según José Rubia Barcia, incide en la paralización o en el retroceso de la acción. David William Foster ha señalado que corresponde a una visión del mundo. Para José A. Gómez Marín la fragmentación o disección corresponde a la distancia que la perspectiva impone.

la cola de un animal."[382] El intercambio verbal entre la prostituta y el cliente proporciona un contexto abundante en alusiones semejantes: *atornillarse*, *llave de tuercas*, *doblar*, y *gracias que cuelgan*, son algunos ejemplos de una dispersión lingüística soez, en donde el hombre se reduce, en un proceso de fetichización, a su miembro genital. Hay una técnica de fragmentación que permea el texto, alejándolo de las técnicas unificantes del realismo, e imponiendo a la escritura un principio de duda[383].

Maurice Molho ha llamado la atención sobre el nombre del personaje. Según él, el nombre entraña una alusión que reduce al personaje a un órgano: "Evidentemente, *Juanito* es diminutivo de *Juan*, pero es también uno de los nombres del pene en español peninsular y americano." (Molho, 186)

La retórica del fragmento se juega entre la incitación a reconstruir el cuerpo al que pertenece el órgano y la imposibilidad de hacerlo. Tal imposibilidad se debe a que los fragmentos suelen volverse autosuficientes como parte de un proceso hiperbólico determinado por la sinécdoque. Pero también puede tenerse acceso a la retórica del fragmento mediante la metonimia, como se advierte en los epítetos que Quevedo concentra sobre Juan Ruiz de Alarcón, en los que el bestiario se vuelve indefinido, confundiendo unos animales con otros, o bien reificándose y mezclándose con objetos como la *empanada de ternera.*

La retórica del fragmento corporal sería imposible sin un principio de subversión ontológica que obliga al lector a un permanente ejercicio de elección entre dos o más significados posibles. Tanto en la obra festiva de Quevedo como en los esperpentos de Valle-Inclán, los retratos de las figuras fragmentadas exigen una ardua labor de reconstrucción, ya que se debe reconocer la coexistencia de al menos dos seres dentro de la misma imagen[384].

---

[382] Una alusión similar puede encontrarse en *La Celestina*, cuando ésta le dice a Pármeno: "Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan; ¡mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga!". A lo que Pármeno responde: "¡Como cola de alacrán!" (Rojas, 253)

[383] Como comenta Deborah A. Harter, "the dream of material completeness that often defies yet fundamentally defines the realistic enterprise is countered here by a seeming delight in reproducing reality in its <pieces>, where even the human body succumbs to morselization." (Harter, 2)

[384] Refiriéndose a la literatura fantástica, Harter afirma que "these texts and the images within them refuse all posible enclosure of meaning, undermine every category of ontological stability. They place in jeopardy every normal division between what is subject and what is object, between what is inside the body and what is outside." (Harter, 83)

Parte de esta técnica depende de una estricta focalización, que Valle centra, en el caso de Juanito Ventolera, en el cuerpo "bajo". Si lo primero que ha sido sometido a la atención del espectador a través del diálogo son sus atributos genitales, mediante la acotación se insistirá en la focalización fragmentadora: "El bulto, remoto entre cruces y cipreses, se alumbra, rascándose la nalga." (*OE*, I, 975)

Más adelante podemos confirmar la progenie quevedesca de la vieja cuando Valle la presenta dominando la escena: "En una buharda, por encima de los tejados, aparece la cabeza pelona de Doña Tadea Calderón." (*OE*, I, 1041) Esta figura es calva, como muchas de las que en Quevedo son un anticipo de la calavera.

En los esperpentos teatrales hay retratos que mediante la sinécdoque o la focalización recuerdan los de Quevedo en cuanto a la constitución de un cuerpo mixto. Entre los dos escritores, sin embargo, hay diferencias: mientras Quevedo, planteada la figura, se dedica a despedazarla y rehacerla prolíficamente, Valle opta por grandes acercamientos que dirigen nuestra atención a un solo órgano determinado. Para lograr el efecto macabro el despliegue de elementos disímbolos ya no es necesario. En el *Esperpento de los cuernos de don Friolera*, sobresale un retrato, el de don Lauro Rovirosa, quien "tiene un ojo de cristal y, cuando habla, solamente mueve un lado de la cara." (*OE*, I, 1034) El rostro ha sido dividido mediante la contraposición entre el movimiento y la inmovilidad. Don Lauro es una cara con dos lados simultáneamente expuestos. Una de esas mitades obedece a los estados de ánimo de su poseedor, mientras la otra se ha congelado. Tal inmovilidad recuerda la de los cadáveres, puesto que el movimiento y sobre todo la expresión que denota son atributos vitales.

El retrato de Rovirosa capta una figura a medias humana: "Don Lauro rubrica con un gesto tan terrible, que se le salta el ojo de cristal. De un zarpazo lo recoge, rodante y trompicante en el mármol del velador, y se lo incrusta en la órbita." (*OE*, I, 1034) Como la Duquesa Dolorcitas Chamorro en *La corte*, aquí don Lauro *rubrica* lo que dice mediante un movimiento abrupto y no exento de violencia. Rubricar es "suscribir, firmar y sellar un despacho o papel con el sello o escudo de armas de aquel en cuyo nombre se escribe." Don Lauro suscribe la condena de don Friolera en nombre de alguien más, de una institución cuyo sello es ese ojo que se dispara fuera de la órbita, como las almas y los cuerpos de *Los sueños* quevedescos. Si en principio el ojo *salta*, se debe al exabrupto

de su poseedor, pero el ojo se caracteriza por tener voluntad propia: "El Teniente Don Lauro Rovirosa alza y baja una ceja, la mano puesta sobre el ojo de cristal por si ocurre que se le antoje dispararse." (*OE*, I, 1035) El ojo de cristal huye de la cara en un movimiento centrífugo que debe ser reprimido. Y tal ojo no se diferencia de otros objetos, incluso de aquellos que podrían ser considerados "externos", como veremos en el siguiente ejemplo: "y está, con una mano en el ojo de cristal y otra en el puño de la espada, el Teniente Don Lauro Rovirosa." (*OE*, I, 1047) Por una metonimia lograda mediante la posición de las manos de don Lauro, el ojo "contamina" la espada. Un objeto cosmético se equipara con otro cuya presencia connota una función práctica y que es signo de los atributos militares. Pero entre ambos, ojo y espada, no media ninguna diferencia. Al compartir el mismo plano de atención que la espada, el ojo le arrebata sus funciones. Confundida con el ojo "rodante", redondo, la espada, esa imagen fálica, pierde sus filos para "redondearse" y transmutarse en un objeto decorativo privado de su función original. Pero además, en las últimas escenas del esperpento, nos enteramos de que Pepita, la esposa de don Lauro, también le es infiel, por lo que la asociación fálica de la espada vuelve a ser vulnerada, confirmando el sentido inicial. Las asociaciones que pueden intuirse a partir del retrato diseñado por Valle multiplican sus posibilidades económicamente, mientras Quevedo prefiere darlas y extenderlas en enumeraciones que no dejan nada a la imaginación del lector. Los dos, sin embargo, parten de una idéntica fragmentación corpórea.

En *La corte* aparece este recurso, de nuevo centrado en el ojo como un fragmento grotesco, ya que se refiere a un cuerpo compuesto de pedazos ajenos entre sí: "Al coronel le saltaba un ojo sobre la bilis de la mejilla, arrugada con una risa fúnebre." (*OE*, I, 198) Podemos dudar si el Coronel está muerto, si acaso no se trata de un cadáver animado o de un cuerpo a punto de ser cadáver. Su risa es *fúnebre* y se despliega sobre un rostro del color de la bilis, es decir, amarillento tirando a verde, los tonos de la descomposición corporal. E inmediatamente después: "El Coronel arrugaba la mejilla, saltante el ojo de rana, estriado de bilis..." (*OE*, I, 198)

Por el cuidado con el que Valle aísla destacando el órgano, el Coronel, don Lauro, y la comadre bisoja en *La corte de los milagros*, comparten la condición ciclópea: "La unitaria pupila de ónix, avivada por la lumbre del hogar, imponía su oráculo." (*OE*, I,

184) El cristal, que remeda el ojo original, ha sido transformado en ónix, una gradación más hacia un reino en el que el organismo pierde su condición humana. El ónix, un material pétreo, se distingue del cristal porque a la transparencia cosmética de éste opone su opacidad. En él no hay nada que simule un ojo. Su limada superficie lo transforma en un objeto que se desprende de la evidente carnalidad de esa mujer para transformarse en un objeto extraño, agorero, cargado de un simbolismo nigromante. Mediante ese detalle que se convierte en una de las características esenciales de la figura, se multiplican las asociaciones relacionadas con prácticas rituales ancestrales. El ojo de ónix se ha vuelto oráculo.

En el *Esperpento de la hija del capitán* no abundan los retratos basados en la fragmentación, pero uno que se refiere a un personaje llamado, como el caballo del Cid, Babieca, resulta elocuente por su ascendencia quevedesca: "La nuez afirmativa, desnuda, impúdicamente despepitada, incrusta un movimiento de émbolo entre los foques del cuello." (*OE*, I, 1084) Concentrarse en el cuello no es inusitado; ocurre en ciertas caracterizaciones de Pachequín en *Los cuernos de don Friolera*, "el pescuezo, todo nuez" (*OE*, I, 1017), pero aquí añade una cualidad específica. Mediante el movimiento, Babieca se reifica: un émbolo es parte de un mecanismo. Tal émbolo se incrusta, dice Valle, en los "foques" del cuello. *Foque*, según la *Real Academia*, es "cada una de las las velas triangulares que se colocan transversalmente desde los masteleros de proa a los botalones del bauprés." El término es en principio náutico, pero por añadidura se refiere al "cuello de camisa almidonado de puntas muy tiesas", que es el que sirve a Valle para describir el cuello de Pachequín. El aspecto triangular de la vela se sobrepone al cuello, que por metonimia asume la estructura del mástil, pero también nos da una imagen de afectada pulcritud por el almidón del cuello de la camisa.

En *La corte de los milagros* abundan retratos basados en la retórica del fragmento corporal. De ellos depende en buena medida el sentido del texto, ya que expresan una mirada irónica unas veces, francamente sarcástica otras, que consolida una visión crítica del poder. Estos personajes encarnan instituciones. Son varios los elementos que intervienen en tales caracterizaciones, predominando en diversos grados y orientándolas de acuerdo con énfasis particulares.

Veamos algunos ejemplos de focalización sinecdóquica. El primero se refiere a la calvicie, una característica que Quevedo aprovecha jocosamente: "Sus laureadas calvas se fruncían de perplejidades con los tropos de la oratoria demagógica." (*OE*, I, 8); "Las doctas calvas del moderantismo enrojecen." (*OE*, I, 8). La calvicie se convierte en señal de una infamia; alude a la decrepitud física, pero también a una actitud moral no menos decadente. Esas calvas transfiguradas que son humanizadas al fruncirse ante los efectos de la retórica son ellas mismas signos retóricos; el cuerpo se convierte en la sustancia de la escritura por ser tratado igualmente como un tropo.

Una imagen similar se encuentra en una acotación de *Los cuernos*: "Levitines azules, pantalones potrosos, calvas relucientes, un feliz aspecto de relojeros." (*OE*, I, 1034) El cuerpo se constituye mediante una enumeración trimembre de trozos propiamente inanimados cuyo propósito es rebajar a los militares: *potroso* significa "hernioso", que padece de hernia, mientras la calvicie anuncia el cráneo; la felicidad del aspecto parece contradictoria con los adjetivos que la preceden, como si el lenguaje también reprodujera la reunión de miembros dispares.

La utilización de la sinécdoque puede darse a través de los patronímicos, como en el caso del Marqués de Torre-Mellada; su nombre ya sugiere la calidad existencial del personaje mediante una imagen fálica cuya imperfección vulnera su adscipción genérica, es decir su masculinidad. Algo similar ocurre con Dolorcitas Chamorro, "por gracia de sus doblones, Condesa-Duquesa de Villanueva del Condestable" (*OE*, I, 42)[385], título que había "feriado" a "Don Pedro de Borja y Azlor, Carvajal y Pacheco" (*OE*, I, 43)[386]. *Feriar* significa "comprar en la feria." A pesar de su título, el nombre declara inmediatamente su auténtico origen, y el apellido señala una notable reducción a un trozo inerte de carne. Pero la Chamorro es además un ser que no se puede captar sino a través de los fragmentos mal cosidos que intentan inútilmente unificarla. El título destinado a dignificar al personaje declara su carácter ficticio porque proviene de una transacción, y su pomposa sonoridad se esfuma ante la realidad del nombre auténtico, no menos que por

[385] A diferencia de los usurpadores quevedescos, que son castigados implacablemente, los de Valle logran su objetivo, integrándose en la sociedad a la que han tomado por asalto comprándola.

[386] En su nombre podemos reconocer un trasunto de aquel don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero de *El Buscón*. En efecto, entre el hidalgo arruinado del siglo XVII y el aristócrata del XIX parece no haber distancia, como si el tiempo se hubiese detenido en una constante marea entre quienes pergeñan sus títulos para sobrevivir y quienes los compran para adquirir esa respetabilidad que el nuevo rico ansía.

el aspecto de su portadora, a quien Valle caracteriza como a una mujer vulgar: "La Chamorro, vejancona nariguda, con ojos de verdulera, negros y enconados..." (*OE*, I, 41)
El uso de la sinécdoque puede cobrar visos alusivos a la genitalia, que reduce el cuerpo a un órgano. Tal es el caso de Adolfito (valga el diminutivo) Bonifaz, reducido, como Juanito Ventolera, a la genitalidad: "En los pasos y figuras tuvo sonrisas muy zalameras para un pollastrón sobre la treintena, que lucía la llave de gentilhombre." (*OE*, I, 35) [387]
La alusión a la *llave* implica connotaciones fálicas, de las que no está exento *badajo*, con que Isabel II define a la Duquesa de Fitero: "pieza metálica, generalmente en forma de pera, que pende en lo interior de las campanas."[388] Como el *rabo*, el *badajo* también cuelga. En un contexto en el que el movimiento de la reina es descrito como *campanear*, el hecho de que Isabel II llame a la Duquesa de Fitero "badajo cascado" (*OE*, I, 20) vulnera al personaje, atacándolo en su definición genérica: la dama de compañía es un *badajo*, un falo cascado, es decir, inútil. Otro significado de *badajo* es necio y se desprende "del remate del badájo, que es gruesso y basto, como lo es el entendimiento del nécio y pesado en su conversación." En su segunda acepción *badajo* significa "persona habladora, tonta y necia." Ambos sentidos son conservados por el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, que define *badajo* como "en forma de pera, que pende", y en su segunda acepción como "persona habladora, tonta y necia".
En la obra de Valle pueden encontrarse múltiples ejemplos de fragmentación corporal. Es una de sus técnicas predilectas para caracterizar física pero también moralmente a sus personajes. Al desmantelarlos en detalles, en órganos, Valle lleva a cabo una acción muy similar a la que hemos visto en Quevedo, que consiste en la revelación de la auténtica realidad oculta hasta ese momento por la falaz ilusión de unidad.
En *La corte* hay algunos retratos que, mediante la fragmentación, apuntan hacia la irrupción de otro mundo. Se trata propiamente de cadáveres que remedan las actitudes de los vivos y en las que podemos reconocer ecos de la "musa momia", como Quevedo define a Góngora: "El Marqués se quitaba el bisoñé con gesto de momia perpleja..." (*OE*, I, 207) Estos seres, que detentan el poder y luchan por conservarlo, son cadáveres.

[387] En el *Entremés del viejo celoso* la posesión de la llave es un elemento clave: "Doña Lorenza.- No lo creas, sobrina: que yo duermo con él y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna." (Cervantes, 140)

Valle ha extremado, como Quevedo en los *Sueños*, la presencia de lo inanimado en el flujo de la vida. La deshumanización del cuerpo fragmentado hace estallar los límites hasta privar al objeto de representación de su adscripción genérica, técnica que recuerda la caracterización de Ortega en el *Entremés de la ropavejera*: "El vejestorio, sin dientes, calado el gorro de dormir, con babuchas y en faldeta, perdía completamente el sexo..." (*OE*, I, 247)

Tampoco estamos muy lejos de las "notomías" quevedescas, donde el cuerpo no sólo se fragmenta, sino incluso desaparece. Es el caso del rey consorte, quien "casi desaparecía al flanco pomposo y maduro de la Señora." (*OE*, I, 29) Quisiera detenerme en el término flanco, ya que además de significar "cada una de las dos partes laterales de un cuerpo considerado de frente", también connota "costado, lado de un buque o de un cuerpo de tropa; como de navío, de batallón, escuadrón, columna, etc." Isabel II es definida ya sea como un barco o como un regimiento para subrayar su enormidad y contrastarla con la insignificancia corporal del rey consorte.

La retórica del fragmento corporal en *La corte de los milagros* se basa en confundir e identificar el cuerpo con elementos repugnantes como las "crasas mantecas" (*OE*, I, 20), o con estigmas, deformaciones y artificios: "reuma sifilítico, con juanetes, con bigotes y perillona de química buhonera..." (*OE*, I, 16). Ni siquiera las creencias religiosas, que en realidad son supersticiones, se libran de la fragmentación: "Aquella vieja orgullosa y pueril trascendía todos sus conceptos a imágenes corporales: el Infierno con sus calderas de pez hirviente y su tropa de rabos y cuernos..." (*OE*, I, 23)

El uso de la sinécdoque, sin embargo, no se mantiene en estado puro. La práctica novelística de Valle, y la complejidad estética de su proyecto, se alejan de todo esquematismo formulario. La sinécdoque a menudo se mezcla con la reificación. El fragmento en el que se cifra el cuerpo cambia de signo, se transforma en algo inorgánico, y con ello adquiere un grado más de abstracción cuyo efecto es exacerbar la deshumanización de los personajes. El cuerpo, despojado de su identidad orgánica, es expulsado y orillado fuera de los límites que contienen la vida. El cuerpo se convierte en un conjunto mal hilvanado de elementos contrarios entre sí, en un auténtico campo de

[388] En el soneto XX, *Mujer puntiaguda con enaguas*, Quevedo utiliza la imagen del *badajo*: "Si eres campana, ¿dónde está el badajo?" (*OC*, 212)

experimentación o, recordando a Quevedo, de batalla. Valle penetra en un territorio en el que la mezcla de elementos no resulta inverosímil por la convención que ha establecido con el lector a través de las gradaciones de extrañamiento. Poco a poco, el lector acepta intromisiones que provienen de órdenes muy diversos y cuya arbitraria conjunción instaura el caos y el imperio de la aberración. Ya no estamos ante seres humanos, tampoco frente a personajes, ni siquiera *figuras*. Hemos sido enfrentados a otro desorden, si bien el orden se mantiene en virtud de la lógica inmanente del relato.

10.3 Humanización, animación y alegoría en Quevedo.

Aunque menos utilizadas, estas técnicas complementan el tratamiento del cuerpo en los dos escritores. Si por un lado el cuerpo se deshace y rehace o se focaliza, por otro los objetos o los animales acceden a una relativa condición humana, las cosas cobran exsistencia autónoma, los órganos se independizan del cuerpo al que originalmente pertenecían, y se producen representaciones simbólicas de ideas abstractas. Se logra así un efecto de extrañamiento que, al subrayar por contraste la deshumanización de las figuras, redondea el objetivo de su fragmentación. Ambas técnicas están al servicio de un ataque que se basa en la capacidad del lector para reconocer los tipos que aluden no sólo a sus clases sociales sino también a las instituciones que representan. Veamos algunos ejemplos.

Aunque en principio sea posible distinguir entre tales técnicas, en los textos con frecuencia se mezclan. En cuanto a la humanización, el primer ejemplo proviene de los *Sueños*, aunque se encuentre combinada con animación: "Halló el son obediencia en los Mármoles y oídos en los muertos, y así al punto empezó a moverse toda la tierra y dar licencia a los Huesos que andaban ya unos en busca de otros." (*Sueños y discursos*, 125) El son que llama al juicio final encuentra oídos en los muertos, cuyos despojos de esa manera vuelven a la vida, es decir a humanizarse; pero quienes obedecen son los mármoles de las tumbas, la tierra y los huesos, que enfatizan el proceso de animación de objetos de suyo inertes. Mientras los muertos se limitan a escuchar, los objetos que los rodean actúan. La animación de los huesos se extiende a los dientes, que los transforman en algo distinto: "¿Qué de dientes habéis hecho jinetes…?" (*Sueños y discursos*, 213) O a

los cabellos: "Los cabellos martirizados hacían sortijas a las sienes..." (*Sueños y discursos*, 297-298)

Los médicos no podían faltar en humanizaciones escatológicas: "Y sólo van los médicos, pues inmediatamente desde el pulso van al servicio y al orinal, a preguntar a los meados lo que no saben" (*Sueños y discursos*, 324) El diálogo entre el médico y el orinal se reitera "como si el orinal les hablase al oído, le allegan a la oreja..." (*Sueños y discursos*, 324) Por la construcción de la frase, también puede interpretarse como si la oreja estuviese situada aparte del cuerpo: "le allegan *a la* oreja"; incluso la oreja se humaniza. Los desechos del enfermo se convierten en testigos que el médico interroga: "¿Pues verles hacer que se entienden con la cámara por señas, y tomar su parecer al bacín y su dicho a la hedentina?" (*Sueños y discursos*, 324)

La naturaleza se incorpora en este proceso de humanización, cargando el acento en la alegorización: "Estaban el sol y las estrellas colgados de su boca, el Viento tullido y mudo, el Agua recostada en sus orillas, suspensa la Tierra temerosa en sus hijos." (*Sueños y discursos*, 130-131)

La animación de lo inerte es un resorte humorístico, como sucede en *La hora* con las medicinas y mercancías de una botica. Una vez restituida la justicia revelan su auténtica naturaleza como productos inmundos, ya que "saltaban los botes y redomas zampándose en los chirriones con un ruido y admiración increíble." (*La hora*, 73) Engolosinado con la innegable eficacia del procedimiento, Quevedo lo aplica a diversas situaciones y objetos. Lo usa, por ejemplo, para mostrar cómo las posesiones pueden ser resultado de actividades criminales, como ocurre en la casa del ladrón:

> Pues piedra por piedra y ladrillo por ladrillo, se empezó a deshacer y las tejas, unas saltaban a unos tejados y otras a otros; veíanse vigas, puertas y ventanas entrar por diferentes casas con espanto de sus dueños, que la restitución tuvieron a terremoto y al fin del mundo: iban las rejas y celosías buscando sus dueños de calle en calle; las armas de la portalada partieron como rayos a restituirse a la montaña a una casa de solar, a quien este maldito había achacado su ascendencia. (*La hora*, 74)

La cita sintetiza el procedimiento de Quevedo para acelerar el movimiento del que depende el efecto cómico. Individualizadas, las cosas saltan, vuelan, recorren las calles en busca de sus dueños originales. De alguna forma han sido humanizadas, aspecto que

estudiaré más adelante. El procedimiento es jocosamente reproducido en el caso del mohatrero que ve la casa de su vecino deshacerse; incapaz de prevenirse, ve como

> Un escritorio y una colgadura y un bufete de plata, que tenía cautivos de intereses argeles, con tanta violencia se desclavaron de las paredes y se salieron, que al salirse por la ventana un tapiz, le cogió en el camino y, revolviéndose al cuerpo, amortajado en figurones, le arrancó y le llevó en el aire más de cien pasos. (*La hora*, 75)

Quevedo insiste en la violencia frenética del movimiento, confirmando su gusto por la animación de los objetos, puesto que dotándolos de vida propia puede utilizarlos para que realicen las acciones más extraordinarias. Tal sentido del humor revela una veta fantástica que subvierte la verosimilitud del realismo sustituyéndola por otra lógica cercana a la de *Los sueños*. La destrucción de toda exigencia realista permite a Quevedo una extrema libertad que se alimenta a sí misma puesto que todo puede ser objeto de su sarcasmo. La calvicie, como en varios otros textos suyos, sirve como blanco para ejercer la burla. La justicia de *La hora* despoja a unos calvos, a quienes "se les huyeron las cabelleras con los sombreros en grupa y quedaron melones con bigotes" (*La hora*, 83) Doble transformación prestidigitadora que redunda en la animalización de las pelucas y en la reificación vegetal de los cráneos de los calvos.

La animación de fragmentos corporales aislados también está presente en el *Buscón*: "Decíame don Diego que qué haría él para persuadir a las tripas que habían comido, porque no lo querían creer." (*El Buscón*, 96)

También le sirve a nuestro autor para satirizar los oficios: "Si habiendo de resucitar aquel día todos los enterrados, ¿resucitarían unos Bolsones suyos?" (*Sueños y discursos*, 126)

La técnica también se presenta en algunas composiciones poéticas, como en el romance *Femenina cabellera, que predica a las verdaderas pelambres* (donde un moño y un copete departen); la personificación del Manzanares en *Describe el río Manzanares cuando concurren en el verano a bañarse en él*, y en *La horca se queja de que la dan los que ella merece y los que la merecen a ella.*

Al campo de la alegoría corresponde asimismo la siguiente cita: "Estaban los Diez Mandamientos por guarda de una puerta tan angosta..." (*Sueños y discursos*, 131) Otras figuras alegóricas sirven como parte de un escenario: "A un lado estaban juntas las

Degracias, las Pestes y las Pesadumbres dando voces…" (*Sueños y discursos*, 131) También se alegorizan y humanizan otros conceptos: "La Verdad y la Justicia vinieron a la tierra; la una no halló comodidad por desnuda, y la otra por rigurosa." (*Sueños y discursos*, 177) Quevedo también se refiere al infierno como si se tratara de un individuo: "Diéramos porque enviudara el Infierno…" (*Sueños y discursos*, 179) Las figuras que trae a cuento son diversas, y todas tienen la misma función: "El Vicio desvergonzado y soberbio, la Malicia ingrata e ignorante, la Incredulidad resuelta y ciega, y la Inobediencia bestial y desbocada." (*Sueños y discursos*, 260)

En *La hora* puede observarse también el uso de alegorías como la que transforma a Italia, que "hallándose pobre y sumamente ligera, por haber dejado el peso de tantas provincias, dió en volatín, y por falta de suelo, andaba en la maroma con admiración de todo el mundo." (*La hora*, 118) Según *Autoridades*, *volatín* es "la persona, que con habilidad, y arte anda, y voltéa en una maroma al aire." Italia es caracterizada como equilibrista de circo, dando "saltos y vueltas maravillosas" ante la expectación de Francia y España, que alargan los brazos para recogerla.

10.4 Humanización, animación y alegoría esperpénticas.

De forma similar a lo que hallamos en Quevedo, estas técnicas contribuyen en la obra esperpéntica a lograr un efecto de extrañamiento. Y aquí también, aunque teóricamente es posible distinguir entre cada una de ellas, en la práctica textual se encuentran confundidas, amalgamándose hasta formar una unidad inseparable.

Veamos algunos ejemplos de humanización en *La corte de los milagros*. El tren, ese indudable símbolo del progreso en el siglo XIX, se transforma en un organismo al que se transfieren funciones corporales que humanizan una maquinaria: "La locomotora chispeaba, sudando aceite." (*OE*, I, 83), y "Jadeaba el tren." (*OE*, I, 86) Otros, en cambio, atribuyen sentimientos a los objetos: "Una guitarra llora penas." (*OE*, I, 15) Sucede lo mismo con el escenario urbano: "El farol colgado del chuzo, en la esquina de una puerta respondía con guiño triste." (*OE*, I, 54); "Cimero, entre tapias y cipreses, el campanario de la iglesia abría los ojos de sus campanas, bajo el roído tejadillo, ilustrando una metamorfosis de la corneja." (*OE*, I, 165)

En *Martes de carnaval* no abundan ejemplos de humanización, pero los que aparecen contribuyen a lograr un efecto de extrañeza. Mediante la introducción de elementos ajenos, como la focalización, la creación de atmósferas que en sí mismas están ya cargadas de significado, el uso de colores detonantes o distintos de los que tendrían realmente las cosas referidas, los esperpentos se plantean como espacios extraordinarios, aunque sin perder su carácter cotidiano. En la dramaturgia esperpéntica, la humanización, la animación y la alegorización de objetos son técnicas para crear una teatralidad contraria al realismo decimonónico[389].

Parte de esta técnica se aplica al escenario. Los esperpentos teatrales de Valle se diferencian del resto del teatro español contemporáneo porque la función de sus escenarios jamás se agota en servir como marco. Nunca son enteramente inertes, ni agotan sus posibilidades como territorios que separan la ficción de la realidad. A Valle le interesa insuflarlos con intenciones que pueden ser lúdicas, satíricas, o grotescas.

En primer lugar encontramos humanizaciones del firmamento. En la oscuridad del cielo, las estrellas y la luna cobran una personalidad bromista que parece destinada, al menos en las acotaciones, a transmitir un sentido irónico, como si fueran espectadores que se burlasen de lo que debajo de ellas transcurre. Dotadas de intención, parecen decir apartes al público en una relación de complicidad. En *Las galas del difunto* encontramos el siguiente ejemplo: "Guiños de las estrellas." (*OE*, I, 965) Este mismo gesto atribuido a las estrellas se vuelve a encontrar en *Los cuernos de don Friolera*: "La Costanilla de Santiago el Verde, cuando las estrellas hacen guiños sobre los tejados." (*OE*, I, 1015)

En este esperpento no sólo las estrellas han cobrado una personalidad bromista, sino que también la luna semeja un rostro que observa la acción desde fuera: "La luna infla los carrillos en la ventana." (*OE*, I, 1020) Hay en esta animación de los astros una burla no sólo de las figuras que se debaten en el escenario, sino también de motivos que hasta el romanticismo se habían considerado poéticos o sublimes, y cuyo desgaste Valle

[389] Y que ha dado pie para interpretarlos como parte del expresionismo, como puede confirmarse en el trabajo de Carlos Jerez Farrán.

aprovecha para ironizar acerca del lenguaje poético, actitud que recuerda la parodia quevedesca del postpetrarquismo[390].

La humanización también afecta prendas, haciéndolas pasar por una persona: "Tras de la puerta, la capa y la gorra, colgadas con la guitarra, semejan un bulto viviente." (*OE*, I, 1020) En varias ocasiones, por contraste, Valle define a sus figuras como bultos, es decir como formas que han abandonado sus perfiles humanos para internarse en una neutralidad en la que ya no son reconocibles sino como objetos. Si por un lado se humanizan las prendas colgadas en la puerta y su reunión produce una forma que evoca la del cuerpo humano, por el otro lado tal ilusión se resuelve en una síntesis reificante. Bultos, pero también *peleles*, las figuras son apenas humanas: "Y la brisa y la luna parecen conducir un diálogo entre el vestiglo de la puerta y el pelele que abre la cruz de los brazos..." (*OE*, I, 1020) La imagen del pelele es recurrente. Su impacto no sólo transmite una concepción escéptica de la humanidad, sino que también contribuye a lograr efectos visuales sorprendentes: "Sobre la copa negra de la higuera se espatarra el pelele en un círculo de luceros." (*OE*, I, 1022) Tal insistencia en la voz *pelele* obedece a una sistemática organización de los rasgos morales de sus figuras y su reconfiguración como apariencias. El término significa "figura humana de paja o trapos que se suelen poner en los balcones o que mantea el pueblo bajo en las carnestolendas." Inevitable recordar ese otro ámbito donde el pelele ha sido inmortalizado por Goya, así como por su ámbito carnavalesco que precede al miércoles de ceniza.

Valle también recurre a la animación satírica de fragmentos corporales, como en la descripción de la muerte de un malechor en Los Carvajales: "Clamaban en el aire los pelos, las uñas y las voces de Tito el Baldado..." (*OE*, I, 185)

La animación de fragmentos dota de individualidad y autonomía a miembros aislados, por ejemplo para acentuar el carácter ridículo de Don Friolera: "Los cuatro pelos de su calva bailan un baile fatuo." (*OE*, I, 1007) Los cabellos personifican la actitud de don Friolera, ya que su baile es *fatuo*, es decir "falto de razón o entendimiento." Pero fatuidad también connota una "vanidad infundada y ridícula", por lo cual el adjetivo expresa abundante pero sintéticamente la personalidad de Don Friolera. En *La hija del capitán*

[390] Este aspecto ha sido estudiado por José Luis Varela en "El anacronismo deliberado de Bradomín", en donde Varela observa que ya desde las *Sonatas* Valle parodiaba a escritores como Bécquer, Espronceda y Zorrilla.

encontramos otro ejemplo. Su eficacia se basa en la focalización, que separa los miembros, en este caso los dedos de una mano, del resto del cuerpo. Esta individuación es dotada de un sentido específico, que consiste en subrayar una cierta incongruencia, es decir una autonomía entre los dedos y el resto del cuerpo: "Los dedos largos de organista, razonan su expresión anómala y como deformada, de músico fugado de una orquesta." (*OE*, I, 1084)

El uso de la alegoría acaso sea menos frecuente en Valle, pero también se encuentran casos. Algunos de ellos se basan en el sonido: "Valladolid estuvo tres días con tres noches tartamuda bajo las ráfagas del tiroteo…" (*OE*, I, 9)

La retórica del fragmento corporal es fundamental tanto en Quevedo como en Valle. En los dos escritores está al servicio de una extrañeza a menudo perturbadora y forma parte de una tendencia general a la descontextualización. Puestos fuera de sitio, los objetos cobran significados insospechados, adquieren una rareza que no se advertiría de otra manera. Lo mismo ocurre con los miembros corporales, cuya monstruosa autonomía está próxima a la pesadilla. El sarcasmo se ensombrece, cobra tintes macabros y orilla el sentido del humor a una morbidez grotesca, en la que las formas se confunden y que trastoca las diferencias entre la vida y la muerte, erosionando la celosa distinción entre lo diurno y lo onírico. Tal pareciera que semejante humor persigue hacer estallar los límites entre la razón y la demencia. Pero el análisis de las técnicas compartidas por los dos escritores no estaría completo si no examináramos otra técnica privilegiada, y no menos jocosamente sobrecogedora: la bestialización, aspecto que estudiaré en el siguiente capítulo.

11. El cuerpo bestializado.

He querido dejar para el final el análisis del cuerpo bestializado, y ello porque el progresivo acercamiento ha terminado por transformar el objeto. Se diría que en una suerte de péndulo la mirada de los dos escritores vuelve a tomar distancia pero no para recomponer el cuerpo como signo de humanidad sino para extremar su más absoluto extrañamiento, hasta un punto irreconocible en la medida en que es abandonado enteramente a las metamorfosis bestiales. La última degradación a la que someten los escritores a sus figuras es transformarlas en bestias. El recorrido termina en una deshumanización total.

Este capítulo se propone dar cuenta de una técnica que los dos escritores comparten y que se sitúa significativamente dentro del Barroco, ya que es aquí donde vemos la naturaleza reflejada no en sus productos, sino en su *modus operandi*, como generadora de transformaciones constantes. Tanto Quevedo como Valle imponen a su obra una especial tensión, un monstruoso sarcasmo, que somete a sus figuras a metamorfosis bestiales cuyas formas delatan su vacuidad y su cinismo.

Las diferencias entre los dos apuntan por ejemplo a referencias visuales: entre el Bosco y Goya se abre el abanico de una progresiva falta de esperanza. Lo que en Quevedo era, permítaseme el oximoron, amargamente festivo, en Valle se convierte en definitivamente sombrío; si Quevedo juega con figuras cuya imposible verosimilitud era aceptable en virtud de ser anónimas y prescindibles, y que desde una perspectiva aristocrática eran tan molestas como risibles, Valle elige una zoomorfia también estratificada, pero de la que no se libra la clase en el poder, a la que sobre todo refleja en sus espejos cóncavos y convexos.

Pero también resalta otra diferencia: el bestiario que ponen en escena se distingue porque en Quevedo las bestias a las que recurre, aparte de las que degradan el Olimpo y que tienen un trasfondo racista (como los cerdos), han sido elegidas hasta cierto punto caprichosamente, aunque los animales seleccionados, a veces monstruos mixtos o que pertenecen al ámbito de los refranes (por ejemplo el águila), responden a un propósito crítico relacionado con acciones y verbos específicos que veremos más adelante.

Valle, en cambio, propone una estratificación bestial que se centra en la oposición entre las aves, los bueyes y los perros, bestias domésticas, salvo antecedentes heráldicos que los esperpentos acercan a los grifos quevedescos, y los animales salvajes, vulpejas, raposas y cabras, que sugieren el hedor de una sexualidad transgresora, y que engloban un ámbito opuesto en la escala social.

La proliferación de figuras a caballo entre la condición humana y la animal, tanto en la obra festiva de Quevedo como en los esperpentos valleinclanianos, contribuye a confirmar la presencia en ellas de una imaginería y un propósito crítico similares. Recurrir a la anatomía zoomorfa es una práctica que hunde sus raíces en los clásicos, como Ovidio, Esopo, Apuleyo y Luciano de Samosata[391]. Los objetivos que persiguen varían, pero al menos en cuanto a Apuleyo y a Luciano podemos decir que son guiados por el deseo de exponer las contradicciones, los excesos y la crueldad de los seres humanos, quienes revelan una condición más sanguinaria que la atribuida a las bestias feroces. Para que los hombres accedan a la conciencia de sus acciones deben ser expulsados de su apariencia humana. Las metamorfosis bestiales han tenido una vasta fortuna que también se presenta en el arte y en la literatura hispánicos, y que cobran en Quevedo y en Valle una singular importancia[392].

Las transformaciones que nuestros escritores llevan a cabo no convierten a los hombres enteramente en bestias[393]. Los dos modifican sus figuras para que, sin perder su origen humano, admitan rasgos animalescos definidos por la ambigüedad. Mediante la reunión de rasgos dispares, opuestos entre sí e imposibles en la naturaleza, la apariencia aberrante y disparatada de tales figuras enfatiza su condición inhumana. Los asnos de Apuleyo y de Luciano han conservado la conciencia y sus experiencias les enseñan una dura lección, que es reemplazada por una apariencia medianamente humana, despojada de

---

[391] Según Zappala, "la frecuencia con que se han traducido las obras de Luciano al español, dan fe de su constante popularidad a través de los siglos XVI y XVII: en números de traducciones Luciano ocupa el cuarto lugar después de Esopo, Aristóteles y Epícteto." (Zappala, 26)

[392] Aunque resulta imposible olvidar el célebre *Coloquio de los perros*, de Cervantes, en el que pueden advertirse huellas de otras transformaciones también operadas por brujas, como en *El asno de oro*, de Apuleyo, y en alguna otra narración de Luciano.

[393] En cambio Quevedo a veces personifica a los animales, por ejemplo en los siguientes romances: *Romance XIII, El cabildo de los gatos*; *Romance LXXX, Conversación de las mulas de unos médicos con la haca de un barbero*, y *Romance CII, Vejamen que da el ratón al caracol*. Un proceso similar puede verificarse en la *Letrilla IV*, diálogo entre una rana y un mosquito. Otro caso es el de Lope en *La gatomaquia*.

conciencia[394]. Entre los clásicos grecolatinos y el Barroco, y entre éste y la modernidad, el proceso se ha vuelto más complejo, afirmando un mayor escepticismo[395]. Los propósitos ejemplarizantes de la fábula ceden ante una desconfianza en el deseo auténtico de enmienda, que avanza desde la festiva saña quevedesca hasta el aniquilamiento de toda regeneración.

La bestialización es una técnica recurrente tanto en Quevedo como en Valle para caracterizar las figuras, mecanismo sustancial del arte grotesco. Los dos despliegan una sistemática sustitución de los rasgos humanos por los de diversos animales, por lo que podemos afirmar que tanto la obra festiva como los esperpentos se apoyan en las metamorfosis bestializantes. Se ha entendido dicho proceso como una técnica que consiste fundamentalmente en una deformación. Pero si es cierto que tal proceso transforma el objeto, también lo es que el cambio resalta una verdad. Apunta hacia una realidad que no había emergido ni era percibida. La bestialización supone una formidable arma para el artista incómodo, moralmente indignado o rebelde[396].

Aunque los referentes clásicos pudieran haber sido significativos para alimentar la imaginación zoomórfica de nuestros escritores[397], lo fue más la presencia de pintores como el Bosco para Quevedo[398], y Goya para Valle-Inclán.

---

[394] Sobre Luciano y Quevedo puede verse el estudio de Margherita Morreale, "Luciano y Quevedo: la humanidad condenada", *Revista de literatura*, 8 (1955): 213-227.

[395] Por "modernidad" entiendo en este contexto el lapso que transcurre entre la Revolución Industrial y el periodo de entreguerras, ideológicamente caracterizado por el positivismo, la fe en la técnica y en los avances de la ciencia, y la exaltación de la máquina, la velocidad y el progreso que los futuristas consagrarían a través del automóvil y el aeroplano. El tren fue también un símbolo fundamental de esa modernidad hoy ya "clásica".

[396] James Iffland subraya una oscilación entre el reconocimiento y la extrañeza: "The distortion is such that we can still detect the human form in the subject in question, yet the departure from the latter is usually so radical that we also feel ourselves in the presence of something which is not completely human". (Iffland, 30- 31)

[397] En relación con Quevedo puede consultarse Alonso B. Sánchez, "Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo", *Revista de Filología Española*, 9 (abril-junio 1924): 33-62.

[398] Al respecto puede verse Margherita Morreale, "Quevedo y el Bosco: una apostilla a *Los Sueños*", en *Clavileño* 40 (1956) pp. 40-44. Margerita Levisi ha contribuido al tema su artículo "Hieronymus Bosch y *Los Sueños* de Quevedo", *Filología* 9 (1963), pp. 163- 200. Luis Lorenzo-Rivero confirma el interés de Quevedo por el Bosco: "Además alude al pintor en otros momentos de su obra poética y aparece como personaje en *El alguacil alguacilado*, todo lo cual muestra la enorme importancia del elemento visual en la técnica satírica de Quevedo y la dimensión de la *evidentia* como recurso retórico." (Lorenzo-Rivero, 25) Juan Antonio Tamayo también la ha notado. Según él "Don Francisco lo cita 2 ó 3 veces, en verso y en prosa, y no cabe duda que la contemplación de sus desconcertantes obras debió causarle profunda huella." (Tamayo, 465) Lida ha observado el carácter fragmentario de los textos de Quevedo, "que por un lado recuerdan al Bosco y, por otro, parecerían anticipar los crueles despedazamientos literarios de hoy..." (Lida, "Tres notas", 459)

En *El Buscón*, capítulo III, 2, Quevedo alude al Bosco cuando el narrador describe las posturas de los pícaros que intentan vestirse con harapos. Pablos, observándolos, dice:"No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi..." (*El Buscón*, 187) En *Alguacil endemoniado*, uno de los demonios protesta contra la iconografía: "Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo que porque no había creído nunca que había demonios de veras." (*Sueños y discursos*, 171)[399] Y en el romance *Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio*: "Barba, que con la nariz/ se junta a dar un pellizco;/ sueño de *Bosco* con tocas..." (*Obra poética*, II, 511) En el soneto 841 que forma parte de la guerra contra Góngora, Quevedo lo llama Bosco: "Bosco de los poetas,/ todo diablo y culos y brag(u)etas..." (*Obra poética*, III, 247)

Algo similar sucede a Valle con los grabados de Goya, y a eso se refiere en 1921; al hablar de buscar el lado cómico en lo trágico, señala que "en las figuras de Goya hay también rasgos del que observa el lado trágico-cómico." (Dougherty, 122)[400] Tal declaración confirmaba lo que Valle había ya expuesto en la escena duodécima de *Luces de bohemia*, de 1920, en la que Max Estrella proporciona su célebre definición del esperpentismo: "Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato." (*OE*, I, 1246) El Callejón del Gato es la versión moderna de la Calle de la Hipocresía del *Mundo por de dentro* o del Olimpo en el que Quevedo ubica en *La hora* a los dioses mitológicos. Degrada a éstos de la misma manera que Valle degrada a los héroes clásicos[401]. No es la

---

[399] Merece la pena transcribir aquí la nota de Crosby al pasaje citado en mi texto: "Entre las opiniones críticas expresadas por Quevedo sobre sí mismo y sus *Sueños*, y por él y otros sobre los cuadros del Bosco, hay unas correspondencias marcadas en materia de cuestiones de género (¿pintura? ¿sueño? ¿discurso?), así como de punto de vista, propósitos, moralidad, carácter de la expresión y empleo del humor." (Nota 81, p. 171)

[400] Sobre la huella de Goya en los esperpentos puede verse el estudio de Luis Lorenzo-Rivero: "El vínculo resulta tan íntimo que si los dibujos y grabados no precedieran en un siglo a los esperpentos, en ciertos casos se podrían considerar viñetas a escenas concretas de las cuatro piezas valleinclanianas." (Lorenzo-Rivero, 7)

[401] En esto Valle coincide también con Velázquez, otra referencia significativa en la obra esperpéntica. Como acertadamente señala Müller, "to say the least, Velázquez has not treated Mars, God of War, with any great respect. Seated before us is a man with a well-developed, furrowed body. He has a moustache, and looks rather like some sort of disgruntled German soldier, thoroughly fed up and totally mindless. This is a further instance of Velázquez´s habit of bringing the gods of Olympus down to earth, and cutting the heroes of mythology down to the size of ordinary mortals." (Müller, 133) Por otro lado, en la *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, capítulo VII, se describe una convocatoria a los dioses realizada por Júpiter, celoso de haber sido desplazado en el ánimo de los hombres por Contento. Sin que

única alusión a Goya, cuya obra es una referencia central en cuanto al esperpentismo, y a la manera en que Valle deseaba transmitirlo: "Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los <esperpentos>, el género literario que yo bautizo con el nombre de <esperpentos>." (Dougherty, 177) Muchas de las acotaciones y descripciones valleinclanianas parecen directamente inspiradas por los dibujos goyescos, en los que los humanos se confunden con bestias para transmitir su inanidad.

11.1 Bestialización en Quevedo.

La constelación zoomórfica en Quevedo no ha pasado desapercibida por la crítica, y se relaciona con su percepción de lo deforme[402]. Una característica de la visión quevedesca consiste en incorporar aspectos que subrayan aquello manifiestamente desagradable como la suciedad, los humores del cuerpo, sus olores, en suma todo lo que consagra la bestialidad[403].

Comencemos por las degradaciones bestializantes de la mitología clásica, que tienen un sentido paródico[404]. En *Pregmáticas del desengaño contra los poetas güeros*, la burla de

---

Mateo Alemán lleve la burla tan lejos como Quevedo, sí existe una degradación relativa de los dioses, en la medida en que el motivo de la reunión no es otro que la envidia. Entre los dioses y los hombres existe un "reflejo" que ha dejado de favorecer a los inmortales, ensuciándolos con los vicios y flaquezas propios de la humanidad.

[402] La presencia de animales en la poesía de Quevedo ha llamado la atención de Ignacio Arellano: "Sea como fuere, la presencia de los animales en la poesía quevediana es un rasgo notable en cantidad, estructuración y funciones, que quizá merezca alguna reflexión, en tanto componente temático y estilístico de importancia." (Arellano, *Rostro y máscaras*, 14) Emilio Carilla, a quien se debe uno de los textos fundamentales para desarrollar el vínculo entre Quevedo y Valle-Inclán, señala: "Dentro del predominante mundo del *Buscón*, la animalización es casi siempre recurso acorde a lo que suele ser común en el procedimiento literario. Vale decir, al servicio del afeamiento de la figura humana: afeamiento físico o moral, o, mejor, conjunto." (Carilla, 46) Amédée Mas sugiere que todas las metamorfosis como "enserpentada" o "entigrecida" (que Quevedo comparte con Valle mediante términos como "encorujada"), forman parte de ese mundo animalesco. Por su lado, Lia Schwartz lo estudia desde una perspectiva lingüística, confirmando que la metáfora bestial permea la obra de Quevedo "por supresión del clasema humano" o por "semejanza visual", entre otros mecanismos. Maurice Molho ha estudiado este aspecto en la obra de Quevedo, especialmente en aquellos textos antisemitas, en los que la nariz se convierte en signo de una bestialidad encubierta, la de "un animal hecho a imagen y semejanza del hombre." (Molho, *Quevedo in Perspective*, 75)

[403] Según Eduardo Juliá "la expresión en Quevedo significa la rotura de un tópico clásico, un brusco rehacimiento con elementos directamente reales, infrarreales mejor." (Juliá, 118)

[404] Y según Barnard, también autoparódico: "Since Quevedo mocks the tradition in which he indulges, the very story he elsewhere treats seriously, his comic excursions into myth emerge as self-parody." (Barnard, 132) La parodia de los dioses a veces se limita a presentarlos como seres humanos ordinarios. Según

Quevedo de los tópicos a que los malos poetas son afectos se ejerce sobre las musas, a las que se equipara con bestias: "Ponemos perpetuo silencio en las cosas del cielo, señalando meses vedados –como a la caza y pesca—a las musas, porque no se acaben con la priesa que les dan." (*Obras festivas*, 94) Tal bestialización desacraliza la mitología clásica como fuente prestigiosa de inspiración, elemento presente en varias composiciones poéticas[405]. Si Ovidio ya había modificado la imagen de Apolo humanizándolo en su deseo por Dafne, Quevedo lleva el proceso hasta sus extremos, despojando al dios de su apariencia humana y degradándolo a una condición bestial. En *A Apolo siguiendo a Dafne*, ésta es caracterizada como prostituta y Apolo como cliente que se niega a pagar: "Bermejazo platero de las cumbres,/ a cuya luz se espulga la canalla,/ la ninfa Dafne, que se afufa y calla,/ si la quieres gozar, paga y no alumbres". (*Obra poética*, II, 18) Pero lo que aquí importa resaltar es que en *A Dafne, huyendo de Apolo*, la ninfa, como la Bruja de los mandados en el *Esperpento de las galas del difunto*, que se transforma en un animal nocturno, Dafne se transforma en un murciélago: "Morciélago os queréis volver sin duda,/ pues vais del Sol tan sin cesar huyendo." (*Obra poética*, I, 19) Apolo se muda en perro: "el perro, pues, no ladra, está muriendo..." A pesar de que la caza sugiere la transformación de Apolo en una bestia predatoria, la imagen del perro actúa en dos sentidos: el primero de ellos lograr un retrato a caballo entre dos órdenes naturales[406]. La imagen de la bestia feroz se cancela porque Apolo es un perro muerto, es decir, el sentido literal da paso a uno figurado cuyo contexto es el de quien engaña a una prostituta[407].

Cossío, como Velázquez, "nuestros poetas jocosos, si no caricaturizaban a los dioses, les hacían profundamente cómicos sin más que hacerles obrar como hombres en los casos inverosímiles de sus historias." (Cossío, 680)

[405] La bestialización de las deidades clásicas no es una práctica original de Quevedo. Era una característica común del espíritu jocoso del Barroco. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera afirman que "no es, pues, extraño que, con relativa frecuencia, aparezcan obras cortas con título y argumento ligadas a una evocación burlesca de fábulas mitológicas como *Mojiganga de Cupido y Venus* y la *Mojiganga de las manzanas*." (Rodríguez y Tordera, 47)

[406] Como ha observado Mary Barnard: "Apollo becomes a hybrid in our imagination, existing in that grotesque interval in which he is neither fully human nor fully dog but both at the same time." (Barnard, 25)

[407] Según Barnard, "in Golden Age texts, references to a dead dog frequently allude to not paying a prostitute for her services..." (Barnard, 150) El tema del "perro muerto" reaparece en *Desengañada exclamación a la Fortuna*: "tú, que de dar perros muertos/ a los ambiciosos, campas..." (Quevedo, *Obra poética*, II, 504), así como en el Romance 609: "Puta sin daca es gusto sin cencerro,/ que al no pagar, los necios, los salvajes,/ siendo paloma, le llamaron perro." (Quevedo, *Obra poética*, II, 63), y en el Romance 793: "De los perros muertos/ deja grandes cosas/ que sus hijas lean/ escritas en contra." (Quevedo, *Obra poética*, III, 189) La misma alusión se encuentra en *El burlador de Sevilla* en la Segunda Jornada: "Don Juan: Marqués, ¿qué hay de perros muertos?" (Molina, 118); "Don Juan: Mientras a la calle vais, yo dar un

La degradación de los dioses también se presenta en *La fortuna con seso y la hora de todos*, donde la caricatura cobra dos vertientes. Una de ellas engloba a los dioses, como Júpiter, Marte, Baco, Saturno, Plutón, Apolo y Venus, y la parodia se basa en el vestuario o en los atributos de cada uno. En la segunda vertiente se presentan las degradaciones bestializantes que se refieren a Pan y otras deidades menores: "Entró con gran zurrido el dios Pan, resollando con dos grandes piaras de Númenes, faunos, pelicabras y patibueyes." (*La hora*, 64) La animalización de Pan y los demás dioses vulgares, puesto que así son llamados mediante *bahunos*, se inicia por el sonido de sus voces. *Zurrido* significa según *Autoridades* "sonido bronco, desapacible y confuso, ò sordo". Distorsionadas, las voces de Pan y los diosecillos son ruidos de animales.

El párrafo inicial determinará las descripciones siguientes. El término *piara*, que se refiere a un grupo de cerdos, sobredetermina a los diosecillos como marranos, asociándolos quizás con los judíos. Pero además, Quevedo aprovecha las diversas apariencias de las deidades para lograr sus propósitos, confirmando lo que otras figuras contemporáneas harán en el infierno de *Los Sueños*.

Además de una primera caracterización visual, hay otra apoyada en un juego lingüístico; consiste éste en términos que funden diversas palabras, creando neologismos mixtos, técnica que también encontraremos en Valle. Tal es el caso de *pelicabras* y *patibueyes*, que arraigan la distorsión en el seno mismo del lenguaje. Son grotescas no sólo las imágenes, sino los procedimientos de los que surgen, es decir, de la violencia que se ejerce sobre el lenguaje –tanto como sobre el cuerpo[408].

Otro ejemplo en *La hora* presenta a la Ocasión, criada de la Fortuna, a la que como siempre se pinta calva, excepto por un mechón "en el que apenas había pelo para un bigote." El pelo para Quevedo es un animal que coloca "en la cumbre de la frente": "Era éste más resbaladizo que anguila, culebreaba deslizándose al resuello de las palabras." (*La hora*, 66) El sintagma anima la comparación mediante el verbo *culebrear*.

---

perro quisiera." (Molina, 128); "Músicos: ¡Qué gentil perro!" (Molina, 129), y "Mota: ¿Y el perro?" (Molina, 131) Estos diálogos sugieren la práctica de los nobles de engañar a las prostitutas no pagándolas, entretenimiento que se conocía como "perro muerto".

[408] Hay otros ejemplos de este "creacionismo" lingüístico que Quevedo utiliza para subrayar la inanidad del lenguaje poético gongorino. Por ejemplo el Soneto 834: "que se gratulan neotericidades/ (y) craticulan sentas bisabuelas./ Melincocaizando nos fantiscas/ vorágines, triclinios, promptuarios..." (Quevedo, *Obra poética*, III, 241) O el soneto 837: "Construye jerigonza paradís,/ que circuncirca es del Polo mus..."

La parodia del Olimpo avanza en grados de bestialidad y culmina en la respuesta de Fortuna a Júpiter: "Acuérdate que hablaste por boca de ganso en Leda, que te redamaste en lluvia de oro de bolsa por Danae, que bramaste y fuiste *inde toro pater* por Europa, que has hecho otras cien mil picardías y locuras y que todos esos y esas que están contigo han sido avechuchos, urracas y grajos..." (*La hora*, 68)

La parodia de las *Metamorfosis* termina cuando Fortuna obedece a Júpiter y vuelve el mundo "al derecho", ante Venus "hecha una sierpe..." (*La hora*, 223) Conviene detenerse en *sierpe*, que remite a *serpiente*, ya que según Covarrubias "comúnmente llamamos serpiente a un género de culebra que fingimos tener alas y grandes uñas en los pies." La voz elegida por Quevedo implica una imagen emblemática que convierte a la diosa en un monstruo. *Autoridades* añade otras connotaciones que contribuyen a degradar a Venus: "por alusion se toma por la muger mui fea." Pero *sierpe* también entraña una descomposición del ánimo: "se toma tambien por la persona que está mui colérica." Voz de germanía, también se dice de la ganzúa que utilizan los ladrones para violar cerrojos.

Hay otra descripción que compara a Juno con el grifo. Este monstruo participa de las características del dragón de los bestiarios medievales. Quevedo alude jocosamente a ese contexto mediante *endragonada* y *enviperada* (*La hora*, 223), refiriéndose a los celos que en Juno despierta el interés de Júpiter por Ganimedes. Pero también Venus es transformada en sierpe y *encorozada*, es decir, quien porta la coroza, seña de infamia que el Santo Oficio obligaba a llevar a los relajados, a los hechiceros y a otros reos.

Aunque *Hero y Leandro en paños menores* no alude a deidades mitológicas, sí participa de la parodia porque la célebre pareja servía como modelo poético. Hero es, como Dafne, una prostituta que se vende en "la Torre". Pero lo que interesa es que hay una dosis de bestialización destinada a degradar el mito amoroso, convirtiendo a Leandro en "aprendiz de rana" y en pez: "¿Pescado se vuelve/ el hijo de cabra/ para quien mondongo/ quiere más escamas? (*Obra poética*, III, 83) Para el Quevedo de las poesías festivas nada hay sagrado, ni la tradición ni mucho menos el amor que celebra[409].

(Quevedo, *Obra poética*, III, 243) En el 838 este aspecto sobresale: "farmacoforolando como numia,/ si estomacabundancia das tan nimia,/ metamorfoseando el arcadumia..." (Quevedo, *Obra poética*, III, 244)

[409] Arellano ha observado que "los motivos de la poesía amatoria del mismo Quevedo se ridiculizan en su poesía satírica: frente a la negación del cuerpo y la materia, la reducción al sexo; frente a la constancia, la cómoda volubilidad; frente al dolor amoroso, la despreocupación." (Arellano, *Poesía satírico burlesca*, 58)

El *Poema heroico de las necesades y locuras de Orlando el enamorado* también se apoya en la bestialización para degradar a Montesinos y los Doce Pares de Francia. Aquí, Quevedo elige los romances y novelas de caballería como materia prima de la parodia. La desmesura es clave de esta composición, cuyo universo está determinado por la hipérbole. El banquete se dispone para "más de cuarenta mil, en una sala/ que llegó de París hasta Bengala." (*Obra poética*, III, 418) Siete mil reposteros han trabajado para el festín, y siete leguas de Pirineos han sido utilizadas "para las cantimploras". La profusión y cantidad de las viandas y de las bebidas hace del inicio de este texto una escena pantagruélica, en la que los comensales son bestias: "El son alborotó la garullada:/ en pie se ponen micos, lobos, zorros…" (*Obra poética*, III, 422) El primer verso contiene ya una palabra que rebaja a los comensales, ya que *garulla*, según *Autoridades*, es "la gente baxa, quando se junta." A esta degradación sucede otra que deshumaniza totalmente a las figuras. La primera imagen de los gigantes corresponde al ámbito de la bestialización, ya que son descritos como un "bosque de bigotes", a lo que se añade: "Y luego se asomaron cuatro patas,/ que dejan legua y media los zancajos,/ y cuatro picos de narices chatas…" (*Obra poética*, III, 422)

La voz humana puede ser también un signo de bestialidad, como sucede con Malgesí, quien "murmuró invocaciones y conjuros,/ con la misma tonada que los puercos/ sofaldan cieno en muladares duros…" (*Obra poética*, III, 433) El recurso de la sustitución de la voz por ruidos de animales es recurrente; *bramar*, *chillar* y *piar*, se aplican a los diablos que Angélica conjura, y *gruñir* y *ladrar* se atribuyen a Malgesí. Éste será transportado en volandas por los demonios, cuya representación anatómica contribuye a la zoomorfización; "colas y garras han de ser sus andas." (*Obra poética*, III, 435) Pero también Ferragut se manifiesta bestialmente, "bufando en torbellinos desafíos,/ y, con ladrido de mastín prolijo,/ estas palabras, renegando dijo…" (*Obra poética*, III, 440) Quevedo se basa en esta distorsión de manera reiterativa: los gigantes *aúllan*, y el descomunal Ferragut replica "con voz de gallo" (*Obra poética*, III, 442); también *brama*, *ladra* y *aúlla*.

Astolfo, el primer pretendiente de Angélica, también es reducido primero a una astilla por ser extremadamente delgado, y a un conjunto de animales conforme va a caballo: "Como en torre muy alta y descollada/ se columbra un cernícalo y un tordo,/ o sobre alto ciprés la

cogujada,/ o lobanillo en cholla de hombre gordo,/ así se divisaba la nonada…" (*Obra poética*, III, 437) Inmediatamente después lo reduce a distintos insectos. Angélica o Argalía tiene que forzar la vista, "puesta encima la mano en tejadillo,/ como quien mira moscas o gorgojos,/ u, desde lejos, cucaracha u grillo…" (*Obra poética*, III, 439) Ya derribado, Astolfo es una pulga. Pero no terminan allí las degradaciones animalescas. Astolfo "arrastrando a manera de gusano,/ saca el hocico y todo el campo espía…" (*Obra poética*, III, 449) El *hocico* sugiere otra caracterización bestial: "Hállase solo y sale como zorra/…/ aquí tuerce la oreja, allí la morra" (*Obra poética*, III, 449)

Aparte de las distorsiones fónicas, Ferragut es percibido por Angélica como "un hombre tentación, carantamaula,/ que no puede enseñarse sino en jaula…" (*Obra poética*, III, 445) Mientras el primer verso caracteriza el rostro de Ferragut como "cara fingida hecha de cartón de aspecto horrible y feo", el segundo lo ubica en el contexto bestial mediante la palabra *jaula*. Y la descripción prosigue: "¿No ves aquellas manos, cuyos dedos/ manojos son de abutagados sapos? (*Obra poética*, III, 445) Ferragut es también un "jabalí erizado". Su condición bestial es tan grotesca que traspasa los límites de la zoología; Quevedo le define también como *estantigua* y como *marimanta*, es decir como fantasma horroroso.

Los *Sueños* también se apoya en la retórica del cuerpo bestializado; la imaginería católica proporcionaba a Quevedo caracterizaciones que, como herederas de las imágenes paganas, mezclaban el cuerpo humano con el bestial. Es el caso de las representaciones del demonio: "Y salió a responderme un diablo clueco y zambo, con espolones, grietas, y lleno de sabañones…" (*Sueños y discursos*, 209) Mientras lo *clueco* lo equipara con un ave de corral, lo *zambo* recuerda otras caracterizaciones heráldicas, como la del jaque espadachín en *El Buscón*, descrito como "zambo a lo águila imperial".

Otros animales pueblan el infierno quevedesco, prestando sus rasgos a los seres humanos y reduciéndolos así a la condición de brutos. Por ejemplo, las ranas:

> Allí supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton ni son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas no son carne ni pescado, como ellas. Dióme risa verlas convertidas en sabandija tan perniabierta, y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara es siempre trabajosa y arrugada. (*Sueños y discursos*, 220)

La obsesión de Quevedo por las dueñas se manifiesta en varios momentos de su obra festiva, aunque en esta breve descripción expresa suscintamente su animadversión y su asco por ellas. Además de por su palabrería insignificante, su hablar "sin ton ni son", las dueñas se caracterizan por su añeja fealdad. Así las vemos llegar al taller de la ropavajera buscando "manos nietas", muelas y pieles u órganos secretos a través de los cuales poder desafiar su condición natural. De allí que las dueñas sean representadas acá como *ranas*; tales batracios ofrecen a Quevedo un reino intermedio. La rana, en su aparente indefinición, suspendida entre la carne y el pescado, ofrece una imagen sexualmente ambigua, y jocosamente aberrante, ya que las dueñas, que en vida debían aparentar recato, en el infierno asumen su verdadera naturaleza, que las despatarra y hace consumibles de la cintura para abajo.

La retórica del cuerpo bestializado no sólo se observa en la burla a la que somete Quevedo a los dioses de la mitología clásica o a los héroes de la épica; también se dirige contra sus contemporáneos[410]. En *La hora*, por ejemplo, el efecto cómico que supone la transformación del ser humano en animal permea la totalidad del texto. Los treinta y dos pretendientes se describen como "flechados de obediencia, con las espaldas en giba, entre pisarse el ranzal y pícaros." Como señala Luisa López-Grigera en su edición, *ranzal* "se refiere al gesto del animal que inclina la cabeza, tirada del ronzal sujeto por el pie, gesto vecino del pelícano que se encorva para abrirse el pecho con el propio pico." (López-Grigera, 109) Se advierte una notable capacidad de síntesis: su obediencia vuelve corcovados a los pretendientes, pero *giba* también se refiere al depósito de agua en los lomos de los camellos. Más aún, con el rostro hundido en el pecho, en una actitud de servilismo absoluto, los pretendientes semejan al pelícano, animal admirable y emblemático de Cristo, según la leyenda de que alimenta a sus crías con su propia sangre. Y sin embargo, habida cuenta del símil venturoso, Quevedo remata sarcásticamente: "y pícaros", con lo cual destruye la imagen precedente. Es buen ejemplo de un lenguaje que actúa entre un polo negativo y uno positivo, para sintetizar el cinismo. Estos

[410] La bestialización se apoya en la creencia de que los rasgos físicos reflejan los morales. En el *Libro de todas las cosas* hay un ejemplo que ilustra el punto con claridad, puesto que incluso se incluye en la sección titulada "De la fisonomía": "Todo hombre de frente chica y arrugada parecerá mono y será ridículo para los que le vieren." (*Obras festivas*, 116)

pretendientes, camellos por humillados y pelícanos por esforzados, regresan a su condición original en una admirable prestidigitación lingüística. La animalización puede darse también mediante los verbos. Por ejemplo, los piratas holandeses son ratas mediante *roer*: "Se determinaron, escondiéndole en naves y poblándole de corsarios, a pellizcar y roer por diferentes partes el occidente y el oriente." (*La hora*, 131)

Abundan los ejemplos de bestialización. Los perros ofrecen a Quevedo un fértil campo de dispersión semántica. Pueden representar a los judíos, pero también a quienes adoptan las actitudes de una mascota cuya fidelidad, aplicada al ser humano, lo transforma en un ser ladino, extremadamente cauteloso. Tal es el caso de los mezquinos: "Oíale el mezquino con atención canina y lacerada..." (*La hora*, 139) Y no sólo los perros, sino también las zorras, como el cardenal Richelieu: "... cuánta raposa vestía de púrpura" (*La hora*, 211) La caracterización se aproxima a los límites de la blasfemia. Quevedo se arriesgaba, con la esperanza de que su celo fuese contemplado como ortodoxo.

Hallamos también otras formas de inscribir a los seres humanos en el contexto bestial, por ejemplo reuniéndolos en espacios característicos: "En esto iba cuando en una grande zahúrda andaba mucho número de ánimas gimiendo..." (*Sueños y discursos*, 206) Según Covarrubias, *zahúrda* es "la pocilga donde se recogen los puercos", y "cuando mucha gente pobre y miserable se recoge en algún sótano o lugar subterráneo, decimos que están en una zahúrda."

Concurren otras maneras de caracterizar a las *figuras*. Además de ser perros, raposas y puercos, los hombres son lobos y los franceses lechuzas: "Monsiures lechuzas, se os otorga esa comparación, y se os acuerda a vosotros y a cuantos coméis de lo sagrado, lo que Homero refiere de los ratones cuando pelearon con las ranas..." (*La hora*, 220) Las lechuzas son animales relacionados con Atenea y consagrados como bestias vigilantes y por ello emblemas de la razón, pero también son aves nocturnas y de presa. Como el cuervo, la lechuza es ave de mal agüero.

Para Quevedo, los hombres son bestias disfrazadas. Por ejemplo, a los luteranos los llama "ratones calvinistas". Pero trata del mismo modo a los poetas, los médicos, los senadores, los letrados y, en fin, el conjunto de los seres humanos, sin salvar a ninguno. Desprovistos de dignidad, estos seres son esperpentos en ciernes[411].

[411] Como bien destaca el estudio de Emilio Carilla.

El zoomorfismo incluye emblemas, como el grifo sobrepuesto en una procuradora, descendiente de Celestina: "Acabó de marmullar estas razones y, juntando la nariz con la barbilla, a manera de garra, hizo un gesto de la impresión del grifo." (*La hora*, 101)[412] Tal transformación connota diversos significados. Uno de ellos nos envía al de *garabato*, en el sentido de *garfio*[413]. Rostro convertido en garfio y por extensión en garra, es también un grifo. Bestias heráldicas, los grifos son monstruos compuestos de cosas incompatibles. Lo que importa aquí, es que el grifo es una bestia absurda, constituida de trozos provenientes de distintos animales, águila, león y serpiente, que hacen de ella –y por extensión, de la vieja procuradora--, una monstruosidad[414].

Por Maxime Chevalier sabemos que Quevedo lleva a extremos lo que era común en su época, porque en la sociedad del XVII los apodos formaban parte de una cultura cotidiana. Con frecuencia vinculan a la persona con un animal, enfatizando los rasgos que comparten[415]. Avechucho, sierpe, grifo, raposa, dragón, cerdo, lechuza o cabra, son parte del "bestiario pintoresco al cual tanta afición demostraron cortesanos y bufones del siglo XVI." (Chevalier, 138) Recordemos que en *Advertencias de una dueña a un galán pobre*, ella es "entre mujer y serpiente" y "una de aquestas que enviudan y en animal se vuelven, que ni es carne ni es pescado", y el galán es un "descomulgado avechucho", una "mula de alquiler con manto,/ chisme revestido en sierpe." (*Obra poética*, II, 382-385)

Como lo hemos visto en el capítulo sobre el cuerpo fragmentado, en la guerra literaria de Quevedo con Luis de Góngora hay ejemplos de este procedimiento que no hace falta

---

[412] Según Amédée Mas, la figura de la vieja obsesiona a Quevedo: "Son image obsède Quevedo. En vain l'extériorise-t-il, en traits rageurs, de mille façons. Jusqu' à la fin de sa vie, vieux lui même et décrépit, il burine ancore l'image hallucinante." (Mas, 51) Este aspecto también ha sido estudiado por Miguel A. Rebollo Tarío, "El personaje de la vieja en la obra de Quevedo", *Quevedo en su centenario*, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, Cáceres, 1980, pp. 91-104.

[413] Como lo advierte Iffland: "An important subcategory of the oversized nose is the hooked nose, almost inevitably accompanied by a chin, which curves up to it. This inherently grotesque set of features is exclusively associated with the legion of old women that appear in Quevedo´s work." (Iffland, 138)

[414] Estas viejas-grifos abundan en la poesía satírica de Quevedo: "Era la romana vieja/ hecha en la impresión del grifo,/ que con nariz y con barba/ pudiera dar un pellizco." (Quevedo, *Obra poética*, I, 483); "Barba, que con la nariz/ se junta a dar un pellizco." (Quevedo, *Obra poética*, I, 510).

[415] Según Chevalier, "suele en efecto el apodo tal como lo practican los cortesanos hacer burla de los desperfectos corporales y hasta de las desgracias físicas; suele llevar a la animalización o a la reificación de los agredidos." (Chevalier, 39)

repetir. Recuerdo ahora la transformación del poeta en "sirena de los rabos".[416].

En *Quevedo contra Góngora*, comparando al poeta con un perro, Quevedo reduce su lenguaje al de un pícaro: "Yo te untaré mis versos con tocino,/ porque no me los muerdas, Gongorilla,/ perro de los ingenios de Castilla;/ docto en pullas, cual mozo de camino./ Apenas hombre, sacerdote indino,/ que aprendiste sin christus la cartilla,/ chocarrero en Córdoba y Sevilla/ y, en la Corte, bufón a lo divino." (*Obra poética*, III, 238)

Este perro que es Góngora se atreve a ladrar contra los "ingenios de Castilla", es decir contra Lope de Vega y contra Quevedo[417]. Quevedo llama además a Góngora *chocarrero*, según Autoridades "bufón, truhán y placentéro, que siempre habla de burlas, para hacer reir à otros, sin tener otro empléo ni exercicio."

La presencia de una constelación bestial es no menos notable en *El Buscón*[418]. La bestialización puede presentarse mediante el uso de los nombres, por ejemplo en el de Uberto de León, el hermano de Angélica, que participa del universo zoomorfo nominalmente. Lo mismo sucede con el del Dómine Cabra[419]. Pero otros animales caracterizan a Pablos como cobarde. Por ejemplo, la tortuga: "Y yo, entre tanto, por lo que podía suceder, me acomodé entre dos colchones, y sólo tenía la media cabeza fuera, que parecía tortuga." (*El Buscón*, 113) Parecidamente, la especie de segundo nacimiento –"propuse de hacer nueva vida"-- estará precedida por su vinculación con las bestias, por

---

[416] Forma parte de las sátiras personales consignadas por Blecua en el tercer tomo de *Obra poética*, fragmento citado más arriba en la página 258. *Rabo* se refiere literalmente al apéndice del animal, pero figurativamente también a los órganos genitales, como puede reconocerse en la expresión "rabo verde". En el presente contexto, alude a ano, por lo que los escritos de Góngora son asociados con el canto de las sirenas, en sí misma una imagen bestializante y en este caso caracterizados como seducción de sodomitas. El término se encuentra también en *Las galas del difunto*, para aludir al ano: "La Bruja.- ¡Friegas de ortigas por bajo el rabo!" (*OE*, T. I, 973)

[417] Como hemos visto, *perro*, al igual que *cerdo* (característicamente en su forma *marrano*), están inscritos en un contexto semántico en el que fuera de su sentido literal, preponderantemente significan judío. A ello aluden los versos "yo te untaré mis versos con tocino", y "que aprendiste sin *Christus* la cartilla."

[418] Al respecto, conviene recordar aquí el atinado comentario de Emilio Orozco Díaz en su estudio "Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (notas sueltas para una ponencia sobre el tema)", en el que a propósito de la poesía satírica de Quevedo señala que "Así en los versos de tema satírico burlesco el poeta se recrea como pintor en la invención imaginativa de figuras monstruosas y grotescas, con violentas metáforas de transmutación descendente y degradante, muchas veces en rápida sucesión acumulativa que reitera hiperbólicamente el intencionado rasgo deformador caricaturesco de lo humano." (*Homenaje a Quevedo*, 431-432)

[419] A menudo los nombres son ya cifras que contienen una caracterización. Nótese el patronímico que ya incorpora elementos bestializantes. Este aspecto ha sido comentado por Herman Iventosch en el *Buscón*, relacionándolo con *Agudeza y arte de ingenio*, "where a chapter of literary analysis was labeled <Agudeza nominal>, the art of literary name-play." (Iventosch, 16)

ejemplo con el perro: "Yo todavía me estaba debajo de la cama, quejándome como perro cogido entre puertas, tan encogido que parecía galgo con calambre." (*El Buscón*, 117)

La proliferación de bestias permea el texto: águilas, polillas, mulas, ballenas y gallinas sirven para caracterizar, por su aspecto o los ruidos que producen, a distintos personajes. Pablos alude al águila para describir la pericia de su tío Alonso Ramplón: "Verdugo era, si va a decir la verdad; pero un águila en el oficio." (*El Buscón*, 131) En tal aprecio hay algo profundamente macabro, ya que es precisamente Ramplón quien ejecuta a Clemente Pablo haciéndolo cuartos.

Para el viejo clérigo que Pablos conoce en su camino hacia Madrid no es imposible representar su obra teatral con animales: "Pero yo tengo pensada de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan; y meter para el entremés monas." (*El Buscón*, 145) ¿Crítica velada de los representantes de su tiempo, o mero pretexto para proseguir con la metáfora bestial? Lo primero, atribuiría a Quevedo una crítica que equipara a los actores con aves y monas, juicio cercano al de Valle sobre el teatro de su tiempo.

La sádica complacencia con que Quevedo somete al prójimo a una degradación bestial no tiene límites. Desde los dioses hasta los pícaros, pasando por todo el amplio espectro de la sociedad, nadie se salva. El proceso se lleva a un extremo en el caso de Don Toribio, y de quienes comparten su estado; son reducidos a polillas, condenados a no ser.

El tratamiento de las figuras en Quevedo se inscribe en una tradición secular. Chevalier distingue un par de técnicas –animalización y reificación-- empleadas las dos tanto en la poesía jocosa como en la narrativa de Quevedo, y también, añadiría yo, en la obra valleinclaniana[420]. El proceso que reduce a los seres humanos y los bestializa, es usual tanto en Quevedo como en Valle. La voz o el movimiento revelan la realidad interior por el aspecto. Todo deriva en una técnica de caracterización que provoca efectos similares: el cuerpo esperpéntico, como antes las figuras quevedescas, plantea al personaje como una representación monstruosamente enigmática.

[420] "La animalización o la reificación de los personajes, costumbre antigua (y siempre viva) del motejar cortesano; la desarticulación de la figura humana a la cual llevaba natural y forzosamente la multiplicación de los apodos." (Chevalier, 139)

11.2 La constelación zoomorfa en Valle-Inclán.

Los títulos de la obra valleinclaniana revelan que la constelación zoomorfa está presente antes de que el esperpento se configure como un proyecto plenamente racionalizado. En *La guerra carlista* el tercer tomo se titula *Gerifaltes de antaño*, aludiendo a un "ave del orden de las rapaces, con plumaje pardo con rayas claras en las penas de las alas y cola, y blanquecino con listas cenicientas en el vientre. Es el halcón mayor que se conoce, pues tiene seis decímetros de largo y catorce de envergadura; fué muy estimado como ave de cetrería, y vive ordinariamente en el norte de Europa."[421] *Comedias bárbaras* contribuye al bestiario con la segunda titulada *Águila de Blasón* y con la tercera, *Romance de lobos*[422]. En *La pipa de kif* hay títulos que nos remiten a la retórica del cuerpo bestializado: *Bestiario*, y en una gradación distinta *El circo de lona*[423].

Valle, como Quevedo, se obsesiona con las viejas, cuyos aspectos negativos se reflejan en sus fisonomías[424]. Se diría que expresan su auténtica realidad, que Valle caracteriza

---

[421] En *La guerra carlista* hay otros ejemplos de la misma retórica. En *Los cruzados de la causa*, por ejemplo, Valle subraya la astucia de los aldeanos llamándolos "raposos viejos" (*OE*, II, 146); en *El resplandor de la hoguera* el sacristán Roquito corre "como un gamo" (*OE*, II, 180), y "Josepa la de Arguiña es como los perros abandonados" (*OE*, II, 220). En *Gerifaltes de antaño* Valle también se apoya en la bestialización para caracterizar a los personajes, como uno que "temblaba como una res" (*OE*, II, 275), o el Cura Santa Cruz, quien "para gobernarlos y valerse de ellos, los tenía en categorías: Lobos, gatos, raposas, gamos. A uno le llamaba ruiseñor porque era versolari." (*OE*, II, 282) El Cura marcha "con paso de lobo" (*OE*, II, 282), mientras sus guardias son "mastines" (*OE*, II, 284), animales que también sirven para caracterizar a Miquelo Egoscué como "mastín leal" (*OE*, II, 299). La Marquesa también se constituye de rasgos bestiales; sus hombros "se hispan como dos alones sin plumas" (*OE*, II, 295), mientras que la partida de Santa Cruz cae "con revuelo de gerifaltes" (*OE*, II, 305), y las primas de Eulalia se levantan "con rumor de bandada a besarla" (*OE*, II, 306).

[422] Entre *La guerra carlista* y *Comedias bárbaras* y *La pipa de kif* puede observarse, sin embargo, un cambio: los dos primeros títulos promueven un bestiario heráldico, mientras que *La pipa de kif* subvierte esas imágenes, otorgándoles un sentido paródico y abiertamente carnavalesco. En una especie de diálogo consigo mismo, Valle refuncionaliza tales imágenes con el propósito de parodiarlas. Como Quevedo hacía mofa de su inspiración postpetrarquesca, Valle la hace de cuanto había tomado muy en serio tanto desde una perspectiva ética como estética. Podría aventurarse que ambos someten a una revisión crítica y humorística sus convicciones previas, y que acaso la ironía es el elemento más "serio" de sus obras.

[423] En cuanto al bestiario valleinclaniano, varios críticos han notado su presencia. He aquí algunos: "La esperpentización animalizadora concierne, como en *Luces de Bohemia*, al parecido físico total o parcial – facciones o alguna parte del cuerpo—del personaje y el animal comparado, o a la semejanza de acciones, implicando muchas veces una valoración estética o de orden moral." (March, 143) Ynduráin comenta la sobredeterminación taurina en *El ruedo*, y Ricardo Gullón destaca el bestiario como proceso de aniquilación. Manuel Bermejo Marcos, por su parte, incluye la animalización como uno de los cuatro mecanismos de los esperpentos, junto con la cosificación, la animación y la humanización.

[424] La ascendencia valleinclaniana de estas viejas se encuentra ya en *Gerifaltes de antaño*, pero con otro sentido, ya que la tía Rosalba es una vieja caracterizada por su bondad. Sin embargo, su perfil se asimila al de las viejas-pájaros que aparecen intermitentemente en la obra de Valle: "La sombra de la vieja es muy grotesca en la pared, y la alcuza marca el garabato de una nariz bajo el borde pringado del manto." (*OE*, II,

mediante miembros agudos, aptos para destruir a sus víctimas, como los picos y las garras. Además, la zoomorfia se determina por aves de mal agüero relacionadas con la brujería y en ocasiones, como veremos, francamente espectrales.

En los esperpentos teatrales aparecen figuras así. Comencemos por la coruja, en *Las galas del difunto*. Ésta presta a una alcahueta su aspecto, pero también sus facultades. Su retrato sería difícil de reproducirse en la escena, porque su fisonomía está al servicio de su función, ya que el boticario enarbola "el bastón sobre la encorujada." (*OE*, I, 972). Inmediatamente después la llama "¡Emplumada!" (*OE*, I , 972)[425]

El vuelo para Valle es importante, ya que otro animal que comparte la caracterización de la alcahueta es el murciélago, asociado con la brujería, y en sí mismo bestia mixta: "La coruja, con esquinado vuelo..." (*OE*, I, 973); "Se anguliza como un murciélago." (*OE*, I, 973)

En *Los cuernos de Don Friolera* (1921), Doña Tadea Calderón corresponde al tipo quevedesco. Descrita primero como una *sombra*, y una *raposa*, después se la identifica como pájaro: "El Teniente se cruza con una vieja, que le clava los ojos de pajarraco." (*OE*, I, 1014) El ave sugiere el perfil de garra quevedesco, al que añade el maléfico poder de la mirada: "La beata se acerca y pega a la reja su perfil de lechuza." (*OE*, I, 1015) La asociación confirma el interés de Valle por la brujería, que recuerda el ámbito quevedesco.

Doña Tadea plantea una doble hibridización: sobre los rasgos humanos se imponen otros bestiales, y sobre éstos los de distintos animales, ya que Doña Tadea nunca corresponde sólo a uno. Además de ser un pajarraco, es "pequeña, cetrina, *ratonil*, va cubierta con un manto de merinillo." (*OE*, I, 1014) *Cetrina*, es decir de un "color entre verdinegro y pálido", que le dan la tonalidad de un cadáver. La descripción y el diálogo la identifican como heredera de Celestina, pero al contrario de la célebre alcahueta, la Calderón espía para denunciar. Valle enfatiza la ferocidad como señal de hipocresía.

En la novena escena, Valle reitera la bestialidad de Doña Tadea. Su apariencia la confirma como bruja delatora. Desde lo alto de su buhardilla aparece, en una

293) Vale la pena subrayar el hecho de que el borde del manto está *pringado*, es decir sucio por la secreción de la nariz, que aparece también en Quevedo con cierta frecuencia.

[425] Recordemos que en *El Buscón*, a la madre de Pablos la sacan en procesión emplumada, por ser hechicera.

metamorfosis demoníaca, para cantar con ojos centelleantes y ruidos propios de una gallina coplas infamantes: "Doña Tadea abre repentinamente el ventano, al final de la copla, y aparece con un guitarrillo, el perfil aguzado, los ojos encendidos y redondos de pajarraco. Rasguea y canta con voz de clueca." (*OE*, I, 1042) Lo *clueca*, es decir la debilidad de su avanzada edad no le impide emitir los ruidos que hacen las gallinas al empollar, en este caso la destrucción de Don Friolera. Doña Tadea sintetiza una constelación bestial que se caracteriza por su maldad gratuita. Esta bruja reúne, como los grifos, un conjunto de especies: es un pajarraco, un pájaro misterioso con lengua de serpiente, una arpía, y la vigilante lechuza que contempla a sus víctimas desde la altura.

En el *Esperpento de las galas del difunto* (1926), uno de los personajes se llama literalmente "La Bruja de los Mandados"[426]. Como todas las de su especie, también vuela: "La Bruja encaperuzó el manto sobre las sienes y voló, convertida en corneja." (*OE*, I, 966) Al elegir Valle la *corneja* acaso sea para ubicar la acción de este esperpento en invierno, ya que esta "especie de cuervo, algo mayor que la paloma, con cabeza gorja, alas y cola negras, y cuerpo de color ceniciento obscuro, que habita en las selvas del norte de Europa y viene a España en el invierno." Tal formulación iconográfica fue consagrada por Goya en grabados como *Chitón*, *La filiación*, y *Ya van desplumados*, imágenes que determinan a la vieja esperpéntica: "Por una punta del rebozo, las uñas negras, los dedos rayados del iris, oprimen la carta de la manflota." (*OE*, I, 971) La Bruja es caracterizada como *coruja*, animal que ya hemos visto en Quevedo: "La mandadera mete la cabeza coruja por el vano de la puerta, pegada al canto." (*OE*, I, 971) Encarna los poderes ocultos. Como Quevedo con *sierpe*, *coroza* o *dragón*, Valle formará una palabra compuesta, un neologismo: *encorujada*. En la escena segunda, la bruja es sus manos: "Por una punta del rebozo, las uñas negras, los dedos rayados del iris, oprimen la carta de la manflota." (*OE*, I, 971) Si "la punta del rabo", o "la llave de tuercas" manifestaban la genitalidad de Ventolera, ahora la atención se concentra sobre la garra de la mandadera, que vuela, "convertida en corneja." (*OE*, I, 966)

[426] En la escena segunda, La Bruja y El Galopín sostienen un diálogo que recuerda el de Celestina y Pármeno, específicamente porque La Bruja le recuerda al empleado que entre los pobres la solidaridad es imprescindible: "La Bruja.- ¡Hijo, eres propiamente una ortiga! La ley de los pobres es ayudarse." (*OE*, I, 971)

En *Ligazón, auto para siluetas*, la bruja se transforma en La Raposa, que en la primera escena "suspende la gargantilla en el garfio de los dedos." (*OE*, I, 686) Como Quevedo, Valle recrea a la vieja dedicada a la tercería y a la hechicería como aves, acaso porque muchas de éstas son animales carroñeros, y también quizás por su frecuente asociación con la noche. Con su báculo y manto y dando "trencos compases", La Raposa está en la línea de Doña Tadea y de sus antecesoras quevedescas.

En *La corte de los milagros* la vieja reaparece, en deuda con las dueñas barrocas. La Duquesa de Fitero corresponde a esa imagen: "La rancia estantigua, bajo las plumas del moño, acentuaba su gesto de cotorra disecada." (*OE*, I, 23) Según el *Diccionario de la lengua española*, *Estantigua* es "contracción de las voces *hueste antigua*", y significa "visión o fantasma que se ofrece a la vista por la noche, causando pavor y espanto." La vieja ayuda de cámara de Isabel II es como las viejas *disparates* que obsesionaban a Quevedo[427]. Valle añade otro sentido que caracteriza visualmente a la Duquesa de Fitero, porque *estantigua* también significa "persona muy alta y seca, mal vestida" Los dos escritores las definen como pajarracos, ridiculizadas mediante la cotorra disecada[428].

Otros personajes también se caracterizan como aves, o conservan algo de éstas en retratos mixtos; el cuerpo bestial se hace más complejo. Por ejemplo, la comadre bisoja de *La corte*, ser espeluznante en el que coinciden la astucia de la comadreja con la mirada penetrante del pájaro: "La comadreja hincábale el ojo de pájaro." (*OE*, I, 173)[429] La importancia de la condición ciclópea se confirma mediante las aves: "Juana de Tito asestaba su ojo de pájaro sobre el velazqueño caballero." (*OE*, I, 129)

La imagen de la *coruja* se sobreimpone en Juana de Tito, aunque su figura no es la de una vieja: "La molinera abría los brazos y se acorujaba besando el camino." (*OE*, I, 129) Pero

---

[427] Recordemos a la dueña en *La hora*, que parece servir de modelo a la Duquesa de Fitero, incluso por la función que ambas *estantiguas* desempeñan: "Asistíala, como asesor en cachivaches, una dueña, calavera confitada en untos..." (*La hora*, 84-85)

[428] A la duquesa también se la denomina como lagarta: "Acudió, enmendándose, la vieja lagarta" (*OE*, I, 261). El lagarto también sirve para describir a "la Priora, con mieles y sahumerios de beata lagarta..." (*OE*, I, 263) En otras ocasiones, *cotorra* se transforma peyorativamente en *cotorrona*, añadiendo a la imagen original un aspecto ridículo: "Y levantaba la cartulina para que la cotorrona viese el retrato." (*OE*, I, 26)

[429] La imagen de la comadreja reaparece para caracterizar a otros personajes. Todos ellos, sin embargo, pertenecen a la clase inferior que depende de su astucia salvaje para sobrevivir. Es el caso de la mujer que acompaña a Juana de Tito: "Y la otra comadreja" (*OE*, I, 173) Las dos mujeres comparten el símil bestial de la comadreja: "Comadrejas, con el hombro pegado a las bardas" (*OE*, I, 174) Resulta notable cómo los animales prestan a los personajes sus atributos. En el caso de la comadreja, su carácter social inferior

lo que traza un vínculo entre las viejas corujas de los esperpentos teatrales y la molinera es su capacidad para ejecutar movimientos intempestivos: "De entre las matas, como una coruja, se levantó Juana de Tito." (*OE*, I, 147)

Otros términos como *paloma*, sirven para aludir a actividades relacionadas con el prostíbulo[430]. Valle usa *paloma* para representar a Isabel II en *La corte de los milagros*: "La Señora, encendida de erisipelas, se inflaba con bucheo de paloma." (*OE*, I, 8)[431]. Y más adelante: "Cortó con un hipo de paloma buchona, envuelta en majestuosos arreboles, la Reina Nuestra Señora." (*OE*, I, 25) Aplicada a Isabel II, *paloma* no sólo alude al comercio sexual, sino que añade una nota cómica con el movimiento del pecho al inflarse y el ruido que produce el animal en lugar de la voz humana.

Participa del contexto barroco de *paloma* el término *tarasca*. De las acepciones que da el *Diccionario de la lengua española*, retengo aquí el de "figura de sierpe monstruosa que en algunas partes se saca durante la procesión del Corpus". El término tiene connotaciones evidentemente negativas, pero también festivas, transformando a Doña Loreta en una mujer fácil, pero asimismo "fea, desenvuelta y de mal natural.". Isabel II es caracterizada parecidamente. Por ejemplo la que subraya una cualidad grotesca en el personaje, es el de la oca. El movimiento de la Reina, montada sobre sus chapines, es oscilatorio: "Campaneándose con aire de oca graciosa." (*OE*, I, 266)

Parte de los atributos de Isabel II reemplaza boca por *belfo*. Según la Real Academia, "dícese del que tiene más grueso el labio inferior, como suelen tenerlo los caballos": "Isabel II abultaba, con una sonrisa de pícaras mieles, el belfo borbónico heredado del difunto Rey Narizotas" (*OE*, I, 20); "La Majestad de Isabel II abultaba el belfo con chunga borbónica" (*OE*, I, 27) Que el término *belfo* es peyorativo se confirma en que Valle hace que un criado comparta con la Reina tal característica: "Sacó el belfo el ayuda de cámara" (*OE*, I, 249)

---

también la hace un animal enemigo de las aves de corral, de palomas y gallinas, bestias que en cambio Valle destina para caracterizar a las figuras de la corte.

[430] Según Ricardo Senabre, tiene una connotación clásica bien conocida: "Téngase en cuenta que paloma es a menudo <prostituta> (y palomar <mancebía>) se halla ya documentado en el Siglo de Oro." (Senabre, 46)

[431] Curiosamente la dueña de la casa de citas en *Las galas del difunto* también muestra un erisipel: "Un erisipel le repela las cejas." (*OE*, I, 969) La mención no es gratuita porque tal erisipel, que aparece en ambos personajes, es una seña infamante que insinúa, en la Reina, una enfermedad venérea, equiparándola con La Madre del prostíbulo.

En *La corte* aparecen varias aves más. Por ejemplo, en las no tan jóvenes damas que están en camino de convertirse en dueñas y que se esfuerzan por disimular su edad: "Teresita Ozores escondía sus treinta abriles bajo un vistoso plumaje de pájaro perejil. Hablaba con voluble y casquivano gorjeo." (*OE*, I, 39) Su discurso es errático, y *casquivano*, propio de las mozas del trato que Quevedo define como *parla*.

Las aves prestan sus rasgos a diversos círculos sociales. La corte se caracteriza por el *picoteo*: "Dolorcitas picoteaba." (*OE*, I, 41) El picotear implica una traslación de sentido en el que alimentarse ha sido sustituido por agredir. Según la Real Academia es "golpear o herir las aves con el pico". *Picotear* es causar violencia mediante la palabra, "contender o reñir las mujeres entre sí, diciéndose palabras sensibles." Pero lo que la Chamorro busca es exhibir su conocimiento de la corte y afirmarse mediante detalles triviales: *picotear* "se toma tambien, por hablar mucho, y cosas inútiles e insubstanciales." Referido a las acechanzas verbales irritantes, a esos pequeños desafíos irreclamables pero que hunden su garfio, el picoteo define por excelencia a la corte: "Estaba acostumbrado al picoteo de las antecámaras" (*OE*, I, 220) Y el Marqués responde a esos *picoteos* con otros: "Picoteó Torre-Mellada" (*OE*, I, 220)

Las aves implican connotaciones brujeriles, prostibularias, en general violentas. Pero no siempre significan maldad o agresión. También pueden representar la belleza y languidez artificiales del mundo aristocrático, o transferir sus características a la decoración. Entonces, los objetos prestan sus atributos a quienes los usan por medio de la metonimia: "La Marquesa Carolina, graciosamente consternada, se recogió en su nido de cojines" (*OE*, I, 45) Valle insiste en la imagen del mueble (un diván) transformado en *nido*: "La Marquesa Carolina, lánguida y nostálgica en su nido de cojines" (*OE*, I, 73) Valle extrema sus recursos preciosistas en el retrato de la Marquesa hasta el punto en que podría interpretarse el retrato como una autoparodia de las *Sonatas*: "Reclinada en el nido de plumas y faralaes, con pintada sonrisa de madama de retrato." (*OE*, I, 211)

A diferencia de la Chamorro, que *picotea*, la Marquesa pertenece a una clase aviaria más sutil: "La Marquesa Carolina, adivinadora, guiaba los rubios ojos de *pájaro* por su tertulia, y sutilmente se hacía dueña de todo cuanto las lenguas decían." (*OE*, I, 213) Hay aves que pueden transferir su ingravidez, parodiando a otras: "Acudió, con breve pisar de pájaro, la señorita francesa." (*OE*, I, 73)

Los pájaros son tan abundantes que podría decirse que *La corte de los milagros* se basa en ellos, y que Valle ha concebido esta novela como un auténtico aviario. Valle usa esta imagen para desvelar un mundo; no *deforma* la realidad, sino que la revela objetivamente[432].

Si hasta ahora nos hemos detenido en las *figuras* femeninas, también debemos revisar las masculinas. Referida a los hombres, el ave marca dos caminos: uno para despojarlos de sus características varoniles, otro para subrayar su despliegue teatral de falsa hombría. En cuanto al primero, la falsedad del Marqués de Torre-Mellada se sustenta sobre la imagen de la gallina: "El repintado palatino filosofó con epicúreo cacareo." (*OE*, I, 32) El Marqués es un vejete que intenta disimular su edad mediante los cosméticos, y *cacarea* sensual y voluptuosamente, ya que a eso alude el adjetivo *epicúreo*. Sus conceptos marcan una aliteración que define su discurso reduciendo la filosofía epicúrea a cinismo, y la corte a un corral de aves domésticas destinadas a la cocina: "La docta casa está, según cuentan, convertida en gallinero parlamentario." (*OE*, I, 212) Valle reitera el símil de la gallina para confirmar la caracterización de Torre-Mellada: "El Marqués de Torre-Mellada las acogía cacareando un añejo repertorio de donosuras galantes." (*OE*, I, 32) El cacareo revela otra faceta que se refiere a "ponderar, exagerar con exceso las acciones propias": "Cacareó el prócer, con cacareo usado, untoso de rutina protocolaria..." (*OE*, I, 152). El *cacareo* de Torre-Mellada es un repositorio de frases automatizadas de las que puede disponerse de manera mecánica, caracterización que busca subrayar la irracionalidad de las figuras.

El Marqués escasamente es un ser humano: "El Marqués de Torre-Mellada, con uniforme muy papagayo, cubierto de cruces y bandas, retocado y rubiales, entró haciendo gallos..." (*OE*, I, 39) El uniforme lo transforma en *papagayo*, pero su voz es chillona y aguda, una voz que *cacarea* notas falsas[433]. El *cacarear* expresa sobre todo una actitud frívola: "El Marqués de Torre-Mellada cacareó divertido" (*OE*, I, 100) Pero también encubre otras actitudes entre las que resulta notable la de *ladino*, es decir falso: "Cacareó Torre-Mellada, entre ladino y abobalicado" (*OE*, I, 135) Nótese de nuevo el uso del

[432] Coincido con Borel cuando señala que "más que un género, el esperpento corresponde a una visión particular del mundo. Pero no se trata de una deformación arbitraria. La transformación obedecerá, pues, a una intención concreta del autor; sólo cambiará las proporciones y no la materia misma." (Borel, 213)

oxímoron para sintetizar al máximo la información sobre el personaje que es astuto y sagaz, y a la vez, bobo. Esta caracterización se confirma más adelante: "Y el Marqués reía malicioso: Un cacareo con hoja, como la moneda falsa." (*OE*, I, 158) [434]

En otras circunstancias, el símil del pájaro está al servicio del *status quo* y entonces la figura asciende de ave de corral a una más decorativa: "El Marqués, entre las bascas medrosas, abría su cola pavona de alto personaje..." (*OE*, I, 193) Entre los síntomas de vómito causado por el miedo, el Marqués afirma su seguridad palaciega y protocolaria.

Por si quedara alguna duda acerca de la verdadera naturaleza del Marqués de Torre-Mellada, Valle lo asimila al bucheo de un palomo, equiparándolo con Isabel II y con, según hemos visto, las prostitutas: "El Marqués se santiguaba con bucheo de palomo..." (*OE*, I, 204) El hecho de que se santigue mientras emite ese sonido puede implicar una suerte de blasfemia.

Valle abunda en estas caracterizaciones. En algunas la falsedad del personaje es tanta que remeda la postura del ave que le sirve de imagen: "El Marqués copiaba el aire triste de un pájaro dormido." (*OE*, I, 214) Pero no se trata de cualquier ave, sino de un loro, pájaro que por su capacidad para reproducir la voz humana resulta inquietante. También tenemos la utilización del loro para acentuar el habla de quienes se sirven del castellano como segundo idioma: "Replicó el inglés, con grotesca articulación de loro..." (*OE*, I, 87) Esta ave confirma la vacuidad de un discurso en el que los sonidos se confunden con melindres, también asociados con los gestos que hacen las *figuras* de la corte. La falsedad se confirma incluso cuando el vejete dormita: "Torre-Mellada quebró su gesto de loro dormido con las arrugas y los melindres de una risa falsa..." (*OE*, I, 215)

En otras ocasiones, el símil volátil transfiere sus características a los objetos en una cadena de reificaciones: "Quedó con los ojos cerrados, acariciando las plumas del sombrero, posado en las rodillas como un pajarraco..." (*OE*, I, 221) La reificación mediante el vestuario acusa su aire de falsedad en los figurones de la corte, a veces transformados por la cresta en gallos, pero también reducidos en el mismo sintagma a

---

[433] La caracterización del Marqués como una gallina es reiterativa. Sirva recordar que el verbo *cacarear* reaparece en: "Cacareó el Marqués..." (*OE*, I, 76, 81, 90)

[434] El habla de todos los personajes se centra en los ruidos que producen los pájaros. La mayoría cacarea, pero otros cloquean y graznan: "cloqueó con el gollete en la boca" (*OE*, I 48); "Graznó una voz jocosa" (*OE*, I, 139), y "Graznó el hijo con zaino respeto" (*OE*, I, 140)

cotorrones, cuyo significado feminoide es implícito: "Torcía la cresta el cotorrón palaciego" (*OE*, I, 250)[435]

Como hemos visto con las viejas celestinescas de los esperpentos teatrales, la bestialización de las figuras no se mantiene en estado puro. A veces los perros también prestan sus características. En el caso de don Francisco, la imagen canina está al servicio de una feminización que reproduce la del Marqués de Torre-Mellada. La figura es la misma, pero la bestia se ha transformado aunque conserve su sentido de ridículo y de escarnio intacto: "El Rey Don Francisco hacía chifles de faldero al flanco opulento de la Reina." (*OE*, I., 24)[436] A la voz de silbato del consorte, Valle insiste en su insignificancia: "El Augusto consorte se arrimó, con respingo de perro faldero, al recadén propincuo de la Reina" (*OE*, I, 25)[437]

En otras ocasiones, la imagen del perro es utilizada sin sentido peyorativo, pero no por ello deja de ser ridícula: "El doctor se volvió bajo el globo del farolón, iluminada la carátula inglesa de *setter* con espejuelos" (*OE*, I, 224); "El Doctor abismó en un gran cabeceo su rubia expresión de perro con lentes" (*OE*, I, 227), y "El Doctor abismaba la carátula de perro canelo en un gran gesto." (*OE*, I, 230)

En la corte también hay gatos. Una vez por lo menos se bestializa al Marqués mediante ese animal: "El Marqués leía la Prensa moderada, recogido a sus habitaciones con remusgos de gato larero" (*OE*, I, 246)[438] Y huelga decir que también hay otros cuadrúpedos cornúpetos. Es el caso de dos invitados a Los Carvajales: "El Brigadier

---

[435] De la conversación gratuita e incesante se dice que es cotorreo; de allí que cotorrear sea actividad propia de gente desocupada que pierde el tiempo en la cháchara trivial y sin sentido. La voz cotorrona suele aplicarse a la mujer que ha quedado soltera y que pierde el tiempo en cotorrear. Por estas connotaciones la palabra *cotorrón* tiene implicaciones evidentemente peyorativas, sobredeterminadas por una feminización negativa.

[436] En cuanto a la imagen de grandes ancas que sugiere una presencia equina vale la pena recordar que en el Soneto XVIII, de Quevedo, Jano es caracterizada como yegua: "¡Oh Jano, cuya espalda la cigüeña/ nunca picó, ni las orejas blancas/ mano burlona te imitó a las ancas,/ que tus espaldas respetó la seña! (*OC*, Verso, 142)

[437] En otro momento la apariencia frágil y ridícula de pequeño petimetre de Don Francisco es enfatizada mediante la imagen de la porcelana, que inmediatamente es sustituida por la de *jaco*, que según la Real Academia significa "caballo pequeño o ruin": "El Espadón, bajando el párpado, miraba al bailarín de porcelana, como los esquiladores al jaco antes de esquilarle" (*OE*, I, 25)

[438] La imagen del gato cambia de signo cuando se la aplica al joven que viaja de polizonte en el tren que conduce a los Marqueses de Torre-Mellada y a sus amigos a Los Carvajales: "Como un gato, se descolgaba la sombra adolescente de un pícaro" (*OE*, I, 86). Pero también para designar a un subalterno precisamente en el momento en el que el Marqués de Torre-Mellada es asimilado a la imagen de un ratón: "El gato bibliotecario recorría las filas de estantes" (*OE*, I, 223)

Valdemoro y Don Pedro Navia paseábanse de uno a otro testero, arcanos y meditativos. Dos bueyes labrando un zurco." (*OE*, I, 136)

Los pájaros que sirven para caracterizar a las mujeres, y que prestan sus atributos al hombre femoniode, también los extienden a aquellos que convierten su sexo en una especie de espectáculo social. Trátase de una hombría próxima a la del jaque, es decir de una escenificación cuyo propósito es disimular la cobardía y la pomposa inutilidad. A veces, por ejemplo, sugieren rasgos semíticos, como el ministro al que se le otorga perfil de lechuza: "El Señor González Bravo atisbaba con su gesto de búho" (*OE*, I, 35)

Otras veces el ave caracteriza el movimiento y el discurso, subrayando, irónicamente, la fundamental vacuidad del personaje: "Don Adelardo López de Ayala abría la pompa de gallo polainudo en el estrado de las madamas. ¡Qué magnífico el arabesco de su lírico cacareo, arrastrando el ala." (*OE*, I, 71) Semejante descripción subraya no sólo el carácter petulante y ridículo del personaje, sino también el del mundo en el que brilla. No es gratuito que Valle hable del *estrado* de las mujeres; la palabra nos trae ecos de espacios exclusivamente femeninos que pueblan la narrativa y la comedia del XVII. Mundo femenino confinado, el del *estrado* corresponde a un encierro de harém que en el siglo XIX era decididamente anacrónico, pero que Valle conserva para subrayar el carácter históricamente desfasado de la sociedad isabelina. Y tal *estrado* es, además, un gallinero en el que se pasea el *gallo polainudo* recitando su *lírico cacareo*, imagen que Valle aprovecha para ridiculizar la figura del poeta oficial: "El cabezudo poeta dibujó su arabesco de gallo polainero." (*OE*, I, 72) Éste no despliega sus gestos fatuos en el vacío: su público está constituído por las *madamas*, transformadas en gallinas. En el caso de este figurón, su habla reproduce las características de su cuerpo por lo que la pomposidad corporal corresponde a la retórica de su expresión.

Valle vuelve a utilizar la imagen del gallo para acentuar la inutilidad teatralera de los altos cargos militares. Si Quevedo había bestializado a los héroes, ahora Valle los somete a otro grado de ridiculización; los suyos no son héroes míticos, sino impostores. El Brigadier Valdemoro puede lucir su belicismo mejor en el salón de la finca de Los Carvajales que en el campo de batalla: "El Brigadier Valdemoro acentuaba su pompa de gallo bélico" (*OE*, I, 138) El gallo sirve para designar una hombría artificial, hecha para desplegarse. Su violencia radica en el aspecto que presta a la figura y permea todas las

clases sociales: "Don Segis Olmedilla, gallo cuarterón y garboso, era el administrador." (*OE*, I, 90)

En *Tirano Banderas* Valle refrenda su gusto por las caracterizaciones grotescas: "Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada, está mirando las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte." (*OE*, II, 352) No es casual que el inicio de la novela se detenga en este aspecto, subrayando la distancia superior en la que ubica a una figura ajena al demiurgo y cercana, por su intimidad con la muerte, con las parcas y las aves carroñeras: "Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo." (*OE*, II, 352)

En el bestiario valleinclaniano conviven otros muchos animales, como yeguas[439], víboras, ratas[440], ratones[441], ranas (con un sentido infamante) y cabras. La cabra, emblema de los cornudos[442], puede sugerir también otros atributos, como en el caso de la comadre bisoja de *La corte* [443]. Juana de Tito es esencialmente un ser mixto, una mezcla de coruja, de comadreja y de cabra [444]. El animal dominante, sin embargo, es la cabra. Sus cualidades se transfieren a ella para crear un cuerpo de energía notable: "En la figura, brío y vivacidad de cabra." (*OE*, I, 107) Claramente asociada con la brujería, sobre todo el macho o cabrón, la cabra participa de ese ámbito goyesco asociado con poderes maléficos. Valle-Inclán parece confirmar este sentido: "Endrina, garbosa, tuerta, cenceña, ríe caprina y maligna." (*OE*, I, 110)

---

[439] Es el caso de la misma Juana, a quien en otros momentos Valle atribuye *ancas*, y el de otro personaje secundario que de cualquier forma consigno: "La tabernera reposó las manos sobre las ancas" (*OE*, I, 178)

[440] "Para verle, el baldado del fogón aguzaba el hocico y los ojos, con una expresión de rata maligna." (*OE*, I, 122)

[441] "El Marqués, ratonil y fugaz, cruzó la dorada penumbra de los salones" (*OE*, I, 207)

[442] Refiriéndose al Marqués de Torre-Mellada una dama de la corte alude a su calidad de cornudo: "Se las espanta con la cuerna." (*OE*, I, 33)

[443] Pero también hay borregos que extienden sus cualidades a la soldadesca, que por extensión es concebida como objeto de sacrificio. La inutilidad de la guerra tiene también en la obra valleinclaniana una presencia intermitente. En *El resplandor de la hoguera* el alférez Alaminos dice: "El soldado, si lo dejasen, tiraría el fusil y se volvería a su casa." (*OE*, II, 195) Y más adelante: "Yo entonces ya no miraba los bandos, sino el hueco y el luto de las mujeres." (*OE*, II, 227) Y sobre la falta de sentido del ejército, el narrador insiste: "Aquellos rapacines aldeanos, vestidos con capotes azules y pantalones rojos, que un destino cruel y humilde robaba a las feligresías llenas de paz y de candor antiguo, iban a la guerra por servidumbre, como podían ir a segar espigas en el campo del rico." (*OE*, II, 238) Hablando de la guerra de Cuba –parte fundamental del "desastre del 98" en la que España pierde sus últimas colonias ultramarinas--, Juanito Ventolera afirma: "Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes." (*OE*, I, 966)

[444] A la imagen de la comadreja corresponde la del raposo que caracteriza al compañero de Juana, Tito el Baldado: "El viejo raposo salió de su silo" (*OE*, I, 106), y "Tío Juanes se revestía la piel del raposo." (*OE*, I, 150)

Juana habita en un molino en ruinas sobre un *silo* en el que se reúnen los bandoleros del rumbo y en el que esconden al joven a quien han secuestrado a cambio de rescate. *Silo*, según el *Diccionario de la lengua española* es "lugar subterráneo y seco"; en su profundidad y oscuridad se traman crímenes, incluso aquellos que atentan contra los propios cómplices. La maldad de Juana también se relaciona con la lubricidad, y su infidelidad se hace evidente como motivo primordial para deshacerse de su compañero, Tito el Baldado: "La bisoja, con el escarnio y el desafío de su risa de cabra..." (*OE*, I, 114)[445] Y no es sólo el narrador quien la describe como una cabra; también su amante le dice: "Esperándote quedo, cabra loca." (*OE*, I, 108), y "--¡Oye, chiva loca!" (*OE*, I, 170)

Si el Marqués *cacarea*, Juana *bala*, pero este balido tiene connotaciones espectrales: "Se atorbellinaba con el humo, chimenea arriba, su balido de cabra." (*OE*, I, 115) El lenguaje doblemente articulado se distorsiona hasta reducirse al "lenguaje" bestial[446].

Juana de Tito es quizá el personaje que en *La corte* sintetiza y acentúa la bestialización hasta extremos inéditos en Valle. En su cuerpo no sólo se concentran bestias ominosas sino que su carácter mixto, capaz de sobresaltar a la Marquesa y a Feliche, se plantea como claramente monstruoso: "El cuerpo magro, ambiguo, de una elasticidad viciosa, en el sayo varonil, acentuaba su esencia de monstruo." (*OE*, I, 181)

Esta apariencia monstruosa pero a la vez excitante debe parcialmente su poder a una evidente ambigüedad que desafía también la línea divisoria entre los sexos: "La bisoja, animada del trago, bailó el cuerpo con ritmo de cabra, lúbrica y ambigua en su disfraz de mancebo" (*OE*, I, 184)

En el ámbito criminal, además de la cabra, el joven secuestrado es definido como lechuzo que la Real Academia define como "muleto que no tiene un año": "¿Y tú, por qué no aprovechas y le bajas la cena a ese lechuzo?" (*OE*, I, 108)[447]

Como hemos podido confirmar, la retórica del cuerpo bestial es una de las técnicas privilegiadas por Quevedo y por Valle para destruir las apariencias y sacar a la luz la

---

[445] La mujer que utiliza a un hombre para librarse de otro aparece también en *Ligazón*, donde La Mozuela es claramente una bruja que seduce a El Afilador para que entre ambos maten a un hombre al que La Raposa y La Ventera la han vendido.

[446] En otros momentos los personajes producen chillidos típicos de los simios: "Sonaban confundidas las voces, como en un selva tropical el grito de las monas." (*OE*, I, 40)

[447] El mismo personaje es también llamado palomino, es decir el pollo de la paloma salvaje ya que el de cautiverio es llamado pichón. Y este *palomino* está rodeado por comadrejas y raposos: "--¿Se halla más conforme con su cautiverio ese palomino? (*OE*, I, 108)

auténtica naturaleza de las figuras. Despojadas de sus máscaras humanas, revelan una condición peor que la de las bestias que les sirven como emblemas.

A veces, por contraste, sucede lo contrario. Diversos animales adquieren características propias de los seres humanos, de tal forma que entre unos y otros la línea divisoria desaparece. La técnica es señaladamente grotesca y plantea un *continuum* entre órdenes naturales diversos.

Si muchas de las figuras femeninas o feminoides se esperpentizan mediante su transformación en aves, también en ocasiones se humanizan las aves: "Las gentiles gollerías picoteaban en las siembras, moviendo las caperuzas con melindre de niñas viejas." (*OE*, I, 94) Esto mismo sucede con la yegua inglesa del Marqués de Torre-Mellada, cuya tos la convierte en la heroína romántica por excelencia: "*Fanny*, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica, tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias." (*OE*, I, 100) Corresponde al veterinario provinciano enunciar las consecuencias de una concepción que transforma a los animales en personas: "y los animales agradecen el tempero, como si fuera personas infusas" (*OE*, I, 101) Otros ejemplos confirman la tendencia de Valle para subrayar la ironía mediante la humanización: "Aúllan nigrománticos los perros, y en las cochiqueras gruñen indiferentes los marranos." (*OE*, I, 102)

Pero la utilización de tal técnica no siempre está al servicio del sentido del humor, por más macabro que resulte. También se aplica para enfatizar la falta de importancia que la vida humana tiene, confundiéndola con la existencia de los animales. La bestialidad se convierte entonces en un atributo humano, más que animal, y sirve para subrayar la inhumanidad del orden: "El Cabo Ferrándiz, encorvado, el fusil dispuesto, se acerca y pisa en la sanguinosa mancha de arena, que recoge el sórdido bulto del preso y del asno." (*OE*, I, 186) Nada hay que distinga el cadáver del hombre del del asno que montaba. Inmediatamente después, uno de los guardias civiles señala lacónicamente una falta de respeto hacia la vida humana: "Los muertos no pasan de dos. Un tuno y el pollino en que iba montado." (*OE*, I, 188)

11.3 Comentario final sobre el tratamiento del cuerpo.

Al principio de este capítulo he señalado la intención moral que los clásicos se proponían ilustrar mediante las metamorfosis, propósito al que no son ajenos Quevedo y Valle-Inclán. Su transformación parcial o total del cuerpo humano en un organismo bestial, es motivada por su rechazo de la hipocresía. Pero permanecer dentro de los límites de tal lectura implica ignorar otras posibilidades de interpretación.

Una de ellas procura calar más profundamente en el sentido del tratamiento del cuerpo por los dos escritores. Al someter a las figuras a cambios abruptos de forma, se realiza una operación inicial que al arrebatar y reemplazar trozos reifica el cuerpo y lo transforma en un signo que despoja a la figura de individualidad. Tal transformación, sin embargo, enfrenta límites, ya que no sustituye radicalmente la primera imagen corporal. Ésta opone una resistencia que deriva de su naturaleza como vehículo y de su función como objeto significante. La conjunción de dos movimientos simultáneos pero opuestos – bestialización/conservación del sedimento humano--, logra un efecto desconcertante que rebasa la forma impuesta sobre la apariencia original. El cuerpo bestializado impone la inmanencia de pares opositivos, pero también instaura la discontinuidad. La bestia disputa el cuerpo como territorio, pero a la vez convive con los rastros de humanidad que sobreviven a la metamorfosis, haciéndola por ello perturbadora.

Tanto Quevedo como Valle nos entregan un cuerpo inacabado, abierto; sus transformaciones tienen un efecto sorpresivo, como si se realizaran en medio de un vacío verbal y fuese imposible "traducir" el órgano que sirve de base a la bestialización y reintegrarlo al cuerpo humano del que se apartó. Si la separación fuera radical, impediría la reconstitución simbólica y con ello el sarcasmo que se propone. Tal radicalización pulverizaría la continuidad inmanente del relato, por lo que la bestialización se apoya en una dialéctica entre la sustitución del pedazo humano por uno bestial, y su restitución a la imagen original en una convivencia paradójica. Liberado de constricciones, el infralenguaje corporal reconstituye las series paralelas hombre/animal, animal/hombre, activando las correspondencias en un proceso de metaforización y de sustituciones simbólicas: transformar, fragmentar, unificar, disgregar, recomponer, y separar cada órgano de acuerdo con territorios sociales bestialmente reproducidos.

Contaminadas, las figuras adquieren características físicas y morales asociadas con los animales e incluso con los monstruos que metafóricamente las suplantan. Los animales mismos pueden englobar otras formas; lo significativo es que el cuerpo es asumido como algo múltiple. Este descubrimiento vulnera nuestra percepción, porque nuestra certeza de la unidad inviolable del cuerpo es arrasada. En su lugar lo que permanece es el cambio, la coexistencia de órdenes distintos, y la anulación de un principio epistemológico a partir del cual creamos categorías y ordenamos el espacio[448]. En la medida en que la humanidad ha sido parcialmente cancelada, sus acciones resultan sorpresivas. Reducidos a un signo, y abstraídos de una historia, esos cuerpos están vacíos: son estructuras que se modifican arbitrariamente.

El cuerpo bestializado desplaza a la palabra sustituyéndola por la imagen auténtica. Esos cuerpos sometidos a torsiones extravagantes, reificados y por fin bestializados no hablan, pero sus manifestaciones producen la narración. Es un metalenguaje basado en las propiedades de los animales de los que se apropia. Y si tal bestialización en principio implica la coexistencia de oposiciones, enseguida se relaciona con el espacio. El Olimpo define un espacio sagrado, y por ello la imaginería zoomorfa tiende a la degradación de los dioses a través de bestias heráldicas y mitológicas. En el infierno éstas conservan sólo parcialmente su apariencia original, como sucede con los demonios. Las formas han variado culturalmente, pero su sentido es similar: están al servicio de una impugnación burlesca del mundo contemporáneo. En el inframundo subsisten las categorías sociales, y los animales reproducen irónicamente aquel orden. Las *lechigadas* definen a los taberneros, los *perros* a los judíos, las *lechuzas* a los dignatarios franceses de la *Anatomía*, e incluso la máxima degradación del cadáver como carne comestible reproduce la condición que en vida tuviera el padre de Pablos.

El espacio se asocia con bestias definidas de acuerdo con una jerarquía social que reproduce la del mundo "normal" o "ilusorio" de las apariencias, antes de que fueran sometidas a una transmutación destinada a revelar la verdad subyacente. Las corujas no aparecen en el palacete de los Torre-Mellada, sino en espacios infiltrados por la

[448] Brooks ha señalado la importancia de tal representación: "A history of the place of the body in Western literature would in many ways run parallel to Auerbach's study, since the representation of the body is part of representing 'external' reality as a whole." (Brooks, 3)

hechicería y que gravitan en esferas sociales inferiores; de igual forma las ratas, las cabras, las comadrejas y los raposos en contraste con los pavones, los papagayos, las gallinas y los bueyes, determinan una oposición social; con ello también simbolizan irónicamente la que existe entre el ámbito civilizado y el salvaje. Si en principio lo que sorprende es la forma bestial, enseguida el sentido se reactiva, recuperando la jerarquía que el cuerpo tiene dependiendo del espacio que ocupa. Pero aun cuando recomponemos la secuencia entre la imagen original y sus variaciones, al romperse la imagen del cuerpo humano, la disrrupción se renueva mediante la duplicidad hombre/ bestia. Nuestra percepción del cuerpo es histórica y biográfica. De ahí que cuando tal eslabón se rompe, estalla una crisis cognoscitiva.

Como el movimiento acelerado o extremadamente lento que produce modificaciones corporales, y la fragmentación, la bestialización del cuerpo humano plantea una interrogante acerca de la auténtica naturaleza del hombre, así como una angustiosa dialéctica entre la unidad y la multiplicidad, entre el cuerpo y sus componentes, entre el sentido y la irracionalidad, entre la civilización y la barbarie, entre la verdad y la impostura. Por un lado el cuerpo está traspasado por el espacio, pero por otro lado éste es definido por el cuerpo. Conviene recordar como ciertos muebles de las habitaciones de la Marquesa Carolina se transforman en *nidos*, cómo el caminar del Brigadier Valdemoro y de Don Pedro Navia convierte el salón de Los Carvajales en un *zurco*, o cómo el lugar en el que se reúnen los criminales corresponde a un *silo*. Las metamorfosis parecen sobredeterminadas por el espacio bestial que se revela como un lugar objetivo, destinado a expulsar a las figuras de su entorno habitual o a alterarlo conforme sucede la transformación. Al volverse las piernas *ancas*, al *enviperarse* o *alechuzarse*, al *cacarear* o *balar*, al volverse los perfiles o los dedos *garfios* que reproducen la anatomía rapaz de las aves, la realidad aparente es subvertida. El cuerpo bestializado impone una conjunción de capas sucesivas que asimilamos mediante un proceso permanente de traducción entre códigos distintos. Aunque reteniéndola parcialmente, la bestia sustituye a la figura, expulsándola del espacio y del tiempo cotidianos. El sentido depende de la integración del cuerpo en términos espaciales y del espacio en términos corporales.

El tratamiento del cuerpo en Quevedo y en Valle muestra la imposibilidad de una imagen unificante; la pervivencia de capas afirma su multiplicidad esencial que se diluye para

recuperarse de manera focalizada en incesantes variaciones. Esos rostros conservan una huella humana, pero al mismo tiempo hay una cualidad en ellos que impide un reconocimiento total. Una violenta diferencia nos obliga a percibir que tales criaturas se consumen en una acción que se desvanece sin dejar rastro. El cuerpo bestializado implica la presencia de lo inmediato, y como tal se limita a una superficie pura.

Tanto Quevedo como Valle-Inclán establecen una dialéctica entre el antropomorfismo, a través del cual conferimos a los animales nuestras características para darle un sentido a una existencia guiada por el terror, la reproducción, el hambre y la defensa del territorio, y la zoomorfización, que expulsa al ser humano de su mundo, reduciéndolo a pulsiones vitales. El resultado son criaturas situadas en un espacio intermedio, en el mundo de la inmanencia (y de la inminencia); seres resueltos en una contingencia opuesta a la trascendencia de los actos propiamente humanos. Esos seres que pueblan la obra festiva quevedesca y los esperpentos, son cifras del abismo en el que todo se confunde en el reino de lo indiferenciado.

Hay, sin embargo, un sentido que los dos escritores comparten: mostrar las contradicciones que desdicen la retórica de las palabras. Si éstas, como máscaras acústicas, pueden engañarnos, tal utilización del cuerpo no[449]. En la base del sarcasmo quevedesco y valleinclaniano está la certeza de que las capas que recubren nuestra auténtica naturaleza resultan ornato en el mejor de los casos, ya que son inútiles para transformar el núcleo bestial del hombre, el punto de partida –y de retorno-- de la cultura.

Tanto en la obra festiva de Quevedo como en los esperpentos valleinclanianos hay un talante y unas técnicas similares. Ambas obras coinciden en un regocijado, implacable y ácido escepticismo que se niega a aceptar las coartadas del arte, de la política y de las buenas intenciones. La retórica del cuerpo bestializado afirma la irreductible duplicidad de la naturaleza humana vista desde una mirada cuyo signo primordial es el sarcasmo insobornable, atento a las constantes ocilaciones entre la impotente luz de la razón y la noche bestial.

---

[449] Feher ha visto en el interés de Bataille por la animalidad la fuente de una genealogía de la cultura que no es tan distante de la representación que Quevedo y Valle-Inclán realizan de la verdadera naturaleza de la sociedad y de sus instituciones: "Cette vision fascinante et fascinée de l'animalité constitue en tout état de cause le point de départ instable mais irréductible d'une généalogie ambitieuse de la culture et de ses regards." (Feher, 13)

Conclusiones.

La propuesta original de esta tesis consistía en hacer tres calas barrocas relativas a los esperpentos de Valle-Inclán. Había de extenderse a estudiar paralelismos cervantinos, y ecos de la "obra menor" de Calderón[450]. Trabajo nada fácil, dada la abrumadora bibliografía generada a través de los siglos sobre cada autor, pero también por el paradójico reconocimiento de Valle-Inclán acerca de la herencia de la que provenía. Señalo lo que he debido descartar sólo para subrayar la importancia del tema que me ocupa, así como de sus futuros desarrollos.

La ambivalente actitud de nuestro autor en relación con la literatura áurea debe ser considerada como un factor que ha contribuido a descartar las indagaciones sobre el tema. A diferencia de los estudios que se dedican a revisar las relaciones de Valle-Inclán con sus contemporáneos, poco se ha dicho acerca de las que desde la tradición de la literatura hispánica se tienden sobre su obra. Éstas son significativas, pero ninguna ha generado estudios sistemáticos, a excepción de uno de César Oliva, y otro de Pilar Cabañas en cuanto a los géneros teatrales clásicos a la que Valle recurrió.

El presente estudio quiere contribuír a paliar ese vacío, centrando el asedio en la obra festiva de Quevedo. En cuanto a Valle-Inclán, Cervantes ha merecido más comentarios que Quevedo, no porque sea más importante, según me atrevo a pensar, sino porque Quevedo, en este siglo de "corrección política", es inadmisible. Quevedo es el incómodo por excelencia; estudiarlo en su aspecto festivo implica necesariamente enfrentar los prejuicios típicos de su época. El antisemitismo, el sexismo y la misoginia no son aspectos exclusivos de Quevedo, sino el clima ideológico que enmarca su existencia. Es notable observar cómo, con frecuencia, se prescinde de su contexto vital y se le condena como si se tratase de un escritor contemporáneo. Desde mi punto de vista, su obra festiva enfrenta también los prejuicios anacrónicos de los lectores actuales. Las burlas que Quevedo inflingía a sus contemporáneos renuevan, en otro sentido, su capacidad

[450] En cuanto a la "huella" de Cervantes en Valle, he dedicado "La cueva especular: de Montesinos a Zaratustra", artículo recientemente publicado en *Cervantes y su mundo I*, estudio que he continuado examinando en "Espectador *in fabula*: metateatralidad en los entremeses cervantinos y en los esperpentos

transgresora. Ésta se equipara con la que perpetra Valle-Inclán, lo cual, en mi opinión, exigía revisar sus afinidades.

En su tiempo Quevedo se muestra crítico de su época, no menos que de los modelos poéticos que la acompañan. En un siglo en el que la literatura empieza a cotizarse como mercancía, Quevedo previene contra los prólogos:

> Algunos autores buscan otros mejores ingenios que los suyos, a los cuales compran prólogos para con ellos dar muestras de su habilidad, y que los que compran sus obras les atribuyan lo que en ellos no hay; y con esta suficiencia y buen estilo engañan a los ignorantes y a veces a los que no lo son, llevados del cabo de aquel primer proemio, con que unos y otros sueltan su dinero, que es el fin principal de muchos que hoy escriben a bulto y manchan el papel a tiento." (*Prosa festiva completa*, 230)

Comprar es un verbo que Quevedo repite. Comprar prestigio literario, como se compran bienes materiales. Pero Quevedo no desea ser percibido como *autor*. Para él la escritura es muestra de ingenio, que prodiga siempre con liberalidad. Su temprano reconocimiento lo sitúa privilegiadamente como un auténtico caballero y como un estudioso, diestro en la espada como en la pluma. Su desprecio hacia los escritores descubre una estrategia primordial, que consiste en esa ambivalencia entre ser un caballero, pero al mismo tiempo asentar su derecho a ser reconocido como "hombre de ingenio". Creo que este aspecto pesa más en la estimación conflictiva en la que se tiene a su obra festiva. Habiéndose dedicado toda su vida a escribir, escindiéndose entre el escritor y lo que hoy llamaríamos el "político", Quevedo es consciente de la importancia de la literatura en sus más variadas expresiones. En una época en la que las "misceláneas" conviven con los poemas, la comedia y la novela picaresca, no se desentiende de ningún género: "Yo, pues, no pretendo ganar nombre de autor, ni menos enriquecer con mis borrones..." (*Prosa festiva completa*, 236) Tal muestra de humildad sólo puede ser irónica proviniendo de uno de los más grandes autores del XVII. Quien habla es un caballero montañés, que por la imagen que tiene de sí mismo se compara sólo con los grandes ingenios contemporáneos, siempre reservándose un estado excepcional: la gloria literaria como soporte de la que en vida aspira a tener, más efímera y terrenal.

---

teatrales de Valle-Inclán", comunicado presentado en el Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda, Valencia, 2005.

Quevedo, como Valle, rechaza la hipocresía. Pero no sólo la social, sino muy específicamente la que se ejerce a través del lenguaje, aspecto que en los dos se relaciona con su tratamiento del cuerpo. Las muletillas, y sobre todo los lugares comunes, son materia abominable. "En los poetas hay mucho que reformar, y lo mejor fuera quitarlos del todo..." (*Prosa festiva completa*, 149) Sería mejor borrar de la faz del mundo a los hipócritas, y a los poetas que mediante los lugares comunes los siguen, aunque entonces se quedaría sin "poetillas", es decir sin materia prima sobre la cual asestar sus dardos. Quevedo es tan consciente de sus competidores como de ese submundo que *finge* "ríos sus ojos", a quienes recomienda que lloren "en su casa" y mueran "de su muerte natural sin echar culpa a su dama, que hay a veces más muertes en una copla que hay en año de peste; y después de habernos cansado, viven mil años más que por quien morían." (*Prosa festiva completa*, 149)

Quevedo se ha convertido en una especie de *bête noire*, notable por su relativa exclusión de los planes de estudio, y a Valle-Inclán no le va mejor, a pesar de que se trata de un autor que ha suscitado y aun despierta gran interés crítico. Entiendo que en esta indiferencia por dos cumbres señeras de la literatura en castellano se mezcla toda clase de prevenciones ideológicas, y de asunciones en cuanto a la dificultad de su obra. Sea como fuere, los dos enfrentan un destierro parecido. En el reconocimiento de su grandeza, siempre de pasada, late una indiferencia y acaso un rechazo que los sitúa fuera del "mercado" académico. Esta es otra de las razones que me movieron a estudiarlos.

En cuanto a mi selección del *corpus* valleinclaniano, asumo mi condición "esperpenticentrista", que Manuel Aznar justamente rechaza, pero que reivindico ante la ausencia de estudios dedicados a examinar al Valle-Inclán que por ser "clásico", es moderno. Quise dar cuenta, hasta donde podía, de la crítica, pero centrándome en un aspecto relativamente ignorado. Debo decir que tal revisión fue fructífera para indicarme los límites. De ella no repetiré lo que ya he comentado al principio de este estudio, pero me gustaría recordar a Ortega y Gasset, quien después de su crítica de 1904 jamás dedicó nada a la obra de Valle-Inclán, de la cual sin embargo debe haberse nutrido para reflexionar sobre el arte contemporáneo. Lo menciono porque creo que tal silencio es significativo y porque tal "diálogo", que yo sepa, no ha sido estudiado todavía, y abre un

vaso comunicante entre los dos, así como un capítulo significativo en la reflexión sobre la estética de vanguardia en España.

Mi trabajo transita, pues, caminos parcialmente descartados. La necesidad de situar la obra de Valle en el panorama europeo explica la indiferencia, pero quiero pensar que siendo fiel a los esperpentos he querido indagar lo que el "postesperpentricentismo" ha olvidado: las raíces de las que él surge. No pretendo haber hecho la labor de quien restaura un venerable edificio, sino la de quien, examinando sus cimientos, contempla sus diversas capas. Acaso debiera haberme dedicado por ello al examen de los primeros textos de Valle, pero eso hubiera sido tan ingenuo como inútil. Él reelaboraba sus textos infatigablemente, invalidando hasta cierto punto un criterio cronológico.

Mi análisis parte de lo que en mi opinión es la indudable perspectiva demiúrgica compartida por los dos escritores. Mis primeras lecturas apuntaron intuitivamente a esa postura[451]. Creo haberla confirmado, y con ella quise demostrar que en el siglo XX Valle-Inclán recuperaba elementos esenciales del Barroco. En parte tal recuperación responde a un postura aristocratizante, vigente en Quevedo, que se distancia de las criaturas que el escritor concibe. Pero a diferencia de Quevedo, si Valle despreciaba a los otros, no se despreciaba menos a sí mismo.

Tal postura llevó a Valle-Inclán a adoptar una perspectiva superior. Pero sería pueril plantearla como única razón del "distanciamiento" que los esperpentos llevan a cabo; mediante su adopción, reacciona contra una visión "moderna" de la historia que se plantea a sí misma como una "superación" de modelos pasados. Estéticamente él encontraba en esos modelos una fuente de rejuvenecimiento que se basaba en el espacio, del cual según él dependía la trama, y la consiguiente liquidación del tiempo. Valle creía que la comedia, que representaba el verdadero "arte nacional", llevaba a cabo precisamente eso. Mediante su recuperación subvertía los estilos predominantes en su época, cuyo desgaste era comparable con el de los modelos consagrados en el XVII contra los que Quevedo había reaccionado. En su lucha contra el realismo Valle es un

[451] Que Valle comparte también con la vanguardia de la que es protagonista. Roselee Goldberg exuma la descripción de una representación futurista en la que podemos advertir cómo la simultaneidad depende en gran medida de la distancia: "And the curtains rose on the one set –executed by Jarry himself, aided by Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec and Paul Sérusier—painted to represent, in the words of an English observer, <indoors and out of doors, even the torrid, temperate and arctic zones at once>."

conservador, acaso más que Quevedo, quien también lúdicamente ubica ciertos textos suyos al margen de los géneros establecidos, como son los "juguetes de la niñez", las irónicas "pregmáticas", la burla de los "memoriales", la "catecisma", las "vulgaridades rústicas" que preceden a la *Perinola*, y como hemos visto, la inextricable vinculación de la escena con la narrativa. En mi opinión, calificar a Quevedo como un "conservador" y a Valle como un "revolucionario" contribuye más a ilustrar prejuicios que a iluminar obras complejas, consecuentes con los cambios que el tiempo conlleva, tan dúctiles que todavía hoy no han perdido su capacidad para reflejar las proyecciones de sus críticos actuales. Creo haber confirmado que a pesar de las diferencias entre los dos escritores, sus semejanzas confirman que ni Quevedo es sólo el defensor de una ortodoxia imperial, ni Valle nada más que el revolucionario, si se entiende tal término como una romántica ruptura respecto de la tradición[452]. Desde mi punto de vista compararlos implica vulnerar una visión positivista de la historia y de los movimientos literarios que todavía se encuentra presente, no menos que contribuir a resituar el Barroco como la primera afirmación de la modernidad, que se tiende sobre la vanguardia en España.

En mi opinión Valle-Inclán vuelve al Siglo de Oro porque en él encuentra un apoyo para combatir la cansina adecuación del público a las importaciones "ilustradas" del teatro neoclásico francés, no menos que para desautomatizar las expectativas del público contemporáneo. Consciente de que recuperar la historia es una manera esencial de hacerse cargo del porvenir, Valle-Inclán recupera el Barroco. Una tendencia de la crítica valleinclaniana, deslumbrada por las indudables raíces populares contemporáneas del esperpento, ha olvidado que la musa funambulesca cimbreaba su cuerpo, *avant la lettre*, en los fines de fiesta barrocos.

Acaso por ello, para ser una "tragedia contemporánea" el esperpento elige un término medio, un cruce de culturas "alta" y "baja"; sus recursos son anacrónicos, y de esa manera crea una modernidad sin rivales que lo conduce a descartar géneros, reivindicando con ello una tradición de la que resulta cercano sin dejar de ser original.

(Goldberg, 10) Parecidamente, los futuristas asimilaban el cuerpo a la máquina, cosa que Valle también realizaba.

[452] En relación con la visión de la modernidad, David L. Pike ha observado correctamente que "modernism indeed constituted itself on some manner of surface repudiation of that recent past, but it did so by asserting its permanent modernity in opposition to a permanently outdated mediavelism. The poetics whereby

Valle-Inclán mezcla su herencia con sus intuiciones, y como Quevedo, focaliza el cuerpo como vehículo. Hace años, el Teatro de La Abadía mostró, en su puesta en escena de *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, la importancia que Valle concedía al hecho corporal. En el Festival Internacional de Teatro de Bogotá, después de su presentación en Madrid, comprobé cómo José Luis Gómez había creado, con Luis Delgado a cargo de la música, un espectáculo que por fin hubiera gustado a Valle: las percusiones, la muchedumbre, los alaridos discordantes y a la vez rítmicos, medievales y actuales, y la irrupción insólita de escenarios mutantes. El cuerpo era correctamente el centro de aquella exasperación exultante.

Creo que haber estudiado el tratamiento del cuerpo en Quevedo y en Valle-Inclán también implicó una reflexión que no se suele hacer en relación con ninguno de los dos escritores y que aguarda futuros desarrollos en otros contextos literarios. Por ejemplo, pienso en los vínculos que están por trazarse entre los dos escritores en cuanto a su reflexión estética y sobre el lenguaje, así como sobre la relación estrecha entre la pintura y la literatura. En mi opinión tal vacío es injustificable, porque las torsiones y las fragmentaciones a las que someten al cuerpo forman parte esencial de su crítica social y lingüística. El cuerpo está en el centro de proyectos similares, y de su tratamiento depende en medida sustancial el efecto que causan. Los dos escritores despojan al cuerpo de individualidad y de una aureola que lo rodea enmascarando la carne; al sustituír su expresividad y su libertad, tanto Quevedo como Valle exponen el cuerpo en su inercia, reduciéndolo a la más escueta materialidad. Los dos escritores destruyen la proporción clásica que hasta el siglo XVI constituía una metáfora respetada[453].

Al arrebatar las máscaras al pícaro, Quevedo revela, acaso a su pesar, los aspectos más negativos de su sociedad. Este es el elemento que Valle retoma: los esperpentos son una lectura que retuerce el grotesco. Tanto el cuerpo del pícaro como el esperpento encarnan lo negativo, y son representaciones de la enfermedad del cuerpo social.

---

modernism refused the nineteenth century are appropriated from a medieval past it created as the negation of its own vision of the present." (Pike, 3)

[453] Según Jacqueline Ferreras, el antropocentrismo establecía una analogía entre el discurso y el ser humano, ya que se pensaba que la palabra y el hombre están formados por un cuerpo y un alma. La metáfora corporal establecía la "unión y proporción de las partes de la cual <nace como en los cuerpos humanos, la forma>." (Ferreras, 566) De esa unión religiosa entre alma y cuerpo puede colegirse la transgresión que realiza Quevedo, arrebatando al cuerpo lo que lo distingue como individuo.

El tratamiento del cuerpo en los dos escritores afirma una correspondencia entre el "microcosmos" y el "macrocosmos". Ello sugiere que tal metáfora atraviesa la literatura española críticamente; lo que está "fuera" del cuerpo clásico es lo que se guarda en silencio y que, mediante la irrupción de esa "otra" corporalidad, pugna por manifestarse. Éste es, si se quiere, el "reflejo" invertido de aquél, como lo es el sirviente de su señor en la comedia. Unos signos se reflejan en otros, sirviendo como metáfora el espejo, tan estrechamente relacionado con el quehacer artístico. Ante las imágenes reflejadas, como bien lo demuestra la abundante bibliografía generada en torno de *Las meninas*, un principio de incertidumbre impulsa al receptor a interpretarlas, y otro de disimulación a reconstruirlas. En el orden de las similitudes, se abre un principio de incongruencia. En la unicidad se instaura lo diverso. A este respecto se abre una línea de investigación que encuentra en la anamorfosis, presente en las imágenes grotescas de Quevedo, el antecedente de los espejos cóncavos y convexos del esperpento que valdría la pena investigar.

La bestialización es otra técnica que determina la corporalidad en los dos escritores. En Quevedo es tan notable que ha sido estudiada separadamente[454]. Pero los dos escritores surgen de una tradición ancestral[455]. Baltrusatis ha señalado su antigüedad rastreándola hasta la Edad Media y notando que "the illustrations of zoomorphic theories that have been vouchsafed since the sixteenth century employ the same data and the same types, but their spirit varies." (Baltrusatis, *Aberrations*, 33) Tal tradición provee a los satíricos de todos los tiempos con un material fértil para revelar, mediante índices bestializantes, la verdad encubierta.

Pero no sólo eso. En el tratamiento del cuerpo en nuestros dos escritores se juega un aspecto cognitivo de máxima importancia: ¿el cuerpo antecede a la conciencia, o por el

---

[454] Ignacio Arellano ha publicado incluso *Un minibestiario poético de Quevedo*, en el que recopila cuatro romances suyos, editados originalmente "en la colección de poesía quevediana de *El Parnaso Español*, publicada por José González de Salas." (Arellano, s/p.)

[455] Durante el Renacimiento hubo un renovado interés por las fisionomías. Podemos recordar *Physionomia*, de Pedro de Albano (1474), *De Humana Physiognomia*, de Giambatista della Porta (1586), a la que Quevedo debió haber tenido acceso, y muchas más que planteaban metamorfosis entre las bestias y los hombres, como es el caso de Charles Le Brun (1671); Lavater (1803), que por cierto traza la evolución entre una rana y Apolo, seguro de que el esqueleto es la estructura común entre las distintas especies; Grandville (1843), quien invierte el patrón evolutivo de Apolo a una rana, y otros cuya popularidad escapa de los linderos científicos para manifestarse como arma crítica, como sucede en Francia con Daumier, en Inglaterra con Cruickshank y en España poco después con Ortego.

contrario es la conciencia la que construye el significado del cuerpo? Y en el caso de Valle-Inclán, ¿la fragmentación corporal se articula con la técnica del *collage*? Ya que he apuntado al hecho de que la reflexión sobre el lenguaje depende en buena medida del tratamiento corporal, la pregunta me parece pertinente. Judith Butler ha señalado que

> If the body signified as prior to signification is an effect of signification, then the mimetic or representational status of language, which claims that signs follow bodies as their necessary mirrors is not mimetic at all. On the contrary, it is productive, constitutive, one might even argue *performative*, inasmuch as this signifying act delimits and contours the body that it then claims to find prior to any and all signification." (Butler, 30)

La cuestión del cuerpo resulta primordial. Toda distorsión lo es de un modelo. Toda fragmentación deshace y recompone una unidad previa. Toda bestialización se propone como un proyecto crítico[456].

En los dos escritores hay una indudable violencia que se tiende sobre el cuerpo como metáfora social. La violencia que se ejerce sobre los pícaros en Quevedo, y más ampliamente en la sociedad examinada por Valle-Inclán, está dirigida parcialmente en el primero contra los que amenazan las instituciones, en el segundo básicamente contra los que las mantienen. En los dos tal desajuste ético y estético se manifiesta mediante figuras reificadas, fragmentadas y/o bestializadas. Si hay una progresión "moderna" entre los dos, ésta se debe a un rechazo de la hipocresía más generalizado en Valle que en Quevedo.

Pero los dos escritores socavan cualquier autenticidad de sus criaturas; la voluntad de éstas corresponde a "pulsiones": de medro, de sobrevivencia, de poder. Son criaturas programadas para realizar acciones repugnantes. Hay una suerte de fatalidad que sella su destino sin que en tal cumplimiento, salvo ciertas excepciones, interceda ninguna reflexión. Notablemente, Pablos se rebela contra la inercia del poder cuando piensa en sus "propósitos de caballero", y cuánto más se debe agradecer a quien no los aprendió naturalmente, sólo para confirmar la rigidez de un orden inexpugnable. En los bandoleros

[456] Aunque refiriéndose a contextos muy distintos de los que nos ocupan, Jonathan Katz apunta que "wrested from the chain of conventional significations which surround bodies and through which they come to mean, a habitual citational litany has been silenced." (Katz, 175)

de *La corte de los milagros* hay ecos de esa reflexión, aunque puestos en boca de quienes ya no respetan un orden que para ellos se plantea sólo como expoliación.

En los dos escritores el cuerpo genera signos que, por defensa de y/o ataque a la sociedad establecida cuestiona sus instituciones. Una de sus consecuencias es la amputación de toda vinculación sentimental. El cuerpo se convierte en una máquina que, como el animal, actúa en pura superficie. Anuladas la voluntad y por tanto la efectividad de sus acciones, tales criaturas desembocan en un mecanismo recubierto de carne sometido a un desempeño ciego. Enanos, patizambos en lugar de héroes, diría Valle; antihéroes esbozados por Quevedo, que carentes de contradicciones interiores se someten a la apilación de vejaciones, a la regocijada repetición de la infamia. En los dos escritores ocurre, para recordar a Foucault, un ejercicio de la vigilancia y del castigo. En las criaturas de ambos no hay ninguna progresión interior: la experiencia ha sido desplazada por la repetición. Acaso a ello obedezca la fragmentación de muchos de sus textos, que subrayan la condición degradada de sus criaturas, que es su auténtica naturaleza. La afrenta corporal es el discurso: su saturación reemplaza cualquier profundidad como propósito crítico similar. Esos cuerpos son grupales, sociales, colectivos. Constituyen cuerpos intercambiables entre distintos estratos no sólo sociales y preceptivos, sino históricos. Sólo que en Valle, a diferencia de Quevedo, que erige una barrera corporal, la constitución del cuerpo esperpéntico aprovecha la historia para prevenirnos de lo que puede ocurrir en el futuro. A su manera, cada uno expresa una verdad.

Por lo que hemos podido ver, tanto en Quevedo como en Valle-Inclán hay un tratamiento del cuerpo cuyas técnicas, nunca iguales, sí son similares. Tal tratamiento es la base de estructuras discursivas y retóricas al servicio de un fin intertextual, y transhistórico: revelar lo que las apariencias encubren. La manera en que los dos escritores llevan a cabo tal acoso difiere, como difieren en última instancia sus actitudes vitales. Si en Quevedo puede rastrearse una crítica del orden imperante es a través de los juegos que lo traicionan. En los esperpentos de Valle-Inclán la intención es abiertamente subversiva, pero no menos compleja; su tradicionalismo carlista, su admiración por Porfirio Díaz, que no le impidió después encomiar la revolución que lo había derrocado y años después, como servidor de la República en la Academia de España en Roma, su admiración por Mussolini expresan posturas contradictorias. Sus cambiantes opiniones eran fieles a lo

que él consideraba verdadero, y eso mudaba según las circunstancias. Creo que los textos examinados de los dos autores son un prisma que por su riqueza rechaza definiciones perentorias, y que alienta a futuros investigadores a volver a reflexionar sobre ellos desde puntos de vista distintos. Desde el mío, el tratamiento del cuerpo me ha permitido tal relectura, que espero no se detenga aquí. La obra de otros contemporáneos de Quevedo, pienso por ejemplo en Cervantes, en donde es tan importante, pero también los géneros menores, aguardan futuros estudios.

El lenguaje, como el cuerpo, se construye mediante unidades mínimas significativas, y por su naturaleza el sentido se libra entre la distorsión y la recomposición siempre inestable. El tratamiento corporal revela un *habla* similar. Mediante tropos como la sinécdoque, la hipérbole, la metonimia y la metáfora, los dos crean un cuerpo textual. Tanto en las figuras quevedescas como en las esperpénticas, su *cuerpo* es su *habla*. Los dioses olímpicos descienden al tugurio mediante la forma en que se expresan, de la misma forma en que los aristócratas de *La corte* involuntariamente revelan su falta de legitimidad a través de su lenguaje[457]. Tal lenguaje procede de un cuerpo desarticulado, fragmentado y bestializado, es decir envilecido. El cuerpo, y su relación con el texto en Quevedo y en Valle es fundamental. En mi opinión, los dos crean "cuerpos textuales" paralelos.

Así como el lenguaje no es sólo un patrimonio del que nos servimos indistintamente, el cuerpo como microcosmos nunca es únicamente un organismo biológico sino un espacio social en el que se inscriben usos y costumbres, libertades y restricciones, sobre el que se proyectan tanto el deseo como la repulsión y que constituye, en suma, un objeto cultural en constante modificación[458].

La palabra conclusión es definida como "fin y terminación": como "resolución". Pero también significa "proposición", es decir una "alternativa". Con ello reconozco la naturaleza necesariamente provisional de mi investigación, que lejos de constituir un fin

[457] Sumner Greenfield y Anthony Zahareas (1968), Manuel Bermejo Marcos (1971), Gonzalo Díaz-Migoyo (1986), Alonso Zamora Vicente (1988), Luis Iglesias Feijoo (1988), y Lapesa (edición de 1997), han señalado puntos de encuentro en el uso del lenguaje entre Quevedo y Valle-Inclán.

[458] Roland Barthes lo ha observado con toda claridad: "Le corps humain n'est pas un objet éternel, inscrit de toute éternité dans la nature, c'est un corps qui a été vraiment saisi et faconné par l'histoire, par les sociétés, par les régimes, par les idéologies, et par conséquent nous sommes absolument fondés à nous interroger sur ce qu'est notre corps à nous, hommes modernes et hommes particulièrement socialisés et sociaux." (Barthes, 647)

espero que lo sea del inicio de un trabajo que ya sugiere distintas vías. Por ello, esta "conclusión" por su propia naturaleza constituye un texto "abierto".

Esta primera cala se propuso como ejercicio sistemático en un tema que considero importante, y al cual espero haber contribuido abriendo una puerta a los estudios por venir. Indudablemente hay aspectos que no he analizado. En parte tales límites han sido fijados por el *corpus*, a sabiendas de que la obra de Quevedo es más amplia y más compleja de la que corresponde a sus textos festivos. Otro tanto puede decirse de la de Valle-Inclán , pero una tesis exige límites.

Inevitablemente una tesis comparativa plantea riesgos. ¿Cómo probar que Valle-Inclán había leído los textos que utilizo como *corpus*? Aparte de sus declaraciones sobre la importancia que adjudicaba a Quevedo y a Cervantes, no he podido leer nada que lo confirme. Es más, aunque me parece que sus lecturas habrán cubierto aquellos clásicos entre los que se encontraba Quevedo, cuando parte para Madrid después de su estancia en México lo hace llevando consigo *Don Quijote*.

La herencia de Quevedo se plantea, pues, como apócrifa. Es una referencia que Valle admite como magistral, pero de la cual no proporciona mayores datos. Estoy a punto de decir que Quevedo es un fantasma cuyo nombre Valle admite porque inevitablemente tiende su sombra sobre el esperpento. Una sombra especular que determina el azogue de los espejos cóncavos y convexos.

Trabajos citados.

Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. T. III. Madrid, Espasa Calpe, 1981.

Alarcón, Justo S. "Los pre-esperpentos de Valle-Inclán." *Explicación de Textos Literarios*, 5 (1976): 95-105.

Alarcos García, Emilio y Celina Sabor de Cortazar. "La parodia idiomática y la invención grotesca." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. T. III: Bruce Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona, Editorial Crítica, Grijalbo,1985: 624-630.

Alberich, José María. "*Las Sonatas* de Valle-Inclán como obra noventayochista." *Minervae Baeticae. Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, 26 (1998): 199-214.

Alemán, Mateo. *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Madrid, Aguilar Ediciones, 1980.

Almeida, Diane M. *The esperpento tradition in the works of Ramón del Valle-Inclán and Luis Buñuel*. Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 2000.

Amor y Vázquez, José. "Valle-Inclán y las musas: Terpsícore." *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds). Madrid, Editorial Castalia, 1971: 11-31.

------ "Valle-Inclán, prologuista." *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. John P. Gabriele (ed). Madrid, Editorial Orígenes 1987: 151-162.

Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Alberto Blecua (ed). Madrid, Clásicos Castalia, 1972.

Arellano, Ignacio. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Pamplona, Editorial Universitaria de Navarra, 1984.

------ *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995.

------ *Rostro y máscaras: personajes y temas de Quevedo*. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio (eds). Pamplona, Editorial Universitaria de Navarra, 1999.

------ *Un minibestiaro poético de Quevedo*. Pamplona, Griso, 2002.

Artal, Susana G. "La mujer que se pinta en *La hora de todos* y en *El mundo por de dentro.*" *Bulletin Hispanique*, 92 (1990): 749-759.

Asensio, Eugenio. "Hallazgo de *Diego Moreno*, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario." *Hispanic Review*, 27 (1959): 397-412.

------ *Itinerario del entremés*. Madrid, Editorial Gredos, 1965.

Aszyk, Urszula. "Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlín*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989: 133-142.

Aubrun, Charles. *La comedia española 1600/1680*. Madrid, Editorial Taurus, 1968.

Auerbach, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature*. Manchester, Manchester University Press, 1984.

Ayala, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Aznar Soler, Manuel. "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. T. VI: José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, Grijalbo, 1980: 75-82.

------ *Guía de lectura de <Martes de carnaval>*. Barcelona, Anthropos, 1992.

------ *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Barcelona, Cap d´Idees, 1992.

------ "*Luces de bohemia*: teoría y práctica del esperpento." *Valle-Inclán (1898-1988). Escenarios*. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000: 339-360.

Azorín. *Obras completas*. Introducción, notas preliminares y ordenación por Ángel Cruz Rueda. T. IX. Madrid, Aguilar, 1954.

Baamonde Traveso, Gloria. "Aproximación semiológica a la expresión gestual en Valle-Inclán." *Crítica Semiológica de Textos Hispánicos. (Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983)*. Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986: 835-841.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1988.

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Universidad, 1987.

Baltrusatis, Jurgis. *Aberrations: An Essay on the Legend of Forms*. Translated by Richard Miller. Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, 1989.

Baquero Goyanes, Mariano. "El entremés y la novela picaresca." *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. T. IV. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956: 215-246.

------ "Valle-Inclán y lo valleinclanesco." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966): 34-52.

Barbeito, Clara Luisa. *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid, Fundamentos, 1985.

Barja, César. *Libros y autores contemporáneos*. New York, Las Americas Publishing Company, 1964: 360-421.

Barnard, Mary E. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*. Durham, Duke University Press, 1987.

Barthes, Roland. "Encore le corps." *Critique*, 38 (1982): 645-654.

------ *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI Editores, 1980.

------ *Image Music Text*. London, Fontana Paperbacks, 1984.

Barreira y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1860). Facsimile. London, Tamesis Books, 1968.

Battistesa, Ángel J. "Valle-Inclán: dos aspectos de su comportamiento expresivo." *Ramón del Valle-Inclán 1866-1966. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967: 327-354.

Bravo Caro, Juan Jesús. "Demografía y economía." *Historia de España: siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*. Madrid, Cátedra, 2003: 467-512.

Belmonte Serrano, José y Pedro Guerrero Ruiz (eds). *El 98 se pasea por el callejón del gato: proceso a una generación*. Alicante, Ayuntamiento de Murcia-Aguaclara, 1999.

Benichou, Paul. *La consagración del escritor*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Benjamin, Walter. "Paris, Capital of the Nineteenth Century" (1939). *The Arcades Project*. Translation by Howard Eiland and Kevin McLoughlin. Cambridge, Massachussetts, and London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999: 14-26.

Bermejo Marcos, Manuel. *Valle-Inclán: introducción a su obra*. Salamanca, Ediciones Anaya, 1971.

Bieder, Maryellen. "La narración como arte visual: focalización en <Rosarito>." *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. John P.Gabriele (ed). Madrid, Editorial Orígenes, 1987: 89-100.

Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala. *Historia social de la literatura española*. Madrid, Editorial Castalia, 1984.

Blecua, José Manuel (ed). *Poesía en la Edad de Oro. II: Barroco*. Madrid, Clásicos Castalia, 1984.

Bobes Naves, Carmen. "Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo." *Bulletin Hispanique*, 87 (1985): 305-335.

Borel, Jean Paul. *El teatro de lo imposible*. Madrid, Guadarrama, 1966.

Boudreau, Harold. "Banditry and Valle-Inclán´s *Ruedo ibérico*." *Hispanic Review*, 35 (1967): 85-92.

Bozal, Valeriano. "Quevedo y Goya." *Homenaje a Quevedo en su IV Centenario (1580-1980). Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980): 112-130.

Brooks, Peter. *Body Work*. Cambridge, Massachussetts, and London, England, Harvard University Press, 1993.

Bueno, Manuel. "Días de bohemia." *La Pluma*, 32 (1923): 41-45.

Buero Vallejo, Antonio. "De rodillas, en pie, en el aire." *Revista de Occidente*, segunda época, 44-45 (1966): 132-145.

Butler, Judith. *Bodies that Matter*. New York and London, Routledge, 1993.

Cabañas Vacas, Pilar. "Teoría de los géneros dramáticos en Valle-Inclán." *Insula*, 531 (1991): 16-17.

------ *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920)*. Sada- A Coruña, Ediciós do Castro, 1995.

Campbell, Julian. "The Body Image and Self-Consciousness." *The Body and the Self*. José Luis Bermúdez, Anthony Marcel, and Naomi Eilan (eds). Cambridge, Massachussetts, and London, The MIT Press, 1998: 29-42.

Canavaggio, Jean. *Historia de la literatura española*. T. VI: *El siglo XX*. Rosa Navarro Durán (ed). Barcelona, Editorial Ariel, 1995.

Cansinos Assens, Rafael. *La nueva literatura, I*. Madrid, Los Hermes, (V. H. de Sanz Calleja), 1917.

Cardona, Rodolfo. "Peleles y sombras: autos y melodramas." *Hispanística*, 20 (1986): 173-191.

------ *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Editorial Castalia, 1970.

------ *Visión del esperpento*. Madrid, Editorial Castalia, 1987.

Cardona, Sofía Irene. "El enemigo necesario: don Latino de Hispalis, el gracioso de *Luces de Bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán." *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 21 (1996): 423-430.

Cardona Castro, Ángeles, y Francisco Mundi Peret. "*Las galas del difunto* de Valle-Inclán." *Crítica Semiológica de Textos Hispánicos. (Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid 20 al 25 de junio 1983)*. Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986: 850-876.

Carilla, Emilio. *"El Buscón", esperpento esencial y otros estudios quevedescos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Ediciones de la *Revista de Occidente*, 1969.

Carreter, Fernando Lázaro. "Originalidad del *Buscón*." *Homenaje a Dámaso Alonso*. Vol. II. Madrid, Gredos, 1961: 319-338. Vuelto a publicar en *Francisco de Quevedo*. Gonzalo Sobejano (ed). Madrid, Taurus, 1978: 185-202.

Carricaburo, Norma y Luis Martínez Cuitiño. "La sátira menipea en los esperpentos." *Revista de Literatura*, 50 (1988): 157-168.

Casalduero, Joaquín. "Observaciones sobre el arte de Valle-Inclán." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 151-157.

------ "Sentido y forma en *Martes de carnaval*." *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos, 1981.

Casares, Julio. *Crítica profana (Valle-Inclán, Azorín, Ricardo León)*. Madrid, Austral, tercera edición, 1944.

Cattaneo, Mariateresa. "Desviación de un trazado autobiográfico: *La lámpara maravillosa*." *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. John P. Gabriele (ed). Madrid, Editorial Orígenes, 1987: 115-124.

Cavillac, Michel. "El *Buscón* y los <Guzmanes>: el personaje de Alonso Ramplón." *Rostro y máscaras: personajes y temas de Quevedo*. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio (eds). Pamplona, Editorial de la Universidad de Navarra, 1999: 51-67.

Cernuda, Luis. *Poesía y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1971.

Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. México, Espasa Calpe Mexicana, séptima edición, 1978.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1993.

Chevalier, Maxime. "La agudeza en el *Buscón*." *Bulletin Hispanique*, 84 (1987): 119-130.

------ *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona, Editorial Crítica, 1992.

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art*. Berkeley, Los Angeles and London, University of Carolina Press, 1968.

Clamurro, William H. *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*. Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1991.

------ "Leyendo a Quevedo leer." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. T. I. Madrid, Editorial Castalia (Fundación Duques de Soria), 2000: 460-466.

------ "*La Hora de todos* y la geografía política de Quevedo." *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*. Vol. II: Prosa. Victoriano Roncero y J. Enrique Duarte (eds). Pamplona, Editorial Universidad de Navarra, 2003: 11-18.

Conte, Rafael. "Valle-Inclán, narrador 'excéntrico' del 98 (unas notas dispersas)." *Actas do Congreso Galicia nos tempos do 98*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997 [1999]: 219-224.

Cossío, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa Calpe, 1952.

Craig, Edward Gordon. *Craig on Theatre*. Michael J. Walton (ed). London, Methuen, 1983.

Croce, Benedetto. *Storia della Eta barocca in Italia. Pensiero, poesia, letteratura, vita morale*. Roma, Bari, 1925.

Cros, Edmond. *L´aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le <Buscón> de Quevedo*. Montpellier, Études Sociocritiques, Publication du Centre d´Études Sociocritiques, U. E. R. II, Université Paul Valéry, 1975.

------ "Le *Buscón* de Quevedo: Interprétation." *Letras de Deusto*, 20 (1980): 57-68.

Cuevas García, Cristóbal. "Quevedo y la sátira de errores comunes." *Edad de Oro*, 2 (1983): 67-82.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated by Willard R. Trask. New York, Pantheon Books, 1953.

Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Cambridge, Polity Press, 1989.

Darío, Rubén. *Y una sed de ilusiones infinita*. Alberto Acereda (ed). Barcelona, Editorial Lumen, 2000.

Davies, Trevor Reginald. *The Golden Century of Spain: 1501-1621*. London, Macmillan, 1937.

Dias, Austin. "El desajuste de planos en *Martes de carnaval*: un aspecto del arte grotesco." *Revista de Estudios Hispánicos*, 10 (1976): 363-375.

Díaz-Migoyo, Gonzalo. *Estructura de la novela: Anatomía de El Buscón*. Madrid, Fundamentos, 1978.

------ *Guía de <Tirano Banderas>*. Madrid, Fundamentos, 1984.

------ "La traducción del lenguaje ficticio." *Hispanística*, 20 (1986): 109-116.

Díaz Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1965.

Díez-Canedo, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936*. México, Joaquín Mortiz, 1968.

Dipiero, Thomas. "Desfiguring the Victim´s Body in Sade´s *Justine*." *Body and Text in the Eighteenth Century*. Veronica Kelly and Dorothea E. von Mücke (eds). Stanford, Stanford University Press, 1994: 245-265.

Dixon, Victor. "La comedia de corral como género visual." *Edad de Oro*, 5 (1986): 35-58.

Dougherty, Dru. "*<Luces de bohemia>* and Valle-Inclán´s Search for Artistic Adequacy." *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, 2 (1974): 61-75.

------ *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Espiral/Ensayo, 1983.

------ *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia, Pretextos, 1986.

------ "Theater and Erotism: Valle-Inclán´s *'Farsa y licencia de la reina castiza'*." *Hispanic Review*, 55 (1987): 13-25.

------ "Valle-Inclán ante la dictadura militar." *Valle Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed). Barcelona, PPU, 1988: 69-85.

------ "La crisis del personaje en el teatro de Valle-Inclán: Montenegro y Máximo Estrella." *Anuario Valle-Inclán*, I, 26 (2001): 9- 27.

------ *Guía de caminantes en Santa Fe de Tierra Firme*. Valencia, Pretextos, 2002.

------ y María Francisca Vilches de Frutos, "Carnaval y teatro: de Cansinos-Asséns a Valle-Inclán, pasando por el teatro comercial." *Bulletin Hispanique*, 94 (1992): 327-340.

Drumm, Elizabeth. "Valle-Inclán´s *acotador*: bridging the gap between the moment of creation and the moment of production." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22 (1997): 449-467.

Durán, Manuel. "Valle-Inclán o la animación de lo irreal." *Ínsula*, 176-177 (1961): 11.

------ "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco." *Papeles de Son Armadans*, 127 (1966): 109-134. Vuelto a publicar en *Ramón del Valle-Inclán*. Ricardo Doménech (ed). Madrid, Taurus, 1988: 264-268.

------ "*Los cuernos de don Friolera* y la estética de Valle-Inclán." *Ínsula*, 236-237 (1966): 5 y 28.

------ *Quevedo*. Madrid, EDAF, 1978.

------ "Notas sobre la poesía de Valle-Inclán y el modernismo carnavalizado." *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed). Barcelona, PPU, 1988: 139-150.

Echeverría, Bolívar. "El *ethos* barroco." *Modernidad, mestizaje cultural,* ethos *barroco*. Bolívar Echeverría (compilador). México, Universidad Nacional Autónoma de México, El Equilibrista, 1994: 13-36.

Edwards, Gwynne. "A Question of Perspective: Staging in Valle-Inclán, Lorca and Buero Vallejo." *Staging in the Spanish Theatre. Papers given at Trinity and All Saints' College, 11-12 November 1983*. Margaret A. Rees (ed). Leeds, The College, 1984: 87-120.

------ *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century*. Cardiff, University of Wales Press, 1985.

Egido, Aurora. "Temas y problemas del Barroco español." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. 3/1, *Siglos de Oro: Barroco*. Primer Suplemento por Aurora Egido. Barcelona, Editorial Crítica, 1992: 1-48.

------ *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona, PPU, 1994.

------ Volumen complementario de Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed). Instituto Cervantes y Editorial Crítica, Barcelona, 1998: 147-152.

Elliott, John H. *Imperial Spain: 1469-1716*. London, Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1963.

Enguídanos, Miguel. "Supervivencia y actualidad de la novelística esperpéntica de Valle-Inclán." *Revista Iberoamericana*, 116-117 (1981): 187-193.

Enterline, Lynne. *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Esteve, Patricio. "Introducción al esperpento (*La pipa de kif* de Ramón María del Valle-Inclán)." *Ramón del Valle-Inclán 1866-1966. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967: 282-297.

Eustis, Christopher. "La tragedia grotesca según Pío Baroja." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 357 (1980): 635-649.

Feher, Michel. *Conjurations de la violence*. Paris, PUF, Croisées, 1981.

Fernández Almagro, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Editora Nacional, 1943.

Fernández García, María Nieves. *De la experiencia mítica a la creación grotesca*. San Juan, Puerto Rico, Ediciones Mairena, 1993.

Fernández Peláez, Iván. "Las contradicciones de *La lámpara maravillosa*." *Anuario Valle-Inclán*, I, 26 (2001): 29-57.

Ferreras Savoye, Jacqueline. "Lenguaje y contexto socioideológico: la visión arquitectónica del cuerpo y los referentes de una metáfora en la España del siglo XVI (Vives, Garcilaso, Montaña de Montserrat)." *Actas del V Congreso de la Asociaciación Internacional Siglo de Oro*. Christoph Strosetzki (ed). Münster y Madrid, Iberoamericana y Vervuert, 2001: 562-574.

Fernández Vargas, Valentina. "La población española en el siglo XVII." *Historia de España*. T. XXIII. *La crisis del siglo XVII. La población. La economía. La sociedad.* Prólogo por Antonio Domínguez Ortiz. Madrid, Espasa Calpe, 1989: 1-156

Filipczak-Grynberg, Marek. "La arquitectura de la farsa valleinclaniana." *Anuario de Valle-Inclán*, III, 28 (2003): 71-97.

Floeck, Wilfried. "De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán." *Hispanística*, 20 (1986): 155-171.

Foster, David William. "La estructura expresionista en dos novelas de Valle-Inclán." *Explicación de textos literarios*, 1 (1972): 43-63.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1968.

Franco, Jean. "The Concept of Time in *El Ruedo ibérico*." *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962): 177-187

Fressard, Jacques. "Por quien funden las campanas: reiteración y variación en un motivo de Valle-Inclán." *Hispanística*, 20 (1986): 37-47.

García de la Torre, José Manuel. *Análisis temático de <El Ruedo Ibérico>*. Madrid, Editorial Gredos, 1972.

------ "La evolución lingüística de Valle-Inclán: constantes e innovaciones." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438 (1986): 19-29.

------ "El lenguaje del hijo pródigo." *Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Juan Manuel García de la Torre (ed). Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 7. Amsterdam, Rodopi, 1988: 19-37.

------ "El Valle-Inclán autor teatral. La transición hacia nuevos cánones." *España, teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*. Bajo la redacción de Martin Gosman y Hub Hermans. Amsterdam y Atlanta, Rodopi, 1989: 57-76.

García Lorenzo, Luciano. "Quevedo y sus soldados pretendientes." *Actas de la II Academia literaria renacentista*. Victor García de la Concha (ed). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980: 347-354.

------ "Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición clásica." *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*. Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed). Madrid, Cátedra, 1998: 173-188.

García-Sabell, Domingo. "Españoles mal entendidos: Don Ramón del Valle-Inclán." *Ínsula*, 176-177 (1961): 1 y 19.

Garlitz, Virginia. "La evolución de *La lámpara maravillosa.*" *Hispanística*, 20 (1986): 193-221.

------ "Fuentes del ocultismo modernista en *La lámpara maravillosa.*" *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán.* John Gabriele (ed.) Madrid, Editorial Orígenes, 1987 :101-114.

------ "El ocultismo en *La lámpara maravillosa.*" *Valle Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte).* Clara Luisa Barbeito (ed). Barcelona, PPU, 1988: 111-123.

Gatti, Francisco. "El sentido de *Los cuernos de don Friolera.*" *Ramón del Valle-Inclán 1866-1966. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario).* La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967: 298-313.

Gil, José. *Metamorphosis of the Body.* Translated by Stephen Muecke. Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1998.

Glaze, Linda. *Critical Analysis of Valle-Inclán's <Ruedo Ibérico>.* Miami, Editorial Universal, 1984.

Goldberg, Roselee. *Performance. Live Art 1909 to the present.* London, Thames and Hudson, 1979.

Gómez Baquero, E. "Valle-Inclán, novelista." *La Pluma*, 32 (1923): 7-16.

Gómez de la Serna, Ramón. *Don Ramón del Valle-Inclán.* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944.

Gómez Marín, José A. "Valle: estética y compromiso." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966): 175-203.

González del Valle, Luis T. "Perspectivas críticas: horizontes infinitos. La parodia del honor castizo en <La generala>: un caso de prolepsis ideológica." *Anales de la literatura española contemporánea*, 2 (1986): 279-293.

González López, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo).* New York, Las Americas Publishing Company, 1967.

Gracián, Baltasar. *El Criticón.* México, Colección Austral, Espasa Calpe, 1985.

------ *Agudeza y arte de ingenio. Barroco esencial.* Jorge Checa (ed.) Madrid, Taurus, 1992: 65-71.

Greenfield, Sumner M. "La Reina Castiza and the Esthetics of Deformation." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 541-552.

------ *Ramón de Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. Madrid, Fundamentos, 1972.

------ "El impacto del ideario noventaiochista sobre los modernistas: Darío, Valle-Inclán, y la España decadente de Enrique Larreta." *Estudios en honor de Ricardo Gullón*. Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds). Nebraska, University of Nebraska-Lincoln, 1984: 155-171.

------ "El teatro de Valle-Inclán y la manipulación de la crítica literaria." *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. John P. Gabriele (ed). Madrid, Editorial Orígenes, 1987: 17-32.

------ "Teatro sobre teatro: actorismo y teatralidad interior en Valle-Inclán." *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed). Barcelona, PPU, 1988: 205-216.

Greenfield, Sumner E, y Anthony Zahareas. "The Development of Valle-Inclán´s Work". *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 35-39.

Grivel, Charles. "L´appareil de représentation naturaliste, ce qu´il s´y marque le corps, le nu." *Le naturalisme. Colloque de Cerisy*. Director Pierre Cogny. Paris, Union Générale d´Éditions, 1978: 197-228.

Gómez Marín, José A. "Valle: estética y compromiso." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 199-200 (1966): 175-203.

Guerrero Bueno, Obdulia. "Vocación histórica y realismo en la obra de Valle-Inclán." *Ínsula*, 236-237 (1966): 22.

Guillén, Claudio. "Quevedo y el concepto retórico de literatura." *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria renacentista*. Víctor García de la Concha (ed). Salamanca, 1980: 483-506.

Guillén, Jorge. "Valle-Inclán y el 98." *La Pluma*, 32 (1923): 70.

Gullón, Germán. "La modernidad novelística de Valle-Inclán. (Primer movimiento: *Sonata de otoño*)." *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*. Vol. II. Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) Marta Cristina Carbonell (ed). Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989: 257-272.

------ *La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid, Taurus, 1992.

Gullón, Ricardo. "Técnicas de Valle-Inclán." *Papeles de Son Armadans*, 127 (1966): 21-88.

------ "Técnicas de *Tirano Banderas*." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 723-757.

Gutiérrez Estévez, Manuel, "Una visión antropológica del carnaval." *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo (ed). Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989: 33-59.

Harter, Deborah A. *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*. Stanford, Stanford University Press, 1996.

Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1972.

Henryk, Ziomec. *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Alcalá, 1983.

Herrero, Javier. "La sátira del honor en los esperpentos." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 672-685.

Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.

Hillman, David y Carla Mazzio. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York and London, Routledge, 1997.

Hirschkop, Ken y David Sheperd (eds). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1989.

Hita, Arcipreste de. *Libro de Buen Amor*. T. II. Jacques Joset (ed). Madrid, Espasa Calpe, 1974.

Hormigón, Juan Antonio. *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972.

Hugo, Victor. *Préface à Cromwell. Théâtre Complet*. T. I. Préface par Roland Purnal. Notices et notes par J. J. Thierry et Josette Mélèze. Monaco, Gallimard, 1967: 409-454.

Huerta Calvo, Javier. *El nuevo mundo de la risa, estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995.

------ "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin." *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo (ed). Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989: 13-31.

------ "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX." *El teatro en España*. Coordinación y edición: Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid, CSIC, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera, 1992: 285-294.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York and London, Methuen, 1985.

Iffland, James. *Quevedo and The Grotesque*, I. London, Tamesis Books, 1978.

------ *Quevedo and the Grotesque*, II. London, Tamesis Books, 1982.

Iglesias Feijoo, Luis. "Valle-Inclán y Galdós." *Anales de la literatura española contemporánea*, 6 (1981): 79-104.

------ "Valle-Inclán, entre teatro y novela." *Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Juan Manuel García de la Torre (ed). Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 7. Amsterdam, Rodopi, 1988: 65-79.

------ "El concepto de tragicomedia en Valle-Inclán." *Insula*, 531 (marzo 1991): 18-20.

Ilie, Paul. "The Grotesque in Valle-Inclán. A Monograph." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 493-539.

------ "Grotesque portraits in Torres Villarroel." *Bulletin of Hispanic Studies*, 45 (1968): 16-37.

Iventosch, Herman. "Onomastic Invention in the *Buscón*." *Hispanic Review*, 29 (1961): 15-32.

Ivins, William Mills Jr. *On the Rationalization of Sight*. New York, Da Capo Press, 1973.

Jerez-Farrán, Carlos. "Séptimo Miau y Ginés de Pasamonte: un caso de duplicidad biográfica cervantina en *Divinas palabras* de Valle-Inclán." *Revista Hispánica Moderna*, nueva época, 41 (1988): 91-104.

------ *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1989.

Johnson, Carroll B. "*El Buscón*: D. Pablos, D. Diego y D. Francisco." *Hispanófila*, 51 (1974): 1-26.

Juliá Martínez, Eduardo. "Una nota sobre cuestiones estilísticas en Quevedo." *Homenaje a Quevedo en su centenario (1645-1945)*. Valencia, Mediterráneo, 1946: 100-107.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Indiana, Indiana University Press, 1968.

Katz, Jonathan. "Dismemberships: Jasper Johns and the Body Politic." *Performing the Body/Performing the Text*. Amelia Jones and Andrew Stephenson (eds). London and New York, Routledge, 1999: 170-185.

Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*. Barcelona, Seix Barral, 1978.

Kurnitsky, Horst. "Barroco y posmodernismo: una confrontación postergada." *Modernidad, mestizaje cultural,* ethos *barroco*. Bolívar Echeverría (compilador). México, Universidad Nacional Autónoma de México, El Equilibrista, 1994: 73-92.

Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Translated from the French by Alan Sheridan. Great Britain, Tavistock Publications Ltd., 1985.

Lacunza, Angélica. "Itinerario del teatro valleinclanesco." *Ramón del Valle-Inclán 1866-1966. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967: 268-281.

Laín Entralgo, Pedro. *La generación del 98*. Buenos Aires y México, Colección Austral, Espasa Calpe Argentina, segunda edición, 1948.

Lanot, Jean Raymond. "Para una sociología del figurón." *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le-Mirail. Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théatre Espagnol (Toulouse 31 janvier-2 fevrier 1980). Paris, Editions du C.N.R.S., 1980: 131-148.

Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1997.

Lavaud, Jean-Marie. "Prologue et épilogue de *Los cuernos de don Friolera*, de *Don Quichotte*... a Primo de Rivera." *Les Langues Neo-latines*, 76 (1982): 19-27.

------ "El *Marqués de Bradomín*: coloquios románticos. Análisis de una modalidad de creación." *Hispanística*, 20 (1986): 125-147.

------ "Del teatro de los niños al esperpento: visión del ejército." *Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. José Manuel García de la Torre (ed). Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 7. Amsterdam, Rodopi, 1988: 81-97.

------ "Valle-Inclán y la comedia." *Valle-Inclán (1898-1988). Escenarios*. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000: 241-269.

Lavaud-Fage, Éliane. *Valle-Inclán du journal au roman (1888-1915)*. Dijon, Publié avec le concours du Ministère des Universités et de la Faculté des Langues et Civilisations Étrangères de l'Université de Dijon, 1979.

------ "*Las sonatas*: un ejemplo de deconstrucción." *Hispanística*, 20 (1986): 49-72.

Levin, David Michael (ed). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Los Angeles, University of California Press, 1993.

Levisi, Margerita. "Hieronymus Bosch y *Los Sueños* de Quevedo." *Filología*, 9 (1963): 163- 200.

Lida, Raimundo. "Tres notas al Buscón." *Estudios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona, Ediciones Hispam, 1974: 457-469.

------ "Pablos de Segovia y su agudeza." *Francisco de Quevedo*. Gonzalo Sobejano (ed). Madrid, Taurus, 1978: 203- 217.

------ *Prosas de Quevedo*. Barcelona, Editorial Crítica, 1981.

Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de* La Celestina. Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Lima, Robert. "Ramón del Valle-Inclán: esbozo de las tres etapas de su actividad en el teatro." *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 7.2 (1981): 4-5.

------ *Valle-Inclán: el teatro de su vida*. Vigo, Editorial Nigra Imaxe S. L., 1995.

------ *Ramón del Valle-Inclán, An Annotated Bibliography*. Volume I. The Works of Valle-Inclán. London, Grant and Cutler Ltd., 1999.

------ y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. "Del entremés de Cervantes al esperpento de Valle-Inclán." *De Baudelaire a Lorca*. Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed). Kassel, Reichenberger, 1996: 549-558.

Lipmann, Stephen. "<Metatheater> and the Criticism of the *Comedia*." *Modern Language Notes*, 91 (1976): 231-246.

López Báez, María del Rosario. *Horacio en España siglos XVI y XVII*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1975.

López-Casanova, Arcadio. "Valle-Inclán en Francia: un día de guerra." *Valle-Inclán (1898-1988). Escenarios*. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000: 159-177.

López de Ayala, Ramón. "Sobre la tragedia grotesca." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo VI: José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo, 1980: 230-238.

López de Martínez, Adelaida. "<La guerra carlista>: consecuencias, técnicas y significado literario de su estructura molecular." *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. John P. Gabriele (ed). Madrid, Editorial Orígenes, 1987: 71-78.

López Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua y poética. Barroco esencial*. Jorge Checa (ed). Madrid, Taurus, 1992: 30-37.

López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.

Lorenzo-Rivero, Luis. *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*. Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1998.

Lyon, John. *The Theatre of Valle-Inclán*. London, Cambridge University Press, 1983.

Lyons, John D. "Speaking in Pictures, Speaking of Pictures. Problems of Representation in the Seventeenth Century." *Mimesis From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Edited and with an introduction by John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover and London, University Press of New England, 1982: 166-187.

Mainer, Jose-Carlos. "Ramón del Valle-Inclán." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. T. VI: José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, 1979: 289-295.

------ "Valle-Inclán y el fin de siglo: los compromisos del hijo pródigo." *Bulletin Hispanique*, 96 (1994): 497-520.

Maier, Carol S. "Symbolist Aesthetics in Spanish: the Concept of Language in Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*." *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Roland Grass and William R. Risley (eds). Macomb, Illinois, Western Illinois University, 1979.

------ "<Exégesis trina>: Enigma, engaño y el principio estético de *La lámpara maravillosa*." *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. John P. Gabriele (ed). Madrid, Editorial Orígenes, 1987: 115-124.

------ "Acercando la conciencia a la muerte." *Valle Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed). Barcelona, PPU, 1988: 125-136.

Maldonado Rivas, Humberto. *Valle-Inclán, gnóstico y vanguardista* (La lámpara maravillosa). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1980.

Man, Paul de. "Autobiography and Defacement." *Modern Language Notes*, 94 (1979): 919-930.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Editorial Ariel, 1975.

------ *Antiguos y modernos*. Madrid, Alianza Universidad, 1986.

March, María Eugenia. *Forma e idea de los* esperpentos *de Valle-Inclán*. Madrid, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1970.

Marías, Fernando. "El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia." *Otras Meninas*. Fernando Marías (ed). Madrid, Ediciones Siruela, 1995: 247-278.

Marías, Julián. "Vuelta al <Ruedo>." *Revista de Occidente*, segunda época, 44-45 (1966): 166-202.

------ *Valle Inclán en el Ruedo Ibérico*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1967.

Martínez, Herminio. *El arte grotesco en las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán*. Michigan, Ann Arbor, 1987.

Martínez Saura, Santos. *Espina, Lorca, Unamuno y Valle-Inclán en la política de su tiempo*. Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1995.

Mas, Amédée. *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*. París, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.

McElroy, Bernard. *Fiction and the Modern Grotesque*. London, MacMillan, 1989.

Míguez Vilas, Catalina. "Funcionalidad de las acotaciones valleinclanianas en *Divinas palabras*." *Anuario Valle-Inclán*, II, 27 (2002): 95-109.

Molho, Maurice. "Una cosmogonía antisemita: <Érase un hombre a una nariz pegado>." *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial Proceedings from the Boston Quevedo Symposium*. Edited and Introduced by James Iffland. October, 1980. Newark, Juan de la Cuesta, 1982: 57-79.

------ "La vida del Buscón." *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria renacentista*. Víctor García de la Concha (ed). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980: 323-329.

------ *Mitologías. Don Juan. Segismundo*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1993.

Molina, Tirso de. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Edición, estudio y notas de Xavier A. Fernández. Madrid, Alhambra, 1982.

Montesinos, José F. "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones." *Revista de Occidente*, segunda época, 44-45 (1966): 146-165. Vuelto a publicar en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Work*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 131-150.

Morel, Phillipe. *Les grotesques*. Paris, Flammarion, 1997.

Morel D´Arleux, Antonia. "Obscenidad y desengaño en la poesía de Quevedo." *Edad de Oro*, 9 (1990): 181-194.

Morón Arroyo, Ciriaco. "La lámpara maravillosa y la ecuación estética." *Ramón del Valle- Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner M. Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 443-459.

Morreale, Margherita. "Quevedo y el Bosco: una apostilla a *Los Sueños*." *Clavileño*, 40 (1956): 40-44.

------ "Luciano y Quevedo: la humanidad condenada." *Revista de literatura*, 8 (1955): 213-227.

Morris, Brian C. "La ciudad babilónica en el cine y el teatro." *Teatro y política en la España del siglo XX*. María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coordinación y edición). *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 10 (1996): 49-67.

Moya del Pino, J. "Valle-Inclán y los artistas." *La Pluma*, 32 (1923): 63-65.

Müller, Joseph- Émile. *Velázquez*. London, Thames and Hudson, 1976.

Nelson, Victoria. *The Secret Life of Puppets*. Cambridge and London, Harvard University Press, 2001.

Nickel, Catherine. "The secret of *La Marquesa Rosalinda*: from the Physical to the Metaphysical." *Hispanic Journal*, 5 (1984): 75-88.

Nieves, Mateo. "La España del 98 y la mirada de Valle-Inclán un siglo después." *Primer Acto*, 274 (1998): 33-37.

Nolting-Hauff, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los <Sueños> de Quevedo*. Madrid, Gredos, 1974.

Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Madrid, Gredos, 1963.

Oliva, Rafael. *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia: 177-184.

Olivares, Julián. "El sueño en la poesía amorosa de Quevedo." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. 3/1, *Siglos de Oro: Barroco*. Primer Suplemento por Aurora Egido. Barcelona, Editorial Crítica, 1992: 338-340.

Orozco Díaz, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Salamanca, Anaya, 1970.

------ "Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (notas sueltas para una ponencia sobre el tema)." *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria renacentista.* Víctor García de la Concha (ed). Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980: 417-454.

Orringer, Nelson R. "*Luces de Bohemia*: Inversion of Sophocles' *Oedipus at Colonus*." *Hispanic Review*, 62 (1994): 185-204.

Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. T. I. (1902-1916). Madrid, *Revista de Occidente*, 1946: 19-27.

Osuna, Rafael. "El cine en el teatro último de Valle-Inclán." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223 (1979): 177-184.

------ "Corporalidad y cinematografía en *Luces de bohemia*." *Explicación de textos literarios*, 14 (1985-86): 47-61.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.

Paska, Roman. "On the Marionette Theater." *Fragments for a History of the Human Body*. Part One. Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi (eds). New York, Zone, 1990.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Messidor, 1987.

Pérez Carreño, Francisca. "Literatura e ideología en *Los cuernos de don Friolera*." *Homenaje a Ramón del Valle-Inclán. Cuadernos Hispanoamericanos*, 438 (1986): 75-81.

Pérez de Ayala, Ramón. "¿Es Valle-Inclán un dramaturgo?." *La Pluma*, 32 (1923): 19-27.

------ "Sobre la tragedia grotesca." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. T. VI: José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1980: 230-238.

Pérez Moreda, Vicente. "Población y coyuntura económica en el reinado de Felipe II." *La monarquía de Felipe II a debate*. Luis Ribot García (coord). Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Cátedra Felipe II y Sociedad Estatal e Instituto Universitario de Historia de Simancas, 2000: 251-274.

Pike, David L. *Passage through Hell*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1997.

Phillips, Allen W., "Sobre *Luces de bohemia* y su realidad literaria." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 601-614.

------ "Galdós y Valle-Inclán: a propósito de un texto olvidado." *Anales Galdosianos*, 14 (1979): 105-118.

Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa, Nerea, 1999.

Predmore, Michael. "The dominant mode of the *Sonatas* of Valle-Inclán: Aestheticism, Ambiguity or Satire?" *Ideologies and Literature*, 2 (1987): 63-83.

Pring-Mill, Robert D. F., "Some Techniques of Representation in the *Sueños* and the *Criticón*." *Bulletin of Hispanic Studies*, 45 (1968): 270-284.

Profeti, Maria Grazia. *La vil quimera de este monstruo cómico: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Kassel, Universitá degli studi di Verona y Reichenberger, 1992.

Quevedo y Villegas, Francisco de. *Obras completas*. Tomo I, Obras en prosa. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. Madrid, Aguilar, 1958.

------ *Obras completas*. Tomo II, Poesía. Estudio, edición y notas de Luis Astrana Marín. Madrid, Aguilar, 1952.

------ *Obra poética*. José Manuel Blecua (ed). Madrid, Clásicos Castalia, 1969.

------ *El Buscón*. Pablo Jauralde Pou (ed). Madrid, Clásicos Castalia, 1990.

------ *Obras festivas*. Pablo Jauralde Po (ed). Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

------ *Sueños y discursos*. James O. Crosby (ed). Madrid, Clásicos Castalia, 1993.

------- *La hora de todos y la fortuna con seso*. Luisa López-Grigera (ed). Madrid, Clásicos Castalia, 1988.

------ *Prosa festiva completa*. Celsa García-Valdés (ed). Madrid, Cátedra, 1993.

Quiñones de Benavente, Luis. *Entremeses*. Hannah E. Bergman (ed). Salamanca, Biblioteca Anaya, 1968.

Randall, Dale B. J. "The Classical Ending of Quevedo´s *Buscón*." *Hispanic Review*, 32 (1964): 101-108.

Read, Malcom K. "Language and the Body in Francisco de Quevedo." *Modern Language Notes*, 9 (1984): 235-255.

Rebollo Tario, Miguel A. "El personaje de la vieja en la obra de Quevedo." *Quevedo en su centenario*. Cáceres, Delegación provincial del Ministerio de Cultura, 1980: 91-104.

Redondo, Augustin. *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*. Études réunies et présentées par Augustin Redondo. Paris, Presses de la Sourbonne Nouvelle, 1992.

Reyes, Alfonso. *Tertulia en Madrid*. Buenos Aires y México, Espasa Calpe, segunda edición, 1950.

Ricapito, Joseph V. "Los <Pasteles de a cuatro>: Quevedo y la antropofagia." *Letras de Deusto*, 17 (1987): 161-167.

Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

------ "Aristóteles y la teoría del esperpento." *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*. Barcelona, El Festín de Esopo, 1982: 47-48.

Río Parra, Elena del. *Una era de monstruos*. Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana y Vervuert, 2003.

Risco, Antonio. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en* El ruedo ibérico. Madrid, Gredos, 1966.

------ *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1977

Rodríguez, Evangelina. "La gran dramaturgia de un mundo abreviado." *Edad de Oro*, 5 (1986): 201-216.

------ y Antonio Tordera. "Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro." *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*. Coordinación de Francisco Ruiz Ramón. Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (eds). Madrid, Taurus, 1988: 26-54.

Rodríguez, Juan. "Valle-Inclán en 1925: una entrevista olvidada." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24 (1999): 193-211.

Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza Universidad Textos, 1983.

Rodríguez Puértolas, Julio. *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid, Turner, 1975.

Rojas, Fernando de. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición, introducción y notas de Peter E. Russell. Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

Rosales, Luis. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

Rose, Margaret. *Parody/Meta-Fiction*. London, Croom Helm Ltd., 1979.

Rossi, Rosa. "El 98. Crisis de la conciencia pequeño burguesa." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo VI: José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo, 1980: 17-20.

Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Madrid, Espasa Calpe, 1972.

Rubia Barcia, José. "El esperpento. Su signo universal." *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. John P. Gabriele (ed). Madrid, Editorial Orígenes, 1987: 127-150.

Rubio Jiménez, Jesús. "*Luces de Bohemia*: la revista teatral política en el callejón del gato." *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios*. Margaita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000: 385-411.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1975.

------"Valle-Inclán y el teatro público de su tiempo: los signos de la diferencia." *Bulletin Hispanique*, 91 (1989): 127-146.

------ "Breve reflexión sobre el problema del <esperpento>." *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed). Barcelona, PPU, 1988: 227-232.

Russo, Mary. *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York and London, Routledge, 1994.

Sabor de Cortazar, Celina. "Lo cómico y lo grotesco en el poema de Orlando de Quevedo." *Filología*, 12 (1966-1967): 95-135.

Salinas, Pedro. "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98." *Ramón del Valle-Inclán*. Ricardo Doménech (ed). Madrid, Taurus, 1988: 221-246.

Samosata, Luciano de. *Relatos fantásticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Sánchez, Alonso B. "Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo." *Revista de Filología Española*, 11 (1924): 33-62.

Sánchez Rebolledo, José. "Notas en torno a *La corte de los milagros*." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966): 368-372.

Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Gredos, 1965.

Santos Zas, Margarita. "Valle-Inclán, de puño y letra: notas a una exposición de Romero de Torres." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23 (1998): 405-450.

------ "La herencia medieval en dramaturgos de Galicia (El caso de Valle-Inclán)." *Teatro Medieval, teatro vivo. (Actas del seminario celebrado del 28 al 31 de octubre de 1998, con motivo del V Festival de Teatre I Música d'Elx)*. Elx, Institut Municipal de Cultura y Ajuntament d'Elx, 2001: 179-195.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Amherst, University of Massachussetts Press, 1985.

Severin, Dorothy S. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Schiavo, Leda. *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer <El ruedo ibérico>*. Madrid, Editorial Castalia, 1980.

------ "Los paraísos artificiales de Valle-Inclán." *Homenaje a Don Ramón María del Valle-Inclán*. Al cuidado de Javier Serrano Alonso. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-8 (1990): 13-24.

------ "Las farsas de Valle-Inclán." *Valle-Inclán (1898-1988). Escenarios*. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo y Amparo de Juan Bolufer (eds). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000: 317-338.

Schwartz Lerner, Lia. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid, Taurus Ediciones, 1983.

------ *Quevedo: discurso y representación*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1986.

Seco Serrano, Carlos. "Valle-Inclán y la España oficial." *Revista de Occidente*, segunda época, 44-45 (1966): 203-224.

Segler, Harold B. *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*. Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1995.

Segura Covarsi, Enrique. "Las acotaciones de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)." *Ramón del Valle-Inclán*. Ricardo Doménech (ed). Madrid, Taurus, 1988: 202-220.

Senabre, Ricardo. "Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo." *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional, Cultura y Sociedad, 1984: 461-478.

Serrano, Javier y Amparo de Juan Bolufer. *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Gredos, 1970.

Silverman, Joseph H. "En torno a las fuentes de *Tirano Banderas*." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 711-722.

Sieber, Harry. "The Narrators in Quevedo's *Sueños*." *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial Proceedings from the Boston Quevedo Symposium*. Edited and Introduced by James Iffland. October, 1980. Newark, Juan de la Cuesta, 1982: 101-116.

Smith, V. A. y J. Varey. "Esperpento: Some Early Usages in the Novels of Galdós." *Galdós Studies*. London, Tamesis Books, 1970: 195-204.

Sinclair, Alison. *Valle-Inclán's* Ruedo Ibérico: *A Popular View of Revolution*. London, Tamesis Books, 1977.

Sobejano, Gonzalo. "*Luces de Bohemia*, elegía y sátira." *Papeles de Son Armadans*, 127 (1966): 89-108.

------ *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán)*. Madrid, Gredos, 1967.

------ "Valle-Inclán frente al realismo español." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 159-171.

------ "Nietzsche y el individualismo rebelde." Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. T. VI: José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, Grijalbo, 1980: 36-41.

------ "Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos." *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Ángel G. Loureiro (coordinador). Barcelona, Anthropos, 1988: 111-136.

Sotelo Vázquez, Adolfo. "Valle-Inclán y Ramiro de Maeztu (dos semblanzas de Valle por Maeztu: 1899 y 1936)." *Homenaje a Ramón del Valle-Inclán. Cuadernos Hispanoamericanos*, 438 (1986): 83-112.

Speratti-Piñero, Emma Susana. *La elaboración artística en* Tirano Banderas. México, El Colegio de México, 1957.

------ "Evolución de *Tirano Banderas*." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1959): 389-413.

------ "Cómo nació y creció *El ruedo ibérico*." *Ínsula*, 236-237 (1966): 1 y 30.

------ *De* Sonata de otoño *al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*. London, Tamesis Books, 1968.

Starobinski, Jean. "Images du corps." *Le Corps, miroir du Monde: Voyage dans le musée imaginaire de Nicolas Bouvier*. Sous la direction de Pierre Starobinski. Genève, Editions Zoe, 2000: 8-17.

Stembert, Rodolphe. "Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (mayo 1976): 461-476.

Stoichita, Victor I. *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. London, Reaktion Books, 1995.

------ y Anna María Coderch. *El último carnaval*. Versión española de Anna María Coderch. Madrid, Ediciones Siruela, 2000.

Subercasieux, Bernardo. "*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359 (1980): 323-340.

Swansey, Bruce. "La cueva especular: de Montesinos a Zaratustra." *Cervantes y su mundo*. Vol. I. Kassel, Edition Reichenberger, 2004: 383-406.

Tagliapietra, Andrea. *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica.* Milano, Feltrinelli, 1991.

Tamayo, Juan Antonio. "El texto de los *Sueños* de Quevedo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 21 (1945): 456-493.

Tasende, Mercedes. "La influencia de Ortega y Gasset en la formación del *corpus* crítico en torno a las *Sonatas*." *Anuario Valle-Inclán*, II, 27 (2002): 147- 181.

Thacker, Jonathan. *Role-Play and the World as Stage in the comedia.* Liverpool, Liverpool University Press, 2002.

Tillis, Steve. *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art.* Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1992.

Torre, Guillermo de. "La evolución de Valle-Inclán." *Ínsula*, 176-177 (1961): 1 y 19.

------ *La difícil universalidad española.* Madrid, Gredos, 1965.

------ "La evolución de Valle-Inclán." *Ramón del Valle-Inclán.* Ricardo Doménech (ed). Madrid, Taurus, 1988: 247-253.

Torrente Ballester, Gonzalo. "Historia y actualidad en dos piezas de Valle-Inclán." *Ínsula*, 176-177 (1961): 6.

Troncoso, Dolores. "Técnicas narrativas en las *Comedias bárbaras*." *Anuario Valle-Inclán*, I, 26 (2001): 75-98.

Tucker, Peggy Lynne. *Time and history in Valle-Inclán's Historical Novels and <Tirano Banderas>*. Valencia, Hispanófila y Albatros Ediciones, 1980.

Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. T. III. Madrid, Afrodisio Aguado, S. A., 1950.

Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

Valle-Inclán, Ramón del. *Obras escogidas*. Tomos I y II. Prólogo de Gaspar Gómez de la Serna. Madrid, Aguilar, 1974.

------ *Obra completa.* T. I. Prosa. Madrid, Espasa Calpe, 2002.

------ *Entrevistas*. Joaquín del Valle-Inclán (ed). Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Varela, José Luis. "El anacronismo deliberado de Bradomín." *Valle-Inclán y el fin de siglo*. Luis Iglesias Feijjo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de

Juan Bolufer (eds). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela: 265-278.

Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Madrid, Aguilar, 1980.

Vega Carpio, Lope Félix de. *La Dorotea*. Francisco Javier Díez de Revenga (ed). Barcelona, Ediciones B, 1990.

------ *Obras selectas*. T. II. México, Editorial Aguilar, 1991.

Vilanova, Antonio. "El tema del gran teatro del mundo." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23 (1950): 153-188.

------ "Fuentes clásicas y erasmianas del episodio del Dómine Cabra." *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria renacentista*. Victor García de la Concha (ed). Salamanca, 1980: 355-388.

Villanueva, Darío. "1902: Valle, Gide, Yeats." *Anuario de Valle-Inclán*, III, 28 (2003): 7-31.

Villarmea Álvarez, Cristina. "Una lectura irónica de *La Pipa de Kif*." *Anuario Valle-Inclán*, III, 28 (2003): 155-181.

Vlahogiannis, Nicholas. "Disabling bodies." *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*. Dominic Montserrat (ed). London and New York, Routledge, 1998: 13-36.

Vizcaíno, José Antonio. *Quevedo. Espejo cóncavo del imperio*. Madrid, Sílex, 1985.

Waugh, Patricia. *Metafiction*. London and New York, Methuen, 1984.

Weingarten, Barry E. "Valle-Inclán's *novelas de la guerra carlista*: pre-esperpentos." *Hispanófila*, 25-73 (septiembre 1981): 29-42.

Wellek, René and Austin Warren. *Theory of Literature*. London, Penguin Books, 1973.

Weisbach, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Traducción y estudio preliminar de Enrique Lapuente Ferrari. Madrid, Espasa Calpe, 1942.

Wigtman, William. *Science and the Renaissance*. Edinburgh and London, Oliver and Boyd, 1962.

Williamson, Edwin (ed). *Cervantes and the Modernists*. London and Madrid, Tamesis, 1994.

Wyers Weber, Francis. "*Luces de bohemia* and the Impossibility of Art." *Modern Language Notes*, 82 (1967): 575-589.

Ynduráin, Francisco. "Unas notas sobre *El ruedo ibérico*." *Ínsula*, 236-237 (1966): 1 y 29.

------ "*La corte de los milagros* (Ensayo de interpretación)." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966): 322-346.

------ *Valle-Inclán. Tres estudios*. Santander, Publicaciones La isla de los ratones, 1969.

------ "Esperpentos y sonatas." *Homenaje a Don Ramón María del Valle-Inclán*. Al cuidado de Javier Serrano Alonso. *Boletín de la Fundación García Lorca*, 7-8 (1990): 45-58.

Zahareas, Anthony N. "The Esperpento and The Aesthetics of Commitment." *Modern Language Notes*, 81 (1966): 159-173.

------ "The Absurd, the Grotesque, and the Esperpento." *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*. Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds). New York, Las Americas Publishing Company, 1968: 78-108.

------ "Los autos y melodramas de Valle-Inclán: textos dramáticos y representación." *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios*. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000: 361-384.

Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica (aproximación a <Luces de bohemia>)*. Madrid, Gredos, segunda reimpresión, 1988.

------ "En torno a <Luces de bohemia>. *Ramón del Valle-Inclán*. Ricardo Doménech (ed). Madrid, Taurus, 1988: 310-336.

Zappala, Michael. "Luciano español." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1982): 25-43.

Zavala, Iris. "Notas sobre la caricatura política y el esperpento." *Asomante*, 1 (1970): 28-34.

------ "Del esperpento." *Homenaje a Joaquín Casalduero. Crítica y poesía*. Madrid, Gredos, 1972: 493-496.

------ *El texto en la historia*. Madrid, Editorial Nuestra Cultura, 1981.

------ "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán." *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Clara Luisa Barbeito (ed). Barcelona, PPU, 1988: 153-167.

------ "Poética de la carnavalización en Valle-Inclán." *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo (ed). Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989: 257-276.

------ *La musa funambulesca. (Poética de la carnavalización en Valle-Inclán)*. Madrid, Editorial Orígenes, 1990.

Zimic, Lesley Lee. "Anotaciones escénicas en *Luces de Bohemia*." *Ínsula*, 236-237 (1966): 25.

Zimic, Stanislav. *Apuntes sobre la estructura paródica y satírica del <Lazarillo de Tormes>*. Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana y Vervuert, 2000.