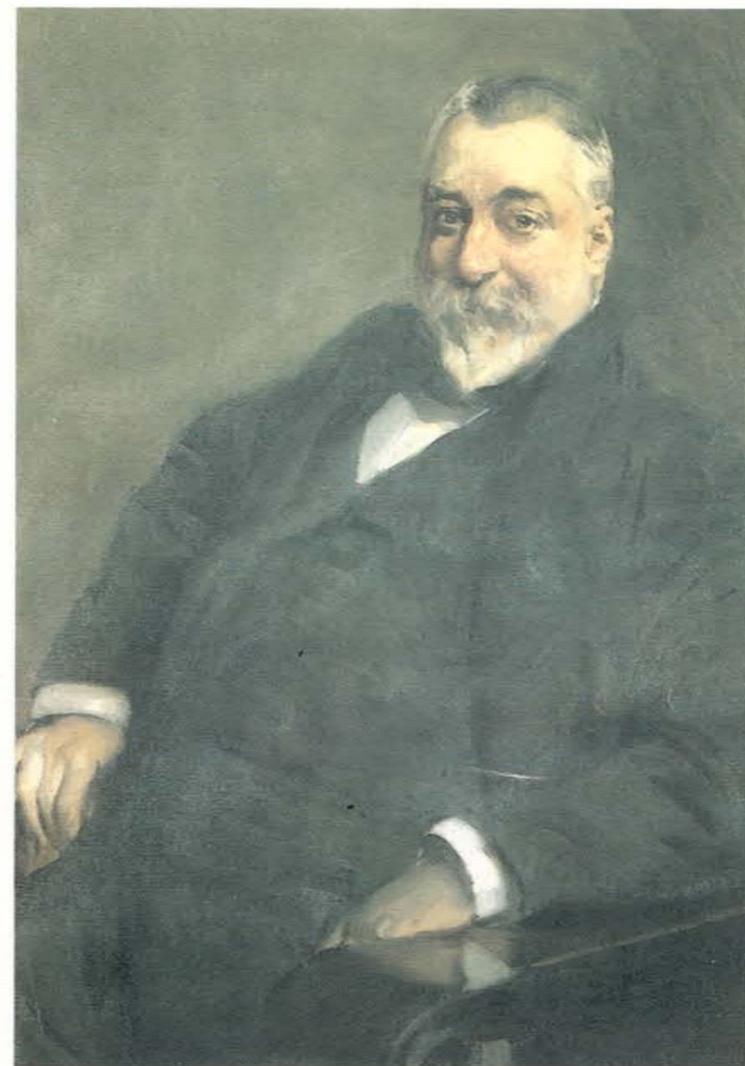




Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPANICA

MADRID
NUM. 9
1988



Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPANICA

FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO «MENENDEZ PELAYO»
NUM. 9 — MADRID, 1988

FUNDADORES

PEDRO SAINZ RODRIGUEZ (+)
AMANCIO LABANDEIRA FERNANDEZ

DIRECTOR

AMANCIO LABANDEIRA FERNANDEZ

CONSEJO EDITORIAL

MANUEL ALVAR LOPEZ
CARLOS BOUSOÑO PRIETO
CARMEN CONDE ABELLAN
JAMES R. CHATHAM
MAXIME CHEVALIER
HIPOLITO ESCOLAR SOBRINO
MANUEL FERNANDEZ GALIANO
LYDIA JIMENEZ GONZALEZ
EMILIO LORENZO CRIADO
ERICH VON RICHTHOFEN
MARTIN DE RIQUER MORERA
ALFREDO A. ROGGIANO
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
RUSSELL P. SEBOLD
JOSE L. VARELA IGLESIAS

Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPANICA

PUBLICACION DEL SEMINARIO "MENENDEZ PELAYO" DE LA
FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

SUMARIO

ARTICULOS

MENENDEZ PELAYO Y MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL ANTE CELESTINA Y LA LENA ROMANA, por <i>Amancio Labandeira</i>	7
VALLE INCLAN Y SU RECEPCION DE LA POETICA DARIANA, por <i>Laura R. Scarano</i>	11
LA LIBRERIA Y LAS COLECCIONES ARTISTICAS DE DON FRANCISCO RODRIGUEZ DE LA TORRE, SECRETARIO DEL REY CARLOS II (1699), por <i>José L. Barrio Moya</i>	27
LA "DEPOSICION" DE CALDERON Y LA POETICA DEL BARROCO, por <i>Stelio Cro</i>	35
POR UNA MORFOLOGIA TIPOLOGICA DEL SAINETE (A PARTIR DE GONZALEZ DEL CASTILLO), por <i>José M^a. Sala Valldaura</i>	53
HISTORIA E INFRAHISTORIA EN "LA HIJA DEL CAPITAN", por <i>Clara Arranz Nicolás</i>	63
IDEOLOGIA LINGUISTICA EN EDUARDO MALLEA: UNA INDAGACION A TRAVES DE <i>LA CIUDAD JUNTO AL RIO INMOVIL</i> , por <i>David William Foster</i>	79
LA FUNCION DEL POETA EN EL DISCURSO DEL MODERNISTA ARGENTINO LEOPOLDO DIAZ, por <i>Mirtha Susana Matilla</i>	91
APROXIMACION A LA BIBLIOGRAFIA DRAMATICA DE LUIS DE BELMONTE BERMUDEZ, por <i>Alejandro Rubio San Román</i>	101
EL MAESTRO ALEJO VENEGAS DE BUSTO PLAGIADO POR PEDRO DE MEDINA, por <i>Ildefonso Adeva</i>	165

CONFERENCIAS

DIMENSION LITERARIA DEL GARCIA LORCA DIBUJANTE, por <i>Antonio Gallego Morell</i>	195
---	-----

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA IMPRENTA EN EL ARCHIVO HISTORICO NACIONAL, por <i>José A. Martínez Bara</i>	207
EMILIO CARRERE: ADIOS A LA BOHEMIA, por <i>José Montero Alonso</i> . . .	227
RESEÑAS.	239

COLABORADORES DE ESTE NUMERO (orden alfabético)

ADEVA, Ildefonso
ARRANZ NICOLAS, Clara
BARRIO MOYA, José L.
CIRIA MATILLA, Soledad de
CRO, Stelio
FOSTER, David W.
GALLEGO MORELL, Antonio
HERRERA NAVARRO, Jerónimo
LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio
MARTINEZ BARA, José A.
MATILLA, Mirtha S.
MONTERO ALONSO, José
RODRIGUEZ SANCHEZ, Tomás
RUBIO SAN ROMAN, Alejandro
SALA VALLDAURA, José M^a
SCARANO, Laura R.
ZABALETA FRANCO, M^a del Mar

SECRETARIA:

Alcalá, 93. 28009 MADRID - Tel. 431 11 93

I.S.S.N.: 0210-0061

Depósito legal: M. 12.038-1980

Servicio Publicaciones Fundación Universitaria Española

ARTICULOS

MENENDEZ PELAYO Y MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL ANTE
CELESTINA Y LA LENA ROMANA

Por Amancio Labandeira Fernández
Universidad Complutense. Madrid

Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* (1905-1910) (1) publicó un extenso y enjundioso estudio sobre *La Celestina* que ha venido siendo considerado como la base de los trabajos celestinescos hasta que en 1962 María Rosa Lida de Malkiel escribió *La originalidad artística de "La Celestina"* (2), en donde con una gran erudición unas veces se ponen en duda y otras se rechazan muchas de las afirmaciones hechas por el polígrafo santanderino. Concretamente nosotros nos vamos a referir en este artículo a la medianera romana y los rasgos que de ésta puedan verse reflejados en la *Celestina* de Rojas; y para ello debemos apuntar que Menéndez Pelayo después de haber repasado, entre otras, las obras de Plauto, Propertio y Ovidio nos presenta una lena romana de la cual se pueden extraer los siguientes rasgos caracterizadores: 1) Es gran habladora; 2) Por experiencia conoce a fondo las artes del engaño; 3) Es gran bebedora; 4) Actúa por interés; y 5) Es perita en artes mágicas y hechicerías (3).

Una vez sentadas estas premisas comenzamos diciendo que, a nuestro juicio, el primer gran error que María Rosa Lida de Malkiel presenta en su estudio es el haber utilizado en la investigación un número muy reducido de textos romanos, pues se trata, casi exclusivamente, de los citados por Menéndez Pelayo, y representan una muestra muy pequeña para que podamos considerar como definitivas las deducciones a que llega esta autora. El segundo gran equívoco, —con el cual tergiversó parte de sus conclusiones—, fue el dividir la literatura romana, que utilizó para su trabajo, en dos partes (comedias y elegías) (4), y acometer el análisis de cada una de ellas por separado haciendo distintas indagaciones en cada grupo de obras.

En lo que se refiere al análisis de esta investigadora, hay que precisar que comienza diciendo que lo que *Celestina* lleva a cabo en la *Tragicomedia* "es la seducción de Melibea, con todas sus acciones anejas" (5); y después de hacer un repaso de las viejas plautinas afirmando que sólo las de la *Asinaria* y *Cistellaria* son "dos ejemplares bien definidos de la lena" (6), recalca el dato de que el número de comedias de Plauto se eleva a veinte, tratando, sin duda, de minimizar al máximo la presencia de las lenas en la comedia romana. Esta apreciación es sumamente exagerada a nuestro parecer, y lo que debe hacer María Rosa Lida, cuando habla a continuación de las elegías de Propertio (IV,5) y de Ovidio (*Amores*, I,8) (7), es añadir a las viejas de las comedias

otras dos lenas: Acanthis y Dipsas, cuyos rasgos están todavía más caracterizados, y a las que nosotros sumamos las de Tibulo (I,5; II,6; I,2) y Apuleyo (*El asno de oro*, IX, 14-30) desconocidas para esta erudita; y por ello debemos llegar a la conclusión de que las lenas aparecen en la literatura romana en un número nada desdeñable.

Sigue María Rosa Lida diciendo que “en cuanto a la función dramática primera de Celestina —la seducción de Melibea—, no hay en Plauto ni en Terencio el menor germen por la razón palmaria de que la comedia romana no cuenta entre sus personajes activos a la mujer honesta a la que la tercera haya de seducir” (8); esto no es cierto ya que en el *Curculio* (vv. 46-47) la protagonista es una simple esclava (la condición no quita la honestidad) que se encuentra en casa de Cappadox, y a quien este lenón pretende prostituir; pero refiriéndonos a la literatura romana en general tenemos que remitir a los lectores a unos textos, al parecer ignorados por María Rosa Lida, como son los de Tibulo (I,2), Ovidio (*Amores*, II,20) y Apuleyo (*El asno de oro*, IX, 14-30), en donde la amante es una mujer de condición libre y a menudo casada, y por lo tanto ya tenemos en la literatura romana lenas que seducen o tratan de seducir a mujeres honestas.

A continuación María Rosa Lida declara que “en vano se buscará este tratamiento trágico de la codicia [la muerte de Celestina] en el teatro de Plauto y Terencio, pues aunque la pasión de ganancia es también nota dominante de las *lenas* y *lenones*, no se expresa, como en Celestina, en asociación concreta con todas sus reacciones y notas de carácter, sino en la forma más crudamente esquemática y discursiva” (9). Efectivamente, el asesinato de la medianera en la obra de Rojas puede ser un enfoque original de este autor; pero a simple vista se deduce también que toda comparación entre *La Celestina* y cualquiera de las comedias romanas, se muestra viciada por el hecho de que Celestina es la protagonista indiscutible de una de las obras maestras de la literatura universal, mientras que la lena de la comedia romana es un personaje en proceso de formación (10), que ocupa un lugar secundario en unas obras teatrales todavía muy primitivas; y abundando en el aspecto de la avaricia podemos contestar que en la comedia romana no asistimos a ninguna muerte a causa de la codicia, pero también hay que decir que la avidez y el ansia de dinero es una de las características fundamentales de todo este teatro y especialísimamente Plauto recrea este defecto en las lenas, y ello es muy natural ya que se trata, al parecer, de personajes que no suelen regentar casas públicas (11), y que dependen, casi siempre, para su sustento de una sola *meretrix* a la que tratan de explotar al máximo mientras sea posible, recordándola continuamente que “goce” mientras sea joven y defendiéndola de los amantes—, que a pesar de sus posibles buenas intenciones—, no sean recomendables por su situación económica. En resumen, el que Celestina fuese asesinada por codicia, no quita que la avidez de dinero de la alcahueta de Rojas sea similar y paralela al ansia de ganancia de las lenas romanas, aunque éstas no fuesen víctimas del correspondiente crimen. Aquí conviene recordar las palabras de la propia María Rosa Lida cuando dice que en la comedia romana “sus *lenas* funcionan como máquinas indiferentes a la lujuria con que trafican y de la que sólo les interesa el dinero que les rinde” (12).

En cuanto a la seducción por medio de la palabra, María Rosa Lida asegura que “las *lenae* de Plauto y Terencio nunca ejercen [a excepción de

Scapha de la *Mostellaria*] artes de seducción, [y que] ha de reconocerse que son del todo ajenas a la actividad esencial de Celestina en la *Tragicomedia*" (13). Como se puede observar en la comedia romana las lenas no "son del todo ajenas". a esta actividad ya que se hace la salvedad de Scapha; pero esta afirmación resulta mucho más comprometida si la extrapolamos a otros textos de la literatura romana, donde tenemos el ejemplo que nos brinda Apuleyo en *El asno de oro* (IX, 14-30), en el que vemos cómo la alcahueta critica a su ama el haber tomado otro amante sin haberle pedido consejo, pues ella le tenía reservado otro, del cual dice: "Quanto melior Philesitherus adulescens et formosus et liberalis et strenuus et contra maritorum inefficaces diligentias constantissimus!" (IX,6). Y después de haberle contado la medianera con mucho detenimiento las aventuras del mancebo (IX, 17-21), la mujer del molinero comenzó a alabar a este tipo de amantes, diciendo que eran dichosas aquellas mujeres que tenían un amigo tan decidido; a lo que contestó la encubridora que ella le aleccionaría debidamente a ese amante y le haría acudir con entusiasmo a las citas que dispusiese su ama.

En otro estado de cosas, refiriéndose a la pasión de las alcahuetas de la comedia romana por el vino, dice María Rosa Lida que "puesto que las fuentes medievales no incluyen el amor al vino entre los rasgos de la tercera, es probable que el influjo de Plauto haya determinado la incorporación del rasgo a la semblanza de Celestina, aunque más no fuera para autorizar literariamente un dato que Rojas pudo recoger de la vida real. La expresión del rasgo nada debe a Plauto, pues la manera ya abstracta, ya mitificadora [de alabar el vino] de este autor es el polo opuesto del arte de Rojas" (14). Aquí debemos responder que estamos totalmente de acuerdo con la opinión de Bonilla de que a falta de antecedentes medievales de alcahuetas aficionadas a la bebida, el personaje de Celestina se pudo haber enriquecido tomando este rasgo de la comedia plautina, lo que "no arguye, sin embargo, imitación absoluta de los modelos latinos" (15); y, desde luego, de lo que queda constancia es de la afición de la alcahueta romana al vino, como puede verse no sólo en Plauto (*Curculio*, *Cistellaria*, *Aulularia*), sino también en Propercio (IV,5); Ovidio (I,8) y Apuleyo (*El asno de oro*, IX,15).

Por último, María Rosa Lida considera la magia como un aporte específico de la elegía romana a la *Tragicomedia*, aunque no la tiene en cuenta como un elemento orgánico del drama, pues "la magia de Celestina, la única vez que se muestra directamente en escena, es una decoración latinizante al gusto de la época, una como ejecutoria de erudición, que declara a su autor bien versado en las convenciones de la poesía latina" (16). A esto no tenemos nada que añadir nosotros, ya que declara a Fernando de Rojas como interesado en la poesía romana y nos parece acertado este juicio. Y para terminar nos dice esta investigadora, dejando ya la literatura romana, que "en contraste con la comedia y elegía romanas, estas obras [la comedia elegíaca, el *fabliau*, y el *roman courtois*] tratan del amor hacia una mujer honorable, y el cambio de enfoque determina en el tradicional personaje una variante que anuncia la actividad esencial de Celestina: el interesado ir y venir entre héroe y heroína hasta dar cima a su pasión" (17). Debemos corregir este punto y decir que el "amor hacia una mujer honorable" ya constaba en unos textos romanos [Tibulo (I,2), Ovidio (*Amores*, II,20 y *Heroidas*, XI) y Apuleyo (*El asno de oro*, IX,14-30)] no tenidos en cuenta por María Rosa Lida; y en

cuanto a la actividad de correveidile de la alcahueta queda reflejada perfectamente en Ovidio (*Amores*, I,11), Tibulo (I,2) y en Apuleyo (*El asno de oro*, IX,14-30).

En definitiva, después de todas estas precisiones, concluiremos diciendo que el estudio de Menéndez Pelayo es compendioso y extenso, pero que como todo trabajo pionero deja forzosamente aspectos sin cubrir suficientemente mediante las referencias literarias apropiadas. Por otra parte, hemos comprobado que el análisis que María Rosa Lida realiza sobre el mismo tema no aporta datos sustanciales dignos de ser tenidos en cuenta; y es seguro que si D. Marcelino hubiese podido leer las páginas 534-542 de *La originalidad artística de "La Celestina"* podría haber rechazado muchas de las afirmaciones que allí se hacen, con tan sólo el esfuerzo de presentar más textos romanos en apoyo de sus propias teorías, pues él siempre pensó que con lo que exponía se podía ver claramente que la medianera romana era uno de los precedentes más antiguos, en el que se pudo haber apoyado Fernando de Rojas para crear su magistral personaje.

NOTAS

- (1) Citaremos siempre por *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1947.
- (2) Buenos Aires, EUDEBA, 1962, 755 pp.
- (3) *Orígenes de la novela, op. cit.*, pp. 68-78.
- (4) *La originalidad..., op. cit.*, pp. 534-539 y 539-542.
- (5) *Ibidem*, p. 534.
- (6) *Ibidem*, p. 535.
- (7) *Ibidem*, pp. 539-542.
- (8) *Ibidem*, p. 535.
- (9) *Ibidem*, p. 536.
- (10) Cf. Tomás González Rolán, "Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina", en *La Celestina y su contorno social*, Barcelona, Hispam, 1977, p. 277.
- (11) La Phryne de Tibulo parece regentar una.
- (12) *Ibidem*, p. 537.
- (13) *Ibidem*, p. 538.
- (14) *Ibidem*, p. 537.
- (15) A. Bonilla y San Martín, "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina", *Revue Hispanique*, XV, New York-París, 1906, p. 386.
- (16) *La originalidad..., op. cit.*, p. 541.
- (17) *Ibidem*, p. 542.

VALLE INCLAN Y SU RECEPCION DE LA POETICA DARIANA

Por Laura R. Scarano
Universidad de Mar del Plata

Numerosos críticos han aludido ya al parentesco generacional y artístico de Valle Inclán y Rubén Darío, y a los puntos de contacto entre ambos desde el punto de vista poético. A partir del conocimiento biográfico que existió entre ambos (testimoniado en poemas, dedicatorias, prólogos y cartas) creo que queda pendiente aún indagar los modos en que Valle Inclán recibió y reelaboró el aporte de Darío, su innovación formal y su concepción estética y los ejes básicos de tal coincidencia. Voy a concentrarme para ello en dos obras específicas de la producción de Valle: su libro de poemas *El Pasajero* (1920) y sus meditaciones estéticas de *La lámpara maravillosa* (1916), intentando rastrear en ambas las claves estéticas fundamentales que autorizan hablar de una auténtica recepción del ideario poético dariano por parte de Valle Inclán. Pero además considero necesario dibujar brevemente las alternativas históricas de tal relación y los testimonios que de ella han quedado. El propósito no es señalar influencias o fuentes sino advertir los ejes básicos que confirman la pertenencia de ambos a una misma concepción artística de la realidad y de la obra, a un movimiento espiritual —el modernismo—, que implica un consenso epocal finisecular compartido por Hispanoamérica y España.

Darío y Valle Inclán: la amistad de dos estetas

Darío llega a España el 1 de enero de 1899, comisionado por el diario *La Nación* de Buenos Aires para comentar como corresponsal la situación del país luego del desastre colonial de 1898. Valle lo conoció el mismo año en que quedó manco y probablemente a través del escritor bohemio Alejandro Sawa, compañero asiduo de Darío “en sus aventuras nocturnas en el Barrio Latino durante su primera estancia en París en 1893” (1). Modelo de la bohemia literaria, amigo de Verlaine, paradigma del decadentismo, Darío, Valle y muchos otros verán encarnado en Sawa el ideal del esteta al que todos ellos aspiraban. De hecho, una de las cartas que Valle escribe a Darío es en ocasión de la muerte de Sawa. Darío no se atrevió a asistir a su funeral y en cambio envió una carta en que decía “lleno de temor a la muerte: No voy a la casa, porque no quiero ir donde está Ella”. (2) Pero la carta que Valle escribe a Darío testimonia el vínculo de amistad que los unía y el impulso de solidaridad ante el infortunio del amigo común:

“Querido Darío: Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí, y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada. Ud tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer...

Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso” (3).

La carta no tiene firma; tras la última palabra Valle Inclán puso una cruz. Esta solidaridad ante la muerte es una de las más profundas coincidencias espirituales de ambos poetas, ya que Darío, emocionado por esta carta, escribió el prólogo a la obra de Sawa, que ambos lucharon juntos por publicar como ofrenda póstuma, *Iluminaciones en la sombra*.

Pero no será ésta la única razón de la íntima amistad de Rubén y Valle, sino que descubrirán intereses comunes en las tertulias nocturnas de los cafés madrileños, como la fascinación por las doctrinas gnósticas y ocultistas, el culto del misterio simbolista, el horror y repudio del sistema burgués triunfante, la nostalgia por los mundos exóticos y decadentes; el eros vital, los jardines galantes dieciochescos, etc. Darío recuerda en su *Autobiografía* esa época compartida: “Teníamos inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran D. Ramón del Valle Inclán...” (4).

Como testimonio de la convivencia estética de ambos baste citar la pintura que de ellos hizo Juan Ramón Jiménez en *El Sol*, aparecido en Madrid por aquellos años. En el café Pidoux, uno de los tantos escenarios de su intercambio literario, así quedan retratados, mientras Valle lee en voz alta “Cosas del Cid” de Darío, recientemente publicado:

“Rubén Darío, chaquet negro y negro el sombrero de media copa, totalidad estropeada, soñolienta, perdida. Valle, pantalón blanco y negro a cuadros, levita café y sombrero humo de tubo, deslucido todo. Rubén Darío estalla sus galas con brío; a Valle, la gala opaca funeral, le sobra y le cae por todas partes. Rubén Darío, botarga, pasta, plasta, no dice más que “admirable” y sonrío un poco, linealmente, más con los ojillos mongoles que con la boca fruncida. Valle, liso, hueco, vertical, lee, sonrío abierto, habla, sonrío, grita, sonrío, aspavientea, sonrío, va y viene, sonrío, entra y sale. Salen. Los demás repiten “admirable”, con vario tono. “Admirable” es la palabra alta de la época; “imbécil”, la baja. Con admirable e imbécil se hizo la crítica modernista. Rubén Darío, por ejemplo, admirable; Echegaray, por ejemplo, imbécil...” (5).

En esta íntima relación espiritual, Darío asume una especie de paternidad estética y Valle acepta conmovido ver prologadas tres de sus obras con poemas de Rubén. En 1904 publica *Sonata de Primavera*, precedida por un “Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín”, que confirma la incipiente celebridad de Valle y su personaje. Las Sonatas serán la cúspide modernista en la trayectoria valleinclanesca, y este soneto dariano es digno pórtico para el mundo evanescente y verlainiano del marqués de Bradomín, a quien Darío dirige el poema, identificando autor con personaje, y creando una atmósfera verdaderamente modernista, con sus signos decadentes y sugerentes: el otoño, el Versalles “doliente” y “melancólico”, el “chorro de agua”, el horror de “la vulgar gente”, el mármol, la paloma profética, las prosas sutiles, las rosas...

¡Marqués como el divino lo eres— te saludo!
 Es el otoño y vengo de un Versalles doliente,
 Hacía mucho frío y erraba vulgar gente,
 El chorro de agua de Verlaine, estaba mudo (6).

El segundo soneto que Darío envía a Valle sirve de prólogo a *Aromas de leyenda* de 1907, y es probablemente el más conocido y divulgado. Darío retrata magistralmente a Valle, si bien dedica nominalmente el poema a su amigo el Marqués de Bradomín, reiterando la identificación de ambos (fomentada por el mismo Valle): “Este gran don Ramón de las barbas de chivo...” (7). Como quien describe iconográficamente una estatua, Darío recorre la presencia y la figura de Valle Inclán acentuando sus rarezas, su imagen bohemia, para expresar su mundo interior, su visión del arte y de la realidad. A través de los versos recrea el paradigma del poeta carismático y vidente, ideal poético del modernismo en general: “...parece un viejo dios, altanero y esquivo,/ que se animase en la frialdad de su escultura”, “a través del zodiaco de sus versos actuales,/ se me esfuma en radios visiones de poeta”. Es quizás una de las pocas veces que Darío transparenta explícitamente sus sentimientos ante la experiencia de la amistad: “Tengo la sensación de que siento y que vivo/ a su lado una vida más intensa y más dura”.

El tercer poema que Darío dedica a Valle Inclán será la “Balada laudatoria” que prologa el libro *Voces de gesta*, publicado en 1912. Tenemos testimonios de la creciente ansiedad con la que Valle esperaba este poema, como lo muestran las cartas que le escribe en 1911:

“Supongo habrá recibido el segundo acto de *Voces de gesta* que le mandé hace días. No deje de enviarme las pruebas para corregir deficiencias que no he podido subsanar en la copia. ¿Y mi prólogo en verso?” (8 de septiembre) (8).

Y el 16 de septiembre le vuelve a recordar: “No se olvide de mi prólogo” (p. 188), para reiterarle el 23 de octubre, luego de una serie de cartas cruzadas:

“Querido Rubén: Mucho deseaba saber de Ud. Había preguntado sus señas y no me habían sabido dar razón de ellas. ¡Cuánto le he recordado en todos mis viajes y cuánto he hablado de usted! (...) Ya sabe que sólo desea complacerle el mejor de sus amigos y el mayor de sus admiradores. Valle Inclán”. (p. 189).

Esta balada a diferencia del primer soneto la dirige Darío a Valle Inclán, poeta, y recrea su mundo estético, donde vida y arte se confunden en un único camino. Está definido por un hálito de misterio y fabulación: “Del país del sueño, tinieblas, brillos, (...) / ha traído cosas muy misteriosas / Don Ramón María del Valle Inclán” (9); la fascinación por lo trágico e increíble: “Cosas misteriosas, trágicas, raras,/ (...) / dice en versos ricos de oro y esmalte...”; la mitificación de circunstancias reales de su vida (como el episodio de la pérdida de la mano): “Para él la palma con el laurel (...) / que han sido ganadas en buena lid/ por el otro manco que hay en Madrid:/ Don Ramón María del Valle Inclán”. Otra vez el énfasis final está puesto en esta expe-

riencia de amistad estética y espiritual: “Señor, que en Galicia tuviste cuna: / mis dos manos estas flores te dan,/ amadas de Apolo y de la Luna, cuya sacra influencia siempre nos una...”.

En *Luces de bohemia* (1924) Valle Inclán recrea al admirado poeta Alejandro Sawa a través de su personaje Max Estrella, e incluye como integrante indispensable de ese ambiente de bohemia, a su amigo Rubén Darío. En la escena 9, en un escenario típico de café madrileño, Max encuentra a Rubén en “un rincón sentado y silencioso”. El tema obligado será la muerte deificada, la “Dama de Luto” que fascina a Max y aterra a Rubén:

Max: ¡Salud hermano, si menor en años, mayor en prez!

Rubén: ¡Admirable! ¡Cuánto tiempo sin vernos, Max! ¿Qué haces?

Max: ¡Nada!

Rubén: ¡Admirable! ¡Nunca vienes por aquí?

Max: El café es un lujo muy caro, y me dedico a la taberna, mientras llega la muerte.

Rubén: Max, amemos la vida, y mientras podamos, olvidemos a la Dama de Luto.

Max: ¿Por qué?

Rubén: ¡No hablemos de Ella!

Max: ¡Tú la temes y yo la cortejo! ¡Rubén, te llevaré el mensaje que te plazca darme para la otra ribera de la Estigia! (10).

Rubén está fielmente retratado por su afición al alcohol y su fascinación por el esoterismo y el pitagorismo, la Gnosis y la Magia: “Yo también estudio las matemáticas celestes” (p. 106); “Yo he sentido que los elementos son conciencias... Mar y Tierra, Fuego y Viento, divinos monstruos. Posiblemente Divinos porque son Eternidades” (p. 107).

Pero junto a este fervor por el ocultismo, Rubén confiesa su fe religiosa y trascendente, testimonio real del fabuloso sincretismo de creencias presente en su obra y en la del mismo Valle Inclán:

Max: ¿Tú eres creyente, Rubén?

Rubén: ¡Yo creo!

Max: ¿En Dios?

Rubén: ¡Y en Cristo!

Max: ¿Y en las llamas del infierno?

Rubén: ¡Y más todavía en las músicas del Cielo! (...)

Max: Para mí no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo.

Rubén: Calla, Max, no quebrantemos los humanos sellos!

Max: Rubén, acuérdate de esta cena. Y ahora, mezclemos el vino con las rosas de tus versos. (p. 108-109).

Juntos celebran por último el regreso a su aldea del marqués de Bradomín, presente en los versos del poema que recita Darío, y beben a la salud “de un exquisito pecador”:

La ruta tocaba a su fin,
en el rincón de un quicio oscuro,
nos repartimos pan duro
con el marqués de Bradomín! (p. 111-112).

Señala Zamora Vicente que estos versos “pertenecen efectivamente a un apartado de la obra del poeta llamado *Peregrinaciones*. Y es una a Composte-

la. Y son, como recuerda el joven del café, el final de la composición (“¿Hacia qué vaga Compostela/ iba yo en peregrinación? Con Valle Inclán o con San Roque?/ ¿adónde íbamos, Señor?”). En el fin hay alguna diferencia con el texto de *Luces de bohemia*. Los versos, aparecidos en *Lira póstuma*, dicen así: “La ruta tenía su fin,/ y dividimos un pan duro,/ en el rincón de un quicio oscuro/ con el Marqués de Bradomín” (11).

En la misma obra, parte de la escena decimocuarta va a “literaturizar” una vez más a Darío, poniéndolo en el mismo nivel estético que al marqués de Bradomín, confirmando una amistad repetidamente poetizada (como vimos en los poemas de Darío dedicados al personaje). En un escenario lúgubre de cementerio, Rubén y Bradomín acompañan el cortejo fúnebre de su amigo Max. Si la vida encontró a Valle y a Darío separados ante la muerte de Sawa, Valle Inclán recupera aquí esa circunstancia dolorosa, reuniéndose con su amigo Rubén a través de la piel de su personaje, para dar el último adiós al amigo común. El diálogo obligado será la muerte, tema predilecto de ambos:

Rubén: ¡Es pavorosamente significativo que al cabo de tantos años nos hayamos encontrado en un cementerio!

Max: En el Camposanto. Bajo ese nombre adquiere una significación distinta nuestro encuentro, querido Rubén. (p. 155).

Ambos personajes juegan con la evocación y música de las palabras: “Camposanto tiene una lámpara (...) Tiene una cúpula dorada” (p. 155). Evocan el horror existencial ante lo desconocido: “... la muerte muchas veces sería amable si no existiese el terror de lo incierto” (p. 156); la complacencia en el pecado: “Yo espero ser eterno por mis pecados” (p. 156); la estetización de la muerte como misterio anhelado: “...nosotros divinizamos la muerte. No es más que un instante la vida; la única verdad es la muerte...” (p. 156); el conocido culto al amor y la mujer: “Todas las niñas son Ofelias” (p. 158). Por último aluden a la depuración formal de la tarea poética, típicamente modernista: “Max: ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere Ud. leérmelos? Rubén: Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo”. (p. 162).

Todas estas afirmaciones representan el ideario modernista común, las preocupaciones, inquietudes y anhelos de ambos personajes y poetas. Darío como personaje representa en esta obra la coronación de la bohemia modernista hispánica. Como señala Zamora Vicente “aparece envuelto en el clima ausente de su personalidad soñadora, y repitiendo infatigablemente el “admirable” que tanto circuló como palabra alta del modernismo literario. Con esas palabras empieza su aparición y con esas termina” (12).

Estos testimonios de la amistad estética de Rubén y Valle no hacen más que corroborar la difundida opinión de la contaminación de vida y arte en los estetas modernistas. Bradomín y Valle Inclán no son más que dos facetas de una misma realidad espiritual; Rubén ingresa como personaje al mundo literario de Valle Inclán, sin perder sus contornos reales y biográficos. Arte y vida se fusionan y fluyen en un mismo cauce, y este postulado esencial permite comprender las profundas coincidencias espirituales y artísticas de ambos poetas.

Darío y Valle Inclán: Claves de una poética común

Ya varios críticos han intentado un acercamiento a esta relación peculiar a través del concepto de fuentes e influencias (13). Ambos poetas y ambos teóricos del arte manifiestan coincidencias espirituales y artísticas que superan y exceden tal aproximación (más interesada en advertir préstamos textuales, que en definir los modos coincidentes de producción literaria), y ambas obras pueden ser estudiadas con productividad y sin detrimento alguno de la originalidad respectiva, dentro del marco de una estética de la recepción. La comunidad espiritual entre ambos poetas autoriza un análisis detenido de las claves poéticas comunes, pues estas manifiestan una idéntica cosmovisión —la del modernismo—, y un mismo sistema de representación de la realidad.

Así como en la vida, también en la obra Darío funcionará como modelo hegemónico, y el proceso de recepción establecerá una vía que parte de su obra hacia la producción de Valle Inclán (sin ignorar la vía inversa que ya varios críticos han advertido en “Los motivos del lobo” del último Darío). La cosmovisión común se apoyará en numerosos elementos que trataré de sintetizar alrededor de tres ejes o claves de significación. Para ejemplificarlos me detendré en algunos textos de *El pasajero* y *La lámpara maravillosa*, que reiteran tópicos presentes en la producción dariana. Las coincidencias pueden agruparse en torno a tres ejes, que a su vez incluyen numerosas características relevantes:

1— La concepción de la realidad supone una actitud de tensión o anhelo hacia un ideal o absoluto superior cuya marca esencial es el misterio. Este culto al misterio implica la conjunción de diversas doctrinas y corrientes de pensamiento filosófico, religioso y estético: el pitagorismo y platonismo, la Gnosis y el ocultismo, la teosofía, el cristianismo, el simbolismo y la teoría de las correspondencias baudelerianas, etc.

2— La concepción del hombre se apoya en un dualismo agónico entre cuerpo y alma (carne y espíritu, satanismo e idealismo) e incorpora tópicos obligados como el de la pasión erótica y la exaltación sensorial de la belleza femenina; el anhelo de evasión de la realidad material hacia mundos de ensueño, exotismo, fantasía, decadentismo; el paso del tiempo y la ambigua fascinación por la muerte, etc.

3— La concepción del arte que el modernismo desarrolla está en el centro mismo de la producción de ambos poetas y es una de las preocupaciones esenciales: la obra es un objeto de creación autónoma que sustituye a la realidad, y es a la vez, vía de conocimiento del misterio y del absoluto. Ser artista supone una consagración quasimística, equiparable a un verdadero “sacerdocio del arte”, que implica a la vez dolor y sufrimiento (con frecuencia equiparado a la Pasión cristiana). El proceso de creación parte de una atención y cuidado extremo a la música y sonoridad de las palabras. Se trata pues de una “estética de la palabra”, que supone un intento gnoseológico y exige una “consagración” extrema. Esto explica el creciente interés modernista por definir teórica y metapoéticamente el quehacer artístico, y su permanente afán por “literaturizar” la vida histórica (14).

El pasajero, publicado en 1920, sorprende a la crítica tradicional que intenta diferenciar con claridad en la trayectoria valleinclanesca una prime-

ra etapa modernista (en vías de extinción hacia 1920) de una segunda etapa posterior esperpéntica. Sin embargo, no hay tal ruptura, sino un proceso de transición fluida desde un estadio de estilización positiva (idealización) hacia su opuesto (deformación grotesca); la “estética de lo feo” no es, en principio, más que una estilización de signo contrario (plenamente anticipada además en ciertos tópicos decadentistas y en el demonismo de la más pura tradición modernista).

Ma. Esther Pérez, por ejemplo, al analizar las correspondencias entre Rubén y Valle, concluye afirmando el carácter ambiguo del modernismo de este último, y, desde el punto de vista de su trayectoria poética, define a *El pasajero* como un “retorno al modernismo”, después de publicar en 1919 *La pipa de Kif* “que corresponde a la literatura desencajada de posguerra” (15). Esta supuesta “ambigüedad” no es tal si vemos la obra de Valle Inclán como una unidad de la cual prácticamente nunca están ausentes los postulados esenciales del programa modernista, en cuanto a los modos de representación de la realidad y a la concepción del instrumento poético y del arte en relación al hombre (16).

No hay duda de que, de la obra lírica de Valle Inclán, *El pasajero*, se ofrece como el mejor ejemplo para desentrañar esta comunidad de espíritu con Rubén y la visión modernista.

En cuanto a la concepción de la realidad, Valle suscribe el máximo postulado rubendariano y modernista: el culto del misterio. Lo real no reside en la manifestación fenoménica y aparential de las cosas, sino en sus correlatos ideales. La teoría de las correspondencias de Baudelaire, la concepción analógica del mundo, la postulación de Ideas eternas del platonismo, se conjugan aquí en su concepción de una realidad superior y enigmática.

El segundo poema del libro, “Clave II”, constituye un compendio de las diversas corrientes de pensamiento que cruzan su ideario modernista, pero a la vez es un poema metapoético que describe la relación entre el poeta y la realidad. Se trata de un verdadero rito de iniciación —el del arte—, por el cual el artista “penetra” la selva nocturna” (la realidad simbólica detrás de la aparential), devela las claves secretas e ingresa a un estado de éxtasis y comunión con el “Todo” o absoluto.

El canto le es comunicado al poeta por la naturaleza: “Cuando iba por la selva nocturna, sin destino,/ escuché una esperanza cantar sobre el camino,/ en la alborada de oro. Yo pasaba...” (17).

Las rosas, símbolo de la belleza y de la vida, serán el emblema de la realidad ideal anhelada: “Conversé con las rosas, y, como un amuleto,/ recogí de las rosas el sideral secreto”.

De acuerdo a la teoría analógica existe un ritmo musical en la naturaleza que se corresponde armónicamente con el ritmo de las esferas cósmicas, el pitagorismo nutre esta concepción con su teoría de los números: “Los números dorados / de sus selladas cláusulas me fueron revelados”.

Finalmente el poema culmina con el éxtasis de la revelación, una vez develado el misterio:

Mi alma se daba,
dándose gozaba,
y trascendía

su esencia en goce.
Se consumía
en la alegría
del que conoce.

Numerosos poemas de *El pasajero* y pasajes de *La lámpara maravillosa*, contienen alusiones a estas diversas doctrinas que conforman el sincretismo religioso y filosófico típico del modernismo:

a— la concepción simbólica del mundo y la teoría de las correspondencias: “Un símbolo eran las cosas más bellas / para mí: la rosa, la niña, el acanto” (Clave XII, p. 60); “Aprendamos a descubrir en cada forma y en cada vida aquel estigma sagrado que las define y las contiene” (18).

b— el ideario pitagórico: “¡Número celeste! ¡Geometría dorada! ¡Verso Pitagórico! ¡Clave de Cristal!” (Clave XIV, p. 63); “Canta el Pitagórico / Yámbico, Dorado Número del Sol.” (Clave X, p. 58).

c— el pensamiento platónico y neoplatónico “El Sol es la ardiente fuente que provoca/ las Ideas Eternas en vaso mortal”. (Clave X, p. 58); la concepción del acorde y del ritmo analógico: “Con el ritmo que vuelan las estrellas/ acordaba su ritmo la resaca” (Clave VIII, p. 56); “Viéndola, se entiende mejor la doctrina / de Platón. La bella busca en las figuras,/ falsas de la luz, claridades puras...” (Clave XXIII, p. 77).

d— las concepciones gnósticas, esotéricas y ocultistas: “¡Encendidos ritos de celestes lares! ¡Sellados destinos del humano coro! Soles que las normas guardan del Tesoro/ demiúrgico...” (Clave IX, p. 57). Y en sus meditaciones: “En este amanecer de mi vocación literaria hallé una extrema dificultad para expresar el secreto de las cosas, para fijar en palabras su sentido esotérico...” (p. 25).

e— la magia y la cábala, el culto al demonio: “Es la hora del alma en pena:/ una bruja en la encrucijada,/ con la oración excomulgada/ le pide al muerto su cadena”. (Clave XX, p. 73); “Cortesana de Alejandrina” (Clave XXII) es un poema dedicado a los fabulosos “secretos de la abracadabra”, a “la ciencia de magos” y “a los signos dispersos” (p. 76); “Ciencia cabalística dicta sus posturas” (Clave XXIII, p. 77). Las invocaciones al demonio (Luzbel, Satán, el Anticristo) son permanentes: “...la mano suspensa para obrar el mal,/ sobre la consola invoca a Belial” (p. 77); “El pecado enrama/ mi testa. El laurel/ del mundo es mi llama,/ soy luz de Luzbel”. (Clave XXIV, p. 78).

f— las alusiones mitológicas: “Me daba Epicuro sus ánforas llenas,/ un fauno me daba su agreste alegría” (Clave XII, p. 60); “El dionisiaco don de los molinos/ enciende las divinas represalias, / y junta ramos celtas y latinos/ en trocaicos cantares de faunalias”. (Clave V, p. 47).

En “Rosa gnóstica” (Clave XXVIII) Valle conjuga todas estas doctrinas bajo la concepción común del tiempo circular, la existencia del pecado y la caída original del hombre, el poder del demonio y la conciencia de culpa:

Nada será que no haya sido antes.
Nada será para no ser mañana.

Eternidad son todos los instantes
que mide el grano que el reloj desgrana.

Eternidad la gracia de la rosa,
y la alondra primera que abre el día,
y la oruga, y su flor la mariposa.
¡Eterna en culpa la conciencia mía!

Al borde del camino, recostado
como gusano que germina en lodo,
siento la negra angustia del pecado,
con la divina aspiración al Todo.

El gnóstico misterio está presente
en el quieto volar de la paloma,
y el pecado del mundo en la serpiente
que muerde el pie del Angel que la doma. (p. 87)

Este poema nos permite advertir además la concepción valleinclanesca del hombre: la profunda escisión entre “la aspiración al Todo” y la sed espiritual de absoluto, coexistiendo con “la negra angustia del pecado”, paloma y gusano, Angel y serpiente.

Otra profunda coincidencia con el credo dariano es la utilización emblemática de figuras que simbolizan el ideal, el ensueño, la aspiración del hombre a trascender sus límites materiales. El ideal anhelado tiene diferentes nombres. Una de las asociaciones claves y recurrentes es la del color azul: “Y toda azul, la hora...” (p. 50); “azules espejos/ del sol a lo lejos...” (p. 51); “y en los laureles que enciende el día/ daba mi alma su grito azul”. (p. 70). Es también frecuente la identificación del ideal con figuras aladas y aéreas (pájaros) o con el cisne, que reúne la cualidad aérea y acuática, dos de los elementos preferidos en la poética dariana: “Enlazan sus trinos/ sobre los caminos/ mirlo y ruiseñor” (p. 52); “Como el cisne de la laguna/ iba mi barca de marfil/ en el plenilunio de Abril/ sobre la estela de la Luna” (p. 67).

Este acceso a una realidad superior entraña el escape de la realidad prosaica e implica además la creación de mundos exóticos por la vía de la imaginación. En Valle como en Rubén el mítico mundo indígena y el legendario Oriente son los universos preferidos: “Era el jinete/ de cobre —un indio que nació en Tlaxcala—...” (p. 59); Era una reina de raza maya...” (p. 68); el poema “Rosa de Oriente” (Clave XIX): “Cortó su mano en un jardín de Oriente...” (p. 71); las alusiones a las Mil y Una Noches (Clave XXVII). Y en *La lámpara maravillosa* define el exotismo como actitud estética, ya que las palabras “nos parecen más bellas cuando guardan huesos o cenizas (...). Yo para mi ordenación tengo como precepto, no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir”. (p. 86-87).

En cuanto a la concepción del hombre ya hemos visto que la realidad humana está traspasada por una tensión agónica entre cuerpo y alma, carne y espíritu, que se duplican sucesivamente en satanismo y angelismo, pecados y virtudes, arrebató erótico y anhelo místico, goce del presente y horror del futuro, vida y muerte (la repetida dupla dariana de Pan y Apolo, flauta y lira, etc.).

“Alma mía, que gimes por asomarte fuera de la cárcel oscura, enlaza en un acorde tus emociones, perpetúalas en un círculo y tendrás la clave de los enigmas. Descubre la norma de amor o de quietud que te haga centro, y tocarás con las alas el Infinito. (...) Para romper tu cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos, y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento”. (p. 49-20).
Era el alma, libertada de los vínculos carnales, la que amaba y lloraba (...). El alma, amaba su cárcel de tierra porque era un don recibido del Señor”. (p. 233-235).

El presente vital es el reino del cuerpo y del afán erótico. La mujer representa la faz luminosa y apetecible de la vida, el triunfo de la carne y el reinado del pecado y de lo demoníaco. La lascivia del hombre lo emparenta con Luzbel: “La casa profané con mi lascivia. (...)/ La encendida furia / de eros me pasó con su saeta / y mi melancolía fue lujuria”. (Clave XXV, p. 81).

El erotismo impregna gran parte del modernismo valleinclanesco y la seducción del pecado ahonda el contraste agónico del hombre, quien, en su delirio, se animaliza:

¡El gato que runfla! ¡La puerta que cruje!
¡La gotera glo-glo-glo!
¡Solos en la casa! A la puerta ruge
la bestia abortada cuando nació yo.

.....

La bestia a la puerta brama estremecida,
en sus ojos queda la noche otoñal
y lejana, aquella noche de mi vida,
con sus dos caminos. Y seguí el del mal!

¡Me llamó tu carne, rosa del pecado!
Solos en la noche, desvelado yo,
la Noche de Octubre, el mar levantado...
¡La gotera glo-glo-glo!” (Clave XXI, p. 74-75)

La mujer, como en Darío, es la vía por la cual se cumple esta “condena del pecado”, es la encarnación de la tentación demoníaca: “...enroscada a sus senos, la Serpiente / decora la lujuria de un sentido / sagrado” (p. 71), “rojo pecado sus labios son (...)/ Con roja llama / pintó su boca la tentación”. (p. 70), “¡Sierpe! ¡Rosa! ¡Fuego! (p. 76) definen emblemáticamente el eros femenino y reafirman su carácter diabólico: “Quieta y sibilina, mirando el cristal, / la mano suspensa para obrar el mal...” (p. 77).

Venus, como en *Azul* de Darío, es el máximo nombre simbólico que lo femenino adquiere en este proceso de deificación: “Por tu enigma reminiscente / para el recuerdo venusino/ del beso ardiente/ como el vino” (Clave XIII, p. 62). Al trazar su trayectoria estética en *La lámpara maravillosa* dirá:

“Son tres las rosas estéticas, y cada una tuvo amanecer distinto. (...) Fue la primera la rosa erótica, rosa de sangre que se abre en el corazón del mundo guardadora del enigma panida, plena de amor y plena de posibilidades (...). El erotismo anima como un numen las normas de aquel momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro. (...) Apolo y Venus representan el ansia religiosa del instinto genitor por hacer divino el ideal humano”. (p. 135-137).

La contraparte de esta exaltación erótica será la presencia cada vez más angustiada de la muerte, la amenaza del término del goce y de la vida, la conciencia del tiempo. El sentimiento que actúa como mediador en este tránsito espiritual es, como en Darío, la melancolía.

Era yo otro tiempo un pastor de estrellas,
y la vida como luminoso canto.
.....
Me daba Epicuro sus ánforas llenas,
un fauno me daba su agreste alegría,
un pastor de Arcadía, miel de sus colmenas.

Pero hacia el ensueño navegando un día,
escuché lejano canto de sirenas
y enfermó mi alma de Melancolía. (Clave XII, p. 60).

El tiempo es también una de las figuras para aludir al misterio y al enigma, en "La rosa del reloj" este funciona simbólicamente como clave del enigma humano: "Es la hora de los enigmas / cuando la tarde del verano / de las nubes mandó un milano / sobre las palomas benignas". (Clave XX, p. 72).

Aves agoreras, como el cuervo, son mensajeras de la muerte. En la Clave XXIX titulada "La trae un cuervo" vemos concentrarse este sentimiento fatalista: "¡Tengo rota la vida! En el combate / de tantos años ya mi aliento cede, / y al orgulloso pensamiento abate / la idea de la muerte, que lo obsede". (p. 89). Valle Inclán reconoce esta recepción de elementos macabros y tétricos y en el poema "Aleluya" de *La pipa de Kif* (1919) explicita sus antecedentes poéticos, reconociendo la función mediadora fundamental de Darío: "Darío me alarga en la sombra / una mano, y a Poe me nombra" (19).

Esta proximidad de la muerte provoca un sentimiento de culpa y la consecuente necesidad de redención, así aparecen en la poesía de Valle figuras mediadoras como la de Cristo, y alusiones sacramentales como la del "místico pan", el "dolor" de la Pasión, etc. En "La trae un cuervo" la conciencia del tiempo y de la muerte provocan en el poeta un afán de arrepentimiento que lo impulsa a asemejarse a Cristo:

Quisiera entrar en mí, vivir conmigo,
poder hacer la cruz sobre mi frente,
y sin saber de amigo ni enemigo,
apartado, vivir devotamente.
.....

¿Dónde gozar de la visión tan pura

que hace hermanas las almas y las flores?
¿Dónde cavar en paz la sepultura
y hacer místico pan con mis dolores?

En "La trae una paloma" este proceso de culpa y necesidad de redención se extrema y la imaginería es definitivamente bíblica. Este código religioso, tan caro a Darío y al modernismo por sus virtudes estéticas, completa esta dualidad agónica que recorre la obra de Valle Inclán: lo sacro y lo profano, el cuervo y la paloma, el pecado y la redención purificadora. El do-

lor es la vía por la cual el hombre se redime de su esencia perversa, rompe sus ataduras con la carne y el demonio y salva su espíritu por su identificación con Cristo:

Corazón, melifica en tí el acimo
fruto del mundo, y de dolor llagado,
aprende a ser humilde en el racimo
que es de los pies en el lagar pisado.

Por tu gracia de lágrimas el limo
de mi forma será vaso sagrado,
Verbo de luz la cárcel donde gimo
con la sierpe del tiempo encadenado.

¡Alma lisiada, negra arrepentida,
arde como el zarzal ardió en la cumbre!
¡Espina del dolor, rasga mi vida

en una herida de encendida lumbre!
¡Dolor, eres la clara amanecida,
y pan sacramental es tu acedumbre! (Clave XXXI, p. 92).

También así se explica la incorporación de la mujer como la intermediaria entre el hombre y Dios, operando de acuerdo a la difundida imagen mariana, como intercesora en el proceso de redención y salvación (como aquel "Francisca Sánchez, acompáñame..." del último Darío):

En el espejo vi la sombra mía
negra, sobre los pasos de la muerte,
y el ánima llorosa que vencía
con su oración el sino de mi muerte.

Aquel amor lejano, ahora vestido
de niebla sideral, su ardiente Idea
abre como un arcángel, y el sentido
inmortal de la vida, en mi alma atea. (C. XXVII, p. 86).

Resuenan ecos quevedescos en este sentimiento casi existencialista del paso del tiempo y la cercanía de la muerte:

¡Todo hacia la muerte avanza
de concierto,
toda la vida es mudanza
hasta ser muerto!

.....

¡Pide a la muerte posada,
peregrino,
como espiga que granada
va al molino!

¡La vida!... Polvo en el viento
volador.
¡Sólo no muda el cimientto
del dolor! (Clave XXX, p. 90-91)

De este mismo tono es su poema final "Karma", donde en una efusión de su eclecticismo religioso, el poeta afirma su aspiración final a una paz duradera edificada sobre el aquietamiento de las pasiones, íntimamente vinculado a la concepción del quietismo presente en *La lámpara maravillosa* (20):

Quiero una casa edificar
como el sentido de mi vida,
quiero en piedra mi alma dejar
erigida. (p. 95-96)

La imagen del artista carismático presente ya en la Clave II, del poeta vidente capaz de descifrar los secretos de la realidad (el "bosque de símbolos" de Rubén) es herencia directa del difundido credo romántico-simbolista que Valle comparte con apasionamiento, como queda expresado en sus meditaciones:

"En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa, más próxima a la significación única. Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significaciones" (p. 48-49).

Pero esta concepción del arte, a diferencia del romanticismo, implica una actitud de clara autoconciencia con respecto al lugar privilegiado del poeta ante los hombres y su misión de esteta capaz de crear un mundo alternativo por la palabra. El culto a la música convierte a los poemas en "claves sonoras" como los denomina Valle en *El Pasajero*; la proclama dariana de una palabra con "cuerpo y alma" obedece al mandato estético de cincelamiento formal, y la lúcida tarea de someter el verbo a la inspiración poética convierte al poeta en artífice y escultor riguroso del poema, que se transforma en joya o rosa cultivada cuidadosamente: "...para purificar mi Disciplina Estética (...) me impuse normas luminosas y firmes como un cerco de espadas". (p. 23) "...algo semejante acontece con las palabras (...), el poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos. El suyo. Logra así despertar emociones dormidas..." (p. 60); "El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras, todo el secreto de esas alusiones que están más allá del sentido humano" (pp. 61-62).

Esta poética basada en la palabra atribuye al poeta poderes quasi-mágicos, pues puede transfigurarlas y dotarlas de sentidos esenciales, continuando la vertiente programática de Darío acerca de la "virtud demiúrgica" del verbo (expuesta con amplitud en sus prólogos):

"Las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas. El hombre que consigue romper una vez la cárcel de los sentidos, reviste las palabras de un nuevo significado como de una túnica de luz. Entonces su lenguaje se hace sibilino. (...) Han de ser las palabras del inspirado como las estrellas en el fondo cenagoso de una cisterna: un punto de luz y un halo tembloroso sobre el agua espejante, sombría, muerta (...). El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de

las palabras. Así el poeta, cuando más obscuro, más divino!" (p. 62-63).

El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas, su esencia es el milagro musical" (p. 67).

Aún así las palabras son precarias y apenas pueden sugerir la inefabilidad de la belleza. Recordamos aquel soneto de Darío "Yo persigo una forma", en muchas de las afirmaciones metaestéticas de Valle acerca de los límites de la experiencia poética: "Hay algo que será eternamente hermético e imposible para las palabras" (p. 29). Pero esta conciencia de los límites verbales convive con la certeza de la capacidad ilimitada del poeta para percibir el absoluto, como Darío lo expresara en "Dilucidaciones" (*El canto errante*), adjudicando al poeta el poder de la "visión y supervisión"; en este sentido Valle afirmará: "El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna" (p. 51).

Esta exaltación constante del arte conduce a románticos, simbolistas y modernistas a identificar la poesía con la creación divina, con la encarnación del Verbo cristiano en una "religión del arte". Valle, como Darío, no está exento de esta tentación: "La obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios (...). El alma demiurga está en nosotros, y el verso y el ritmo vuelven a ser creados" (p. 91).

La revelación de la belleza es a la vez revelación del sumo Bien y Verdad, ya que son los constituyentes indivisibles del absoluto desde el platonismo hasta el cristianismo, por eso Valle funde en su concepción estética las máximas virtudes teológicas y el poeta, en tanto es capaz de develar la belleza, accede al conocimiento de Dios y del amor:

"Amor es un círculo estético y teologal, y el arte una disciplina para transigir en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios" (p. 112).

"Toda la doctrina estética es una enseñanza para amar el bien" (p. 114).

"¡Busca en todas las cosas un ingenuo conocimiento y procura amarlas en el bien ajeno, olvidada para siempre de tus fines mundanos, alma peregrina del mundo! Si tal alcanzas, te será revelada la íntima belleza de todas las cosas, y sin ciencia de sabios, cubierta de luz, entenderás la palabra campesina y enigmática del Hijo" (p. 122-123).

Por último, como en Darío, el poeta lleva "la corona del crucificado por el arte", y su destino está signado por la fatalidad y el dolor. Su misión se vuelve redentora: "Di mi palabra con mi alma al viento, / como una espada llevo mi cruz". (p. 45).

El pensamiento estético y modernista de Valle culmina con la misma profesión de fe de Darío: a pesar de la certidumbre de la muerte, el poeta es capaz de sobrevivir en su arte ya que la poesía es una de las formas de vencer el tiempo y el espacio: "Todo se halla sometido al círculo de las vidas y de las muertes, todo menos la creación estética, verbo espiritual que se perpetúa ... La creación estética es una larva angélica" (p. 225).

No hay duda de las profundas correspondencias estéticas entre las dos obras aquí analizadas. Algunos críticos se han preguntado por qué Valle "vuelve" al modernismo en 1920 con *El pasajero* y si *La lámpara maravillosa* sintetiza en realidad "toda" su doctrina estética. Creo que ambas preguntas

sólo pueden responderse a partir de la recepción y reelaboración que Valle hace de Darío y del modernismo. La profunda renovación espiritual y formal que supusieron ambos no pasan inadvertidos para Valle Inclán y su evolución posterior hacia nuevas formas estéticas aparentemente muy alejadas del modernismo (más en cuanto a contenidos que a formas) no surge de una negación absoluta de lo anterior, sino que supone aquel ideario y reelabora sus aristas más profundamente renovadoras. No olvidemos que el modernismo supone la más radical reacción estética y espiritual hispánica a un arte y a una concepción del mundo realista, utilitaria y pragmática. El sentir existencial y el ácido fatalismo del último Darío, como la visión deformadora y crítica de Valle Inclán son fórmulas heredadas de ese espíritu de cambio y reacción (21). Pero no ha sido el propósito primordial de este trabajo mostrar la continuidad de ambas expresiones, sino advertir la común cosmovisión de ambos poetas que, en una misma época y en una misma lengua, coinciden en sus modos de representación de la realidad a través del arte. Este consenso epocal, esta profunda afinidad espiritual, y los ecos poéticos de Darío en la poesía valleinclanesca son los testimonios más tangibles de un circuito de recepción y producción del arte que excede las fronteras de los países particulares, pero que sin embargo, reconoce en una lengua común el fundamento más firme de su íntimo parentesco.

NOTAS

- (1) Ramón del Valle Inclán, *Sonatas*. Est. preliminar de Allen W. Phillips (México: Ed. Porrúa, 1969) XV.
- (2) Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle Inclán* (Madrid: Espasa-Calpe, 1959) 43.
- (3) Dictino Alvarez Hernández (ed.), *Cartas de Rubén Darío* (Madrid: Taurus, 1963) 70-71.
- (4) Rubén Darío, *Autobiografía*. V. XV (Madrid: Ed. Mundo Latino, 1918) 175.
- (5) Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle Inclán* (Madrid: Taurus, 1966) 56.
- (6) José Esteban, *Valle Inclán visto por...* (Madrid: Ed. del Espejo, 1973) 37.
- (7) Ramón del Valle Inclán, *Claves líricas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1964) 9.
- (8) D. Alvarez Hernández, *ob. cit.*, p. 187.
- (9) Rubén Darío, *Poesía*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977) 459.
- (10) Ramón del Valle Inclán, *Luces de bohemia*. Notas y prólogo de Alonso Zamora Vicente (Madrid: Espasa-Calpe, 1973) 103-104.
- (11) R. del Valle Inclán (1973), *ob. cit.*, p. 111.
- (12) R. del Valle Inclán (1973), *ob. cit.*, p. LIV-LV.

(13) Cabe destacar entre los abundantes estudios críticos, la postura de Fernández Almagro quien afirma que *Femeninas* y *Epitalamio* son miembros de "una misma genealogía", proveniente del gusto dieciochesco y de la tradición galante y erótica renacentista de Darío (ob. cit., p. 52-53). O Francisco Umbral quien insiste que "hasta las *Sonatas* la influencia literaria de Rubén en Valle está muy clara", por su estilo cuidado y aristocraticismo, y respecto a su obra lírica rescata "como el más serio intento a *El pasajero*", pero luego lo descalifica diciendo que "suena demasiado —ay— a Rubén Darío", (en su libro *Valle Inclán*. Madrid: Unión Editores, 1968; p. 67). Esta crítica es sin duda reductiva, porque se apoya en una comparación sistemática de dos universos poéticos únicos en sí mismos, si bien edificados sobre una cosmovisión común. Y este acercamiento inadecuado lo lleva a conclusiones arriesgadas y categóricas como: "La obra de Rubén se pierde salvándose, porque nos niega al hombre hondo y trágico que en él había. La obra de Valle se salva perdiéndose, llega a ser un todo con la vida y la verdad del escritor y tiene hoy plena vigencia crítica y artística". (p. 55), o bien "En la poesía de Valle se ven demasiadas cosas para que pueda ser buena poesía" (p. 67).

(14) La concepción estética de Darío expuesta programática y metapoéticamente en su obra de ficción y no ficción, la he desarrollado extensamente en mis artículos: "Los prólogos de Darío a sus obras en verso: Una poética explícita" *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 14 (1986); "La función de la poesía en *Los raros* de Darío", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 23 (1986); "La función de la poesía en *Prosas Profanas* y otros poemas", *Hispanic Journal*, v.8, No. 2 (1986); "La concepción metapoética de Darío en *Cantos de Vida y Esperanza*", *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 12 (1987).

(15) María Esther Pérez, *Valle Inclán: su ambigüedad modernista* (Madrid: Nova Scholar, 1977) 150.

(16) Dada la profunda revisión que la crítica más reciente ha ido haciendo del modernismo, gran parte de la visión crítica y ácida del esperpentismo no entra en conflicto con la aspiración clave de la poética modernista: la sustitución de la realidad por un mundo alternativo creado a partir de la palabra. Si bien los mecanismos de sustitución pueden ser diferentes (evasión decadentista, ensueño, exotismo, concepción analógica del mundo, etc. por un lado; deformación grotesca de la realidad, mostración de los vicios y lacras sociales, ironía, por otro lado), el objetivo es esencialmente el mismo y la concepción de la palabra como instrumento privilegiado para operar sobre la realidad, permanece intacto.

(17) R. del Valle Inclán, *El pasajero*, en: *Claves líricas* (ob. cit., p. 43).

(18) R. del Valle Inclán, *La lámpara maravillosa* (Madrid: Imprenta Helénica, 1916) 197. Con respecto a esta obra, cabe señalar el extenso estudio de Humberto A. Maldonado Macías, *Valle Inclán, gnóstico y vanguardista. (La lámpara maravillosa)* (México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1980) y Ciriaco Morón Arroyo, "La lámpara maravillosa y la creación estética" en *Ramón del Valle Inclán: An appraisal of his life and works*. Ed. A. N. Zahareas (New York: Las Américas, 1968) 443 y ss.

(19) R. del Valle Inclán, *La pipa de Kif* en *Claves líricas* (ob. cit., p. 101).

(20) "El quietismo al que se refiere Valle Inclán es el de Miguel de Molinos (1627-1696). Este movimiento viene a ser como la continuación de esa otra actitud, también quietista, de los iluminados y dejados del siglo XVI en España, entre los cuales se cuenta Juan de Valdés" (Ma. Esther Pérez, ob. cit., p. 163).

(21) Guillermo Díaz Plaja en su libro *Las estéticas de Valle Inclán* (Madrid: Gredos, 1965) sostiene esta postura de la continuidad del modernismo en la producción total de Valle, y en un apéndice final muy breve ilumina este proceso de contacto con Darío (p. 259 a 270). A pesar de no compartir sus juicios sobre la "vaguedad" de las afirmaciones teóricas de Darío, caracterizando a los prólogos de sus obras capitales como "páginas bastante inconcretas", Díaz Plaja advierte con razón el carácter programático de *La lámpara maravillosa*, a la cual considera "el más importante libro de estética que el modernismo ha producido" (p. 262). Cabe mencionar además dos breves estudios sobre las relaciones de Darío y Valle y la contribución del primero a la prosa del segundo, ambos artículos enmarcados dentro de una concepción amplia y acertada del modernismo como movimiento epocal hispánico: el de Ildefonso Manuel Gil, "Rubén Darío en la prosa de Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 212-213 (1967) 472-480; y el de Obdulia Guerrero, "Valle Inclán y su vinculación con el modernismo rubeniano", *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 212-213 (1967) 551-555.

LA LIBRERIA Y LAS COLECCIONES ARTISTICAS DE
DON FRANCISCO RODRIGUEZ DE LA TORRE,
SECRETARIO DEL REY CARLOS II (1699)

Por José Luis Barrio Moya

La lenta, anquilosada y complicada máquina burocrática que movía la administración española durante la época de los Austria estaba formada por un sinnúmero de funcionarios —covachuelistas, según la terminología de aquel tiempo— que iban desde los soberbios consejeros de Castilla hasta toda una legión de oidores, notarios, oficiales, porteros, secretarios, escribientes, abogados, etc, que pululaban por los patios y galerías del antiguo Alcázar de Madrid, sede de los distintos Consejos, que eran los órganos encargados de gobernar el todavía inmenso imperio hispano. Desde hace ya algunos años ese nutrido grupo de funcionarios, así como los organismos donde estaban adscritos, están siendo objeto de profundos estudios por parte de los historiadores, tanto españoles como extranjeros, pudiendo citarse los de Gilbert (1), Escudero (2) o Fayard (3). Estos meritorios trabajos han puesto de manifiesto la importancia tanto política como cultural y económica de este grupo social, que vino a ocupar en la España del siglo XVII, en lo que se refiere a “status”, el de una burguesía comercial, casi inexistente en nuestro país. Para continuar en esa línea investigadora vamos a dar a conocer los libros y otros bienes del hidalgo madrileño Don Francisco Rodríguez de la Torre, secretario del rey Carlos II y su escribano mayor de rentas reales en el Consejo de Hacienda, amén de ocupar el honroso cargo de “regidor perpetuo de la villa de Ocaña por el estado de hijosdalgo”.

Había nacido Don Francisco Rodríguez de la Torre en Madrid, fruto del matrimonio formado por Don Pedro Rodríguez y Doña Juan de la Torre, vecinos y naturales de la villa y Corte. Tuvo Don Francisco Rodríguez una agitada vida sentimental, puesto que contrajo matrimonio tres veces, al enviudar de sus respectivas esposas, llegando incluso a separarse de su tercera mujer, Doña Feliciana María Franco, para posteriormente volverse a reconciliar con ella.

El 17 de febrero de 1698 Don Francisco Rodríguez de la Torre otorgó su testamento (4). En él pedía ser enterrado en la “bóveda de la capilla del santo xpto. de la parroquia de San Ginés desta villa donde soy congregante y por estar allí enterrado el dicho mi padre”.

De su primer matrimonio con Doña Petronila Vicenta Martín de Lanuza nacieron cinco hijos, cuatro de ellos muertos en la primera juventud, y sólo la primogénita sobrevivió algunos años más como monja profesa en el convento de Santa Clara en Ocaña.

Viudo de su primera mujer, Don Francisco Rodríguez de la Torre, volvió a casarse con Doña Catalina Florentina de Alzola y Merchanaz. Esta unión fué muy prolífica ya que nacieron diez hijos: Doña Juliana Melchora y Doña María Antonia, ambas monjas en el convento de Santa Clara en Ocaña; Doña Jacinta, Doña Josefa Paula y Doña María Teresa que lo fueron en el monasterio toledano de Santa Ana, Doña Catalina, Doña Mariana y Doña Gertrudis que siguiendo el ejemplo de sus hermanas ingresaron en el convento de San Ildefonso de la ya citada villa de Ocaña. De los diez hijos de este segundo matrimonio sólo dos fueron laicos, la hija mayor Doña Bárbara María y el único varón Don Pedro Francisco.

De su tercer matrimonio con Doña Feliciania María Franco, viuda de Don José Brunón, caballero de la orden de Santiago, no tuvo hijos, y de la que se separó aunque después se reconciliaron, y así lo apostilla en su testamento, cuando afirma "que nos hemos separado y de un acuerdo y conformidad nos bolbimos a xuntar".

Hombre generoso, no olvida Don Francisco Rodríguez de la Torre en su testamento a sus criados y servidores, a los que deja diversas mandas y legados, y sobre todo a los conventos de Toledo y Ocaña donde residían sus hijas. De esta manera al convento de San Ildefonso en Ocaña manda "los dos niños Jesús y San Juan de talla que están en el altar de mi oratorio". A la Virgen de los Remedios de Ocaña envía una "lámina de miniatura de la Transfiguración de nuestro señor con marco de evano y bidrio de cristal que está en mi oratorio y que se ponga en el camarín". Al monasterio de Santa Clara también de Ocaña, "donde tengo dos hixas religiosas" lega "una pintura de Cristo en la coluna y san pedro lloroso con marco negro y molduras doradas que es de mano de Morales para que la pongan en el coro por devoción mia". Al convento de Santa Ana de Toledo, "donde tengo tres hixas religiosas" envía "otra pintura compañera de la antecedente de nuestra señora al pie de la cruz y nuestro señor difunto en su regazo de mano de Morales con marco negro y molduras doradas para que se ponga en la parte donde fuere de la devoción de la señora abadesa de dicho convento".

Por último al convento de San Ildefonso en Ocaña lega "un lienzo pintura de nuestra señora, san Joseph, el niño y San Juan bautista de mano de Joseph de Rivera que fue de la devoción de D^a Catalina florentina mi segunda mujer para que se coloque esta pintura en altar separado que se ha de hacer y poner a mi costa en dicha yglesia en la parte y lugar que pareciere a la señora abadesa y religiosas, cuyo altar se ha de hacer como ba referido a mi costa, poniendo en el la pintura y añadiendole al marco lo que correspondiese de talla dorada en forma de retablo, mesa de altar, savanilla y frontal, misal, atril, dos candeleros de bronce de pie alto y lo demás que fuere necesario en planta decente, devota y permanente para cuya execución y cumplimiento se señalo hasta quinientos ducados de vellon".

Don Francisco Rodríguez de la Torre murió en Madrid el día 2 de julio de 1699 y cuatro días después se iniciaba el inventario de sus bienes (5). El 26 de julio comenzaba la tasación de los mismos cuando el pintor Diego de Dueñas valoraba las pinturas (6). La colección pictórica de Don Francisco Rodríguez de la Torre fué una de las muchas que se formaron en Madrid durante el siglo XVII, época dorada del coleccionismo español (7), corriente cultural que sacudió a la sociedad española del siglo XVII desde los mas

encopetados nobles (8), hasta artistas (9), funcionarios (10) e incluso embajadores extranjeros (11).

Don Francisco Rodríguez de la Torre poseyó una selecta pinacoteca compuesta por 68 pinturas, de una temática variada puesto que se contaban cuadros religiosos, mitologías, floreros, alegorías, bodegones y fruteros, así como un exótico biombo chino. Con respecto a los autores de las pinturas Diego de Dueñas al hacer la tasación menciona a artistas de la talla de Ribera, El Greco, Morales, Arellano, Eugenio Caxés, Mateo Cerezo y Francisco Rodríguez, así como tres copias de Bassano de las que no cita los temas. La tasación se realizó de la siguiente manera:

- Primeramente se pone un quadro de nuestra señora con el niño dormido, san Joseph en el obrador y san Juan, de tres baras de largo y dos y quarta de ancho original de Joseph de Rivera con marco negro, molduras y cartelas de talla dorada, 2200 rs. (12).
- Un cuadro de nuestra señora de la contemplación con el niño desnudo, en la mano la forma del santísimo, de vara y tercia en quadro, molduras y tarjetas doradas, 55 rs.
- Otro quadro de san Pedro del Domenico greco, de vara y quarto de ancho, marco negro, molduras y cartelas doradas, 660 rs (13).
- Dos quadros yguales de mano de Morales, uno de nuestro señor a la coluna y san Pedro lloroso y otro de nuestra señora al pie de la cruz con su hijo en el regazo con marcos negros y molduras doradas, 1100 rs.
- Otro quadro de san Francisco de Asis de mano de Cajés, de dos baras escasas de alto y vara y media de ancho con marco negro, 660 rs.
- Otro quadro de san Gerónimo de mano de Cerezo, de vara y dos tercias de alta y vara y quarto de ancho con marco negro, 440 rs.
- Otro quadro del trinpho de David de vara y quarta de ancho y tres quartas de largo con marco negro, 88 rs.
- Tres quadros yguales copia del Basan, de cerca de vara de ancho y tres quartas de alto con marcos negros y molduras doradas, 600 rs.
- Otro quadro del desposorio de Santa Catalina de cerca de vara de alto y tres quartas de ancho con marco negro, cartelas y molduras doradas, 220 rs.
- Dos floreros yguales de Arellano de media bara de ancho y una tercia de caida con marcos negros y molduras doradas, 130 rs.
- Dos quadros yguales de vara y media de ancho poco mas de vara de largo con marcos negros lisos de los cinco sentidos el uno y el otro de la fabula de neptuno, 550 rs.
- Dos quadros yguales de Jhs. y Maria dolorosos de tres quartas de caida y dos tercias de ancho con marcos negros y molduras doradas, 220 rs.
- Otro quadro de nuestra señora con el niño en brazos desnudo, de vara menos sexma de caida con marco negro, 66 rs.
- Otro del Baupntismo de xpto de la misma medida y marco, 66 rs.
- Otro quadro de nuestra señora con el niño dormido en el regazo y san Juan a un lado de vara menos sexma de caida y dos tercias de ancho, 200 rs.
- Dos sobre ventanas viejas con marcos negros lisos de vara y tercia de ancho y media vara de caida, 24 rs.

- Un lienzo de nuestra señora de Belen de vara y dos tercias de caida y vara y quarta de ancho con marco dorado, 900 rs.
- Dos lienzos de bodegonos con marco negro yguales de vara y quarta de ancho y vara escasa de caida, 88 rs.
- Un lienzo de orgeo con marco negro llano, de dos varas escasas de ancho y vara y tercia de caida, 88 rs.
- Siete lienzos viejos de vara escasa de ancho y media vara de caida yguales con marcos negros, 77 rs.
- Quatro lienzos fruteros viejos yguales de media vara escasa en quadro, 40 rs.
- Un lienzo de Jesus y san Juan de vara y media de caida con marco negro, 44 rs.
- Una tablita de unas peras con marco negro, 22 rs.
- Quatro lienzos de floreros de dos tercias de caida y media vara escasa de ancho yguales con marcos negros, 44 rs.
- Otro lienzo de nuestra señora con el niño dormido, san Joseph y san Juan de vara escasa de caida y dos tercias de ancho con marco negro, 88 rs.
- Un quadro de nuestra señora del sagrario con marco ymitando de piedra azul molduras y cartelas doradas, de vara de caida y tres quartas de ancho, 400 rs.
- Ocho laminas de cobre de diferentes misterios con marcos de evano yguales de tercia de caida y quarta de ancho, 704 rs.
- Dos pinturas en espejos yguales de Jesus y Maria de una tercia en quadro con marcos de evano, 88 rs.
- Una pintura de miniatura de la transfiguración de nuestro señor con un cristal delante y marco de evano de una tercia de alto y quarta de ancho, 120 rs.
- Otro lienzo de san Pedro de una tercia en quadro con poca diferencia con marco negro y moldura dorada, 88 rs.
- Una caveza de un ece homo del mismo tamaño y marco, 36 rs.
- Dos quadros yguales del Baptismo de xpto. y huida a Egipto de tercia de ancho y quarta escasa de caida con marcos negros y molduras doradas, 132 rs.
- Tres laminitas de cobre yguales con marcos negros de quarta de ancho y media de caida, 100 rs.
- Una laminita de cobre de san Francisco de Paula de quarta de caida con marco de peral negro con molduras doradas ondeadas, 44 rs.
- Un lienzo del santo Sudario de media vara de ancho y quarta de caida con marco negro y moldura, 20 rs.
- Otro quadro de nuestra señora de Belen con cerco de flores y marco dorado de media vara en quadro, 8 rs.
- Otro quadro de nuestra señora de la Concepción de tres varas y tercia de caida y vara y tercia de ancho con marco negro, 200 rs.
- Un biombo de la China de estrado, 250 rs. (14).
- Un lienzo de arquitectura de Gutierrez de la hija del faraón quando hallo a Moyses en una cesta de mimbres con marco dorado y tallado, de tres varas de ancho y dos de caida, 1200 rs. (15).

El 26 de junio de 1699 el ebanista José Fernández Coto tasaba “las cosas de madera”, es decir muebles, esculturas, etc., entre las que destacaban las siguientes piezas:

- Dos escritorios de concha y evano con doze gavetas y seis panes de bronce dorado, escudillos y florecillas, con las esquinas de lo mismo, corredores de bronce dorado y dos pies con yerros y cantoneras doradas cubiertos de cedro o caoba con unas aletillas de guarnición, 2000 rs.
 - Un escaparate grande para varros de verate y ocho bidrios sptales. de concha y bronzes con corredor enrejado de medio punto con fufete del mismo genero y pies torneados, 1500 rs.
 - Dos urnas altas de concha y evano y bronce con bidrios xpistalinos y pies altos de lo mismo torneados, 3200 rs.
 - Dos niños de Napoles nuevos con peanas doradas y azul que estan dentro de las urnas antezedentes, 1500 rs.
 - Dos niños Jesus y san Juan de talla con peana dorada y azul, 800 rs.
 - Dos hechuras de san Francisco y san Antonio de azabache, 100 rs.
 - Dos urnas de concha y bronzes con tres vidrios christalinos cada una con dichas dos hechuras de san Francisco y san Antonio, 600 rs.
 - Otro escaparate de caoba cubierto de evano con seis vidrios xpistalinos y seis ordinarios, 300 rs.
 - Una cama de palo santo de Portugal con cavezera y bronzes, torneada la madera salomonica y lecho de caoba, 5500 rs.
 - Una cama antigua de palo santo y bronzes dorados de dos cavezeros y remates, 800 rs.
 - Un catre de palo santo y bronzes con una cavezera, 300 rs.
 - Un Arca grande de caoba con cantoneras y cevellones de pino teñido, de vara y quarta de largo y una escasa de ancho, cantoneras y cerraduras, 550 rs.
 - Una escrivania de evano y palo santo, 66 rs.
 - Una urna de una tercia en quadro de cedro, evano, tres vidrios y leoncillos de pies con una nuestra señora dentro de vox, 66 rs.
 - Dos relicarios ochavados con reliquias, xpistales y pies de pino teñidos, 120 rs.
 - Un escriptorcillo de evano y marfil de ocho navetas y portezuela de lo mismo y pie de nogal teñido, 330 rs.
 - Un bufete de evano y marfil cubierta la tabla, pies y cantoneras y yerros dorados, 180 rs.
- El 28 de julio de 1699 Francisco de Herrera “maestro tapicero” evaluaba “lo tocante a su oficio”.
- Siete paños de tapizeria finos, de la historia de Jacob, de cinco anas de caida, 7148 rs.
 - Otra tapiceria de cinco paños finos de Bruselas de la historia de David, de cinco anas de caida, 5998 rs.
 - Ocho tapices de arboledas, dos enmarcados, 900 rs.
 - Una alfombra de Alcaraz, de ocho varas menos sexma de largo que en todo tiene treinta y una varas y tercia, 1034 rs.
 - Una alfombra turca de quatro varas y tercia de largo y dos y tres quartas de ancho, 150 rs.

- Un tapete de la Yndia traído de vara y media de largo, 30 rs.
- Otro tapete viejo, 20 rs.

El 29 de julio de 1699 Francisco Álvarez tasaba los coches y Juan de Arechavaleta "errador", las mulas. El 30 de julio Juan de Paz "maestro calderero", evaluaba las "cosas de cocina". El 1 de agosto Catalina de Saravia tasaba la "ropa blanca" y el 3 del mismo mes, Francisco del Campo "maestro sastre" hacía lo propio con "los vestidos y ropa de lana y seda". El 7 de agosto de 1699 Antonio Bizarro "librero en la puerta del Sol" tasaba la librería de Don Francisco Rodríguez de la Torre, que contaba con obras de autores tan prestigiosos como Séneca, Juan Eusebio Nieremberg, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Bautista Poza, Nicolás Causin, Diego Saavedra y Fajardo, Alonso de Villegas, Sor María de Agreda, Juan Márquez, etc.

- Primeramente taso seis tomos de a folio de flosantorum de villegas Alonso de Villegas. Flor santorum. Toledo 1584), 250 rs.
- Otro libro noticias favorables de Montalvo, 15 rs.
- Otro vida del sutil escoto, 15 rs.
- Otro tomo segundo flosantorum de Villegas, 22 rs.
- Mística ciudad de Dios en dos tomos (Sor María de Agreda.- La mística ciudad de Dios: Madrid 1670), 150 rs.
- Sol de la verdad, 15 rs.
- Vida de Juan Rusbroquio, 24 rs.
- Vida de fray Andrés de Guadalupe, 20 rs.
- El Gobernador xpistriano (Juan Marquez.- El gobernador christiano deducido de las vidas de Moises y Josue. Salamanca 1612, Pamplona 1615), 20 rs.
- Ejercicios de Rodriguez primero y segundo, 20 rs.
- Vida de fray Francisco de la Cruz (seguramente fray Francisco de la Cruz.- Relación de la vida del venerable siervo de Dios fray Luis de Jesús. Nápoles 1668), 12 rs.
- Fundación de descalças de Salamanca (tal vez Fernando Manrique de Luxan.- Relación de las fiestas de la ciudad de Salamanca en la beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús, fundadora de la reformación de los Descalços y Descalças. Salamanca 1615), 10 rs.
- Empresas políticas de Saavedra (Diego de Saavedra y Fajardo.- Idea de un príncipe cristiano representado en cien empresas. Munster 1640) 12 rs.
- Historia del rey Don Sevastian (Juan de Baena Parada.- Epitome de la vida y hechos de Don Sebastian. Madrid 1692), 6 rs.
- Alcaraz consejos de saviduria, 10 rs.
- Ejercicios de Rodriguez primer tomo, 10 rs.
- Gobierno de los turcos, 6 rs.
- Sueño de Maldonado, 5 rs.
- Guerras de Granada (Diego Hurtado de Mendoza.- Guerra de Granada. Madrid 1627), 6 rs.
- Hospital Real de la Corte, 4 rs.
- Historia del cardenal Cisneros, 15 rs.
- Poza de bien morir (Juan Bautista Poza.- Practica de ayudar a bien morir. Madrid 1619), 4 rs.
- Vida del padre Luis de la Punte (Francisco Capuchin.- Vida y virtudes

del venerable padre Luis de la Puente de la Compañía de Jesús. Salamanca 1652), 10 rs.

- Catecismo de eusebio (Juan Eusebio Nieremberg.- Practica del catecismo romano. Madrid 1642), 3 rs.
- Vida de san Francisco Jabier (fray Francisco García.- Vida y milagros de San Francisco Xavier. Toledo 1673), 13 rs.
- Jubileo de la Porciuncula, 6 rs.
- El devoto de la Virgen, 8 rs.
- Los siete libros de Seneca, 8 rs.
- Vida del hermano Diego de Jesús (fray José de Santa Teresa.- Historia de la vida, virtudes y maravillas del venerable hermano de Diego de Jesús. Cuenca 1671), 8 rs.
- La corte santa de Causino en nueve tomos (Nicolás Caussin.- La Corte Santa. Madrid 1664), 60 rs.
- Patrocinio de nuestra señora en España con tablas, 12 rs.

El 9 de septiembre de 1699 Pedro Medrano “platero”, tasaba los objetos de plata y un día después Juan Muñoz “tasador de las Reales Joyas de cámara de la Reyna nuestra señora y contraste de esta Corte” hacia lo mismo con las valiosas alhajas de Don Francisco Rodríguez de la Torre, entre las que destacaban: “un broche de oro pulido compuesto de cintas enlazadas y caladas con una rosa de tres orlas en medio y una corona imperial por remate, y un pendiente de dichas cintas con un colgante en medio de un diamante y guarnecido todo con ciento y setenta y cinco diamantes delgados”. La joya fué valorada en 400 ducados de plata.

NOTAS

- (1) R. Gilbert. El antiguo Consejo de Castilla. Madrid 1964.
- (2) J.A. Escudero. Los secretarios de Estado y del despacho. Madrid 1969.
- (3) Janine Fayard. Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746). Madrid 1979.
- (4) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo= 14507, folº. 104-118.
- (5) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo= 14507, folº. 193-241.
- (6) Nada conocemos sobre este pintor, salvo que el 28 de octubre de 1671, tasaba las pinturas que Doña Antonia García de Pasa aportó en dote al contraer matrimonio con Don Francisco Varez de Espinosa (vid. Mercedes Agullo y Cobo.- Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII. Madrid 1981, 76-77).
- (7) José Luis Barrio Moya. Colecciones pictóricas madrileñas del siglo XVII en Antiquaria, nº 5, 38-45.
- (8) Alfonso E. Pérez Sanchez. Las colecciones de pinturas del conde de Monterrey en Boletín de la Real Academia de la Historia (1977), 417-459; José López Navio. La gran colección de pintura del marqués de Leganés en Analecta Calasanciana (1962), nº. 8, 259-330; José Luis Barrio Moya. Los libros y las colecciones artísticas del marqués de Campotejar en Analecta Calasanciana (1983), nº. XXV, 183-194.
- (9) José Luis Barrio Moya. Los bienes del pintor Francisco Rizi en Archivo Español de Arte, t. LVI, nº 122. Madrid, enero-marzo 1983.

(10) Janine Fayard. José González (1583-1668), "creature" du comte-duc d'Olivares et conseiller de Philippe IV en *Hommage a Roland Mousnier*. Paris 1980, 351-368.

(11) José Luis Barrio Moya. La colección pictórica de Don Enrique de Reede, embajador de Holanda en España (1669) en *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, n.º. 6, 1985, 251-256.

(12) Fue este cuadro el que Don Francisco Rodríguez de la Torre donó a la iglesia del convento de San Ildefonso en Ocaña para que fuera colocado en un retablo. José Ribera realizó un original con el tema de La Virgen con el Niño, San José en el taller y San Juan hoy perdido, aunque se conservan diversas copias del mismo en los Museos de Berlín y Toledo, en el monasterio de El Escorial y en la iglesia napolitana de San Pedro ad Aram. Es probable que el cuadro de Ocaña fuer el original perdido de Ribera.

(13) Durante mucho tiempo se pensó que El Greco fué ignorado por los coleccionistas de los siglos XVII y XVIII, cosa que no fué cierta en absoluto como ha demostrado el profesor Pita Andrade (José Manuel Pita Andrade. *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1984).

(14) Los biombos chinos llegaban a España a través del llamado galeón de Manila o nao de Acapulco que, desde Filipinas y con escala en México traía a nuestro país los productos orientales. Los biombos fueron muy apreciados por las élites españolas del siglo XVII.

(15) Obra del pintor Francisco Gutiérrez activo en Madrid a mediados del siglo XVII, muy famoso en la época como autor de perspectivas arquitectónicas.

LA "DEPOSICION" DE CALDERON Y LA POETICA DEL BARROCO

Por Stelio Cro
McMaster University

En varias de sus obras Calderón, a través de sus personajes, emite juicios sobre las artes visuales y sobre la pintura en particular (1). El texto donde más claramente Calderón expresó su concepción de la pintura en relación a las otras artes, y el único texto teórico que nos ha llegado del gran dramaturgo, nació de circunstancias no directamente relacionadas a su quehacer teatral. Este documento es la "Deposición" que Calderón escribió en 1677 en favor de los pintores (2), en ocasión de un pleito sobre prebendas, sueldos e impuestos adjudicados a los "profesores de la pintura", es decir, los maestros que trabajaban en la Corte de Madrid. Este texto se publicó por primera vez en 1761, en el *Caxon de Sastre* de Don Francisco Mariano Nipho (3), quien no puso ni comentario, ni notas al texto que, por otra parte, presenta variantes importantes con el original autógrafo que he descubierto recientemente y que se edita a continuación. La segunda edición del texto publicado por Nipho se reimprimió en 1936, por Ernest R. Curtius, quien incluyó un resumen en la edición en inglés de su obra *European Literature and the Late Middle Ages* (4). Una tercera edición del texto de Nipho se reimprimió, con signos ortográficos corrientes, como apéndice a la edición de Manuel Ruiz Lagos de *El pintor de su deshonra* (5). El mismo autor comentó de nuevo el texto publicado por Nipho en su *Estética de la pintura en el teatro de Calderón* (6).

El texto de la "Deposición" es de importancia fundamental para entender la concepción de la poética barroca en Calderón. El objeto del presente trabajo es el de aclarar en qué medida el texto de la "Deposición" constituye un documento esencial para comprender la concepción poética de Calderón y el papel que él otorgó a las artes visuales, y a la pintura en particular, para concebir sus alegorías o "lienzos animados" en sus obras dramáticas (7).

El estudio de la pintura tuvo en Calderón dos funciones: primero, la utilización técnica pictórica en la concepción y realización de las escenografías que ocurren en sus obras. Es por ello que la visualización se verifica como el elemento esencial de las alegorías. En Calderón se observa una concepción de la pintura como arte total: "Artes de los Artes, que a todos los domina, siruiendose de todos" (8). Es ésta una concepción típica del periodo barroco, como podemos ver en los autores vigentes de la época, como Francisco Pacheco, autor de un *Arte de la pintura* (9).

¿Cuáles son los modelos alegóricos de Calderón? Sin duda está la tradi-

ción medieval, los *Misterios* y *Milagros*. Pero la teoría y práctica de la alegoría había tenido su expresión máxima en Dante y en su *Divina Comedia*. En la crítica calderoniana las referencias a Dante son numerosas. Marcelino Menéndez y Pelayo, al poner de relieve el carácter nacional de la obra calderoniana y su indisputable superioridad en el género del auto sacramental, afirma que la complejidad y riqueza de sus alegorías le acercan a Dante: "Es más: en la historia de la alegoría dentro de la literatura cristiana, habría que colocarle en puesto muy cercano a Dante" (10). Alexander A. Parker, al destacar su excepcional formación teológica, ha subrayado que, mientras Dante es el poeta del tomismo en particular, Calderón, más ecléctico, es el autor dramático de la Escolástica en general (11). Ernest R. Curtius sigue el modelo romántico al afirmar que por su recreación original de la tradición cristiana Calderón se puede comparar a Dante (12).

Antes de Menéndez y Pelayo, de A. Parker y de E.R. Curtius, los primeros en establecer un paralelo entre Calderón y Dante fueron los críticos alemanes del movimiento romántico. Augusto Guillermo Schlegel compara los *autos* con la *Divina Comedia* por el hecho de que también ellos presentan una interpretación alegórica y cristiana del universo. Para Federico Schlegel Calderón es, con Dante, el ejemplo supremo del poeta cristiano, por su transfiguración cristiana de la imaginación. José de Eichendorff afirma que el objeto de la poesía cristiana es el de presentar una conciliación entre lo eterno y lo terreno. Esto se puede lograr solamente a través del simbolismo. El simbolismo de Dante es desde arriba hacia abajo, pues la *Divina Comedia* constituye un dogma poético que se aplica a todas las manifestaciones individuales de lo terreno. Al contrario, el simbolismo de Calderón es orgánico y emplea el método contrario: a todas las cosas de esta vida, incluso los mitos y leyendas, se las eleva al plano espiritual y se les otorga una significación universal.

Al reseñar a estos críticos románticos A. Parker observa que el defecto de estos críticos fue el de no darse cuenta que la poesía de Calderón establece una relación estrecha entre el mundo sobrenatural y la vida humana y que en vez de ayudar para el entendimiento del autor español, como era la intención de estos críticos, al no darse cuenta de la imaginación altamente disciplinada y muy práctica de Calderón, lo retrasaron y confundieron aún más. Parker concluye que los elogios de los románticos alemanes a Calderón le hicieron más daño que bien (13).

Pero a pesar de las diferencias que corren entre la crítica romántica y la crítica calderoniana de nuestros días es claro que ya hace más de siglo y medio que el acercamiento entre Calderón y Dante se propone como el de los dos ejemplos más altos del género de la alegoría cristiana.

Creo que para aclarar el carácter de la alegoría calderoniana sea necesario compararla con la alegoría de Dante. Atisbos dantescos se perciben en los versos de Calderón, como en los siguientes del *auto El verdadero Dios Pan*:

"Si en ricas guedejas de oro
funda la Gentilidad
su ofrenda, con más verdad
yo en el hallado tesoro
de Preciosa Margarita
tan peregrina y tan bella,
que no nació igual a ella..." (14)

En dos lugares del *Paraíso* Dante había representado a este reino como una margarita. El primer ejemplo es el del cielo primero o de la Luna:

“Per entro se l’eterna margarita
ne ricevette, com’acqua recepe
raggio di luce permanendo unita” (15).

El segundo ejemplo es en el cielo segundo o de Mercurio, llamado por el emperador Justiniano una “margarita”:

“E dentro alla presente margarita
luce la luce di Romeo, di cui
fu l’ovra grande e bella mal gradita” (16)

De por sí estos ejemplos serían insuficientes para llevar a cabo un estudio comparado si algo más esencial no relacionarara a los dos autores, es decir, su concepción de la poesía que en ambos significa algo mucho más complejo que la concepción clásica o renacentista, por la confluencia, en ambos, de *ars docendi y delectandi* y de teología cristiana.

En un paso del *Convivio* Dante habla de dos alegorías: de los poetas y de los teólogos. Al hablar de los cuatro sentidos de las Sagradas Escrituras Dante advierte que estos sentidos son el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. Al aclarar el segundo sentido, Dante advierte que los teólogos interpretan la alegoría de otro modo que el que siguen los poetas (17). Charles S. Singleton cree que Dante en la *Divina Comedia* sigue la alegoría de los teólogos, inspirada en la alegoría de las Sagradas Escrituras (18).

A fines del *auto El verdadero Dios Pan* la Simplicidad afirma que para aclarar su sentido se requieren letras divinas y humanas, es decir, que el contenido alegórico del *auto* se desenvuelve al mismo tiempo, como prescribe el paso del *Convivio*, en el plano de la alegoría poética y de la teológica:

“Y sea pidiendo perdón,
diciendo todos a un tiempo:
divinas y humanas letras
desengañen el concepto
del fabuloso dios Pan
en el Pan Dios Verdadero” (*Autos*, p. 1262)

En su *Deposición* Calderón explica que la pintura sirve dos propósitos: primero, imita a la naturaleza y, segundo, expresa la interioridad del alma humana: “hallò, que la mas significativa era, ser la Pintura, un casi remedo de las obras de Dios, y emulación de la Naturaleza, pues no crio el Poder cosa, que ella no imite, ni engendrò la Prouidencia cosa, que no retrate; y dejando para adelante el humano milagro de que en una lissa tabla representen sus primores con los claros, y oscuros de sus sombras, y luces, lo concabo, y lo llano; lo cercano, y lo distante; lo aspero, y lo leve; lo fertil, y lo inculto; lo fluctuoso, y lo sereno; hizo segundo reparo en que trascendiendo sus relieves de lo visible à lo no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el Universo, elevò sus diseños a la interior passion del animo, pues en la posicion de las facciones del hombre (racional mundo pequeño)

llegó su destreza aun à copiarla el alma significando en la variedad de sus semblanzas, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño; ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compassiuo, de suerte, que retratado en el rostro el Corazon, nos demuestra en sus afectos, aun mas parecido el Corazon, que el rostro, con que una vez cumplida, y muchas admirada su difinicion, passò la Curiosidad de este Testigo à inuestigar su origen..." (13-26).

Esta concepción de la pintura le servirá a Calderón para construir la alegoría de *El Pintor de su deshonra*, cuando en la primera escena de la Jornada Segunda, Don Juan Roca no logra retratar a Serafina. La crítica ha puesto de relieve el carácter barroco de esta escena. Manuel Ruiz Lagos resume estas opiniones al decir que en esta escena Don Juan Roca "se comporta como un barroco consumado (...) quiere retener la belleza y el amor de Serafina que inconscientemente ve escapar" (19). La antítesis, tan típica del Barroco, entre ser y tiempo, entre permanencia y cambio, entre lo fijo e inmóvil del arte, y la perpetua fluidez de la vida están simbólicamente representados en esta escena. Mas hay otro aspecto, no menos importante, en esta escena, y se relaciona a la concepción calderoniana de la pintura que acabamos de leer, esto es, la expresión de la interioridad de la conciencia humana, de forma que "retratado en el rostro el Corazón, nos demuestra en sus afectos, aun más parecido el Corazón, que el rostro". Al darse por vencido ante el rostro de su mujer, Don Juan Roca anticipa el desenlace de la tragedia. Adquiere así significación el desmayo de Serafina, en la Jornada Primera, al enterarse de la noticia de la muerte de Don Alvaro. Mas éste es vivo aún y más enamorado que nunca de Serafina que le ama también. La imposibilidad confesada de Don Juan Roca a retratar a Serafina significa dos cosas: el rehusarse a ver el corazón de su mujer y la falta de pruebas de lo inimaginable, pues Serafina le ha sido fiel. Al mismo tiempo, esta escena anticipa otra, en la Jornada Tercera, en la que Don Juan, simulando su identidad bajo el disfraz de un pintor, describe un cuadro ejecutado por él. La obra representa los celos de Hércules por el rapto de Deyanira perpetrado por el Centauro. La escena final constituye el tercer "lienzo animado" de este tríptico: enmarcados desde la ventana, tras la cual Don Juan los observa, Serafina y Don Alvaro se abrazan. Es el último cuadro y Don Juan lo destruye, al matar a ambos. Este "lienzo animado" es como una proyección del primero, que Don Juan se rehusó a terminar, por no ser "Pintor de su deshonra". Esto crea otra dimensión de la obra, la que podríamos definir la dimensión crítica. Entre los dos "lienzos", Don Juan que trata en vano de retratar a su mujer y los dos amantes enmarcados por el marco de la ventana, hay una "alegoría inanimada", el cuadro del Centauro y Deyanira, que los une. Este es el único cuadro terminado y trata de un tema clásico. Lo interesante es que este cuadro está tomado de la escena final de otro drama calderoniano: *Los tres mayores prodigios*. En el último episodio de la Jornada Tercera de este drama, Calderón hace que los tres tablados se unan formando una única escena. La escena donde se había representado a Jasón y su conquista del vellocino de oro, la de Teseo que mata al Minotauro y la tercera de Hércules y Deyanira, se unifican, como el mismo autor indica: "Aquí se juntan los tres tablados, y pasan marchando al son de trompetas y cajas, y al mismo tiempo cantan" (20). Con esta técnica del dinamismo visual Calderón coloca estos tres episodios mitológicos en una perspectiva crítica, le da una vuelta dinámica que, al mismo tiempo, destru-

ye el concepto neoclásico de la estaticidad renacentista y prepara la visión jocosa, "sanchopanzesca" podríamos decir, desde la perspectiva del Barroco, de la mitología pagana, con una neta diferenciación de los cánones de la estética neoclásica. Pantuflo, el donaire de la Jornada Segunda, comenta la muerte en la hoguera de Hércules y Deyanira, llorados por Teseo que la define como "fénix será de su fama", con estas palabras: "¡Lindo par de chicharrones//para mi hambre se asan!" A lo que Sabaón, donaire del episodio de Jasón, comenta: "¡Lindas gallinas se queman!" y Narcisa y Clarín, quienes en la primera escena de la Jornada Tercera habían huido espantados por la fiera aparición de Hércules, se intercambian bromas, mientras Hércules y Deyanira se están quemando:

Clarín: "¿Qué aguardas Narcisa, para echarte al fuego?"

Narcisa: "Que tú//te echas antes" (*Dramas*, p. 1589).

Aunque éste no sea un auto sacramental, es clara la intención alegórica de esta escena. El mito de Hércules y Deyanira, los celos de Hércules, representan la crisis moral del mundo pagano, anuncian su fin inevitable, como es el destino que los dos protagonistas han provocado por sí mismos. Ante ese fin, el mundo cristiano, moderno, representado por los donaires, por Narcisa y Clarín, expresa su repulsa fundamental. Esa es la razón por la cual esta escena final se reproduce en el drama *El pintor de su deshonra* (Jornada Tercera, *Dramas*, p. 898). Calderón transporta este "lienzo vitalizado" para lograr el efecto de la alegoría. Calderón condena el delito de Don Juan, quien confiesa: "Un cuadro es//que ha dibujado con sangre//el *pintor de su deshonra*" (*Dramas*, p. 903).

La "alegoría inanimada" es el símbolo de los celos y del honor, ambos, las fuerzas que desencadenan la tragedia. Mientras los "lienzos animados" constituyen el mundo humano, pasible de cambios, la "alegoría inanimada" representa las pasiones en su dimensión permanente, de amenazas fatales e inevitables. Calderón ha construido una serie de imágenes que se originan de acuerdo a un montaje alegórico. Esta concepción dinámica interior es la que diferencia el teatro de Calderón del teatro anterior a él. Es lo que intuyeron los críticos alemanes del Romanticismo, los mismos que le compararon a Dante.

Ambos, Dante y Calderón, además de ser poetas de la alegoría, fueron artistas eximios. Como artistas debieron enfrentarse al problema de la forma que podía expresar mejor el espíritu de sus obras. En Dante la descripción del viaje, del peregrinaje al más allá, se desarrolla en tres etapas y estilos diferentes, de acuerdo a las tres partes de la obra. Al llegar al *Paraíso*, Dante percibe que la materia se ha vuelto de tan difícil representación material, verbal y conceptual, que a menudo confiesa la imposibilidad de referir con palabras lo que las palabras no bastan a expresar (21). La última imagen de la *Divina Comedia* es la del viajero que, llegado al término de su peregrinaje, llega al término de sus posibilidades expresivas:

"All'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
si come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle"

(*Paradiso*, XXXIII, 142-145)

Si observamos la razón por la cual Dante interrumpe aquí la narración, además de la obvia imposibilidad de representar a Dios, está la más inmediata falta de voluntad pues el "disio" y el "velle" se han compenetrado perfectamente en el amor divino (l'amor che move il sole e l'altre stelle) al punto de haberse transformado en un instrumento musical (come rota ch'igualmente è mossa), como una parte integrante de la sinfonía celestial que domina el Paraíso dantesco, a menudo descripto en la *Divina Comedia* alegóricamente como una lira gigantesca cuyas cuerdas se mueven armoniosamente al ser tocadas por la mano de Dios (22).

Calderón opta por otra solución. El personaje que admite que el tema es demasiado difícil para ser representado, como Don Juan en *El pintor de su deshonra*, deberá enfrentarse a él. En el caso de este drama la dificultad se resuelve en una tragedia. Ello se puede explicar con la naturaleza del medio artístico y del público al que iba dirigido. Como autor dramático Calderón se dirigía a una multitud heterogénea, que percibía de diferentes maneras sus dramas y autos sacramentales, aunque en este entendimiento se declararan enteramente satisfechos, según la preparación con la que asistían a la representación (23). Mientras la concepción de su medio expresivo le sugiere a Dante una necesaria solución musical como la más alta expresión de la divinidad, en Calderón, la necesidad de su medio expresivo le impele hacia la solución visual y plástica. No hay duda que la cultura musical de Calderón era vasta y que él la utilizó de forma muy eficaz y con gran dominio de este medio expresivo (24). Mas para él la pintura constituía la síntesis de todas las otras artes.

La razón por la cual A. Parker expresó sus reservas ante los entusiasmos románticos de los alemanes es que éstos no habían aclarado la forma o solución necesaria a uno y a otro autor. Las alusiones de contenido a la alegoría hechas por los alemanes y, después de ellos, por todos los que mencionaron a Dante como antecedente de Calderón, se habían limitado a señalar las analogías sin subrayar la necesidad de una y otra forma alegórica, musical en Dante, visual y pictórica en Calderón.

En esta breve introducción no se puede desarrollar un estudio de la alegoría calderoniana en relación a la de Dante, pero sería oportuno señalar que Calderón se hizo intérprete de la poética del Barroco y formuló la alegoría de la única forma necesaria a la cultura de su tiempo y a la percepción que él tuvo del teatro. Lo que en Dante es lo inefable e imprecisable propio de la forma musical, en Calderón se vuelve lo muy concreto e inteligible, el cuadro animado de la escena.

El texto que he transcrito en la presente edición es el original autógrafa de Calderón, como declara el testigo: "... y lo firmó: Don Pedro Calderón de la Barca; ante mi Eugenio García Coronel" (274-275). El texto de Nipho presenta, en varios lugares, abreviaciones y variantes con respecto al original que aquí he transcrito.

Para apreciar el criterio con el que, aun a fines del Siglo XVIII, se editaban en España los textos de Calderón, he creído oportuno incluir, después del texto de la "Deposición", un inventario completo de las variantes de Nipho, indicando con un número la línea correspondiente de mi edición. Para el texto de Nipho sigo la edición de 1761 que, como hemos visto, ha tenido varias impresiones hasta nuestros días.

El texto de Nipho nunca se ha comparado con el original. El de Nipho es un texto bastante fiel, aunque abreviado. Sus abreviaciones se refieren sobre todo al comienzo y al final de las ocho preguntas dirigidas a Calderón sobre este pleito. Su finalidad era la de lograr un texto más coherente, que evidenciara un estilo más pulido y más legible de la transcripción de las respuestas de Calderón. Los editores posteriores abreviaron a veces el texto de Nipho. Por ello es necesario un inventario completo de las variantes, que se pueden distinguir en cuatro clases:

1. *Abreviaciones*. De éstas hay dos tipos: a) que modifican el significado del original (A_1); b) que no modifican el significado del original (A_2).

2. *Errores de lectura* (E).

3. *Variantes ortográficas*. De éstas hay dos tipos: a) que modifican el significado del original (VO_1); b) que no modifican el significado del original (VO_2).

4. *Variantes gramaticales y sintácticas* (VG).

El hecho que todas las ediciones de la "Deposición" se han basado hasta ahora en el texto de Nipho hace imperativo que el estudio de las variantes se haga a partir de ese texto fundamental, porque los otros editores han acentuado aun más las variantes con respecto al original de Calderón. La versión de Nipho ha quitado espontaneidad al original. En el texto hay varios pasajes en que Calderón, al hablar de un objeto determinado, recuerda otro por analogía, en pasajes como el siguiente: "Y ya que Leyes cita; Ley ay..." (207). Nipho, atento a la inteligibilidad del texto, convierte esta expresión espontánea en un "Y hay ley...". Nipho ha editado el texto original abreviando y corrigiendo, a veces cometiendo errores de lectura, con el fin de que el lector pudiese pasar de un concepto a otro sin detenerse en las pausas reflexivas propias del que se dispone a dar sus respuestas ante una comisión de jueces. El original de Calderón nos permite coger el tono sereno y convincente y hasta el énfasis con el que el gran dramaturgo aprovechó esta oportunidad extraordinaria para aclarar su convicción de la pintura como "arte total".

En la comparación textual he incluido entre paréntesis la abreviación con la referencia a la variante de acuerdo a la clasificación explicada más arriba. En la transcripción del texto he reproducido la ortografía del original indicando en corchetes las abreviaciones del original. He reproducido los pocos acentos del original, aunque ellos no respondan a las reglas de la prosodia del castellano corriente. Lo mismo se puede decir de las mayúsculas, que también he reproducido siguiendo el original. Las variantes se han indicado en la sección titulada "Variantes en la edición de Nipho", que sigue el texto del original de Calderón en la presente edición.

NOTAS

(1) El que ha estudiado mejor este aspecto de la obra calderoniana es Manuel Ruiz-Lagos de Castro en su trabajo *Estética de la pintura en el teatro de Calderón* (Granada: Gráficas del Sur, 1969).

(2) El título completo de este autógrafo es el siguiente: "Deposición hecha por D[o]n Pedro Calderón de la Barca en favor de los Professores de la Pintura en el pleyto con el Procurador General

de esta Corte, sobre pretender este se les hiciese repartim[ien]to de Soldado". El título dado por Nipho muestra algunas variantes: "Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca" y "Soldados". De la comparación textual entre el texto publicado por Nipho y el manuscrito autógrafo de Calderón he observado cuatro clases de variantes: abreviaciones, errores de lectura, variantes ortográficas y variantes gramaticales. Todas estas variantes se indican en la sección "Variantes en la edición de Nipho", que sigue el original de Calderón. Hay que advertir que al ser el texto de Nipho el único conocido hasta ahora y el que los otros críticos y editores han reproducido, los errores de Nipho se han transmitido, a veces aumentados por errores de imprenta o descuidos de lectura, a las ediciones más recientes de este texto de Calderón.

(3) Cf. D. Francisco Mariano Nipho, *Caxon de Sastre, o monton de muchas cosas, buenas, mejores, y medianas, etc.*, en siete tomos, Madrid, por los tipos de la Imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1761. La *Deposición* de Calderón está en el Tomo IV, pp. 22-35.

(4) Cf. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York: Harper and Row Publishers, 1963), pp. 559-570.

(5) Madrid: Ediciones Alcalá, 1969, pp. 209-219.

(6) Cf. op. cit., pp. 9-11, 19.

(7) Con esta frase creo que se puede sintetizar la exégesis estructural magistralmente desarrollada por A. Parker, quien distingue cuatro estadios diferentes, propios del auto calderoniano: fantasía, argumento, metáfora y realidad. Para una discusión de estos cuatro estadios ver Alexander A. Parker, *The Allegorical Dramas of Calderón* (Oxford: The Dolphin Book, 1968), pp. 73-82.

(8) *Deposición* (edición de Stelio Cro), 52-53. (Los números indican la línea de mi edición, cuyo texto está incluido al final. Desde ahora las referencias a este texto se harán indicando las líneas entre paréntesis después de la cita.

(9) Cf. E.R. Curtius, op. cit., pp. 565-566.

(10) Cf. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, (Madrid: Tipografía de la "Revista de Archivos", 1910), p. 396.

(11) Alexander A. Parker, *The Allegorical Dramas of Calderón*, op. cit., p. 69.

(12) Cf. E.R. Curtius, op. cit., p. 568.

(13) Cf. A. Parker, op. cit., pp. 29-31. Para este resumen de la crítica romántica sigo en general a A. Parker, op. cit., pp. 27-36.

(14) Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*, Tomo III, *Autos Sacramentales*, Recopilación, prólogo y notas por Angel Valbuena Prat, p. 1257. Las referencias a esta edición se harán con la abreviación *Autos* y el número de la página entre paréntesis.

(15) *Paradiso*, II, 34-36; según el texto crítico de la Società Dantesca Italiana "riveduto, col commento scartazziniano in questa nona edizione rifatto da Giuseppe Vandelli" (Milano: Hoepli, 1929), p. 619.

(16) *Paradiso*, VI, 127-129, *Ibidem*, p. 661.

(17) Cf. Dante Alighieri, *Convivio*, II, i, 4; la cita se puede leer en *Tutte le Opere di Dante*, "a cura di" Fredi Chiappelli (Milano: Mursia, 1965), p. 513.

(18) Cf. Charles S. Singleton, *Dante Studies: Commedia. Elements of Structure*, (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965), pp. 4-16, 84-94.

(19) Cf. Manuel Ruiz Lagos, "Prólogo", *El pintor de su deshonra*, op. cit., p. 43.

(20) Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*, Tomo I, *Dramas*, Nueva edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Briones (Madrid: Aguilar, 1969), p. 898. Las referencias a esta edición se harán con la abreviación *Dramas* y el número de página entre paréntesis.

(21) Cf. *Paradiso*, I, 4-9; 70-74; XXX, 22-36; XXXI, 136-138; XXXIII, 55-57; 106-108; 121-123, 139-145. Estos son los lugares en los que Dante confiesa la insuficiencia de expresar con palabras la experiencia transcendental que él tuvo del más allá.

(22) *Paradiso*, I, 76-78; 125-126, edición citada, pp. 612, 616. También en la Oda "A Francisco de Salinas" de Fray Luis de León hallamos esta idea de Dios músico del universo:

"Ve como el gran maestro
A aquesta inmensa cítara aplicado,
Con movimiento diestro

Produce el son sagrado
 Con que este eterno templo es sustentado".
 Estrofa citada en Dámaso Alonso, *Poesía española* (Madrid: Gredos, 1957), p. 177, quien cita a San Agustín como la fuente de Fray Luis de León.

(23) Cf. A. Parker, *The Allegorical Dramas of Calderón*, op. cit., p. 71.

(24) Cf. Jack Sage, "The Function of Music in the Theatre of Calderón", en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias. Critical Studies of Calderón's Comedias*, Edited by J.E. Varey (London: Gregg International Publishers Limited, Tamesis Books Limited, 1973), Vol. XIX, pp. 209-230.

TRANSCRIPCION DEL TEXTO ORIGINAL

[1 f. r] Deposition hecha por D[o] Pedro Calderon de la Barca en favor de los Professores 1
 de la Pintura en el pleyto con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender este se
 les hiciese repartim[ien]to de Soldado.

En la Villa de Madrid à 8. de Julio de 1677 a[ñ]os] la parte de los Professores del Ar- 5
 te de la Pintura de esta Corte, para mas probanza de lo articulado en su Interrogatorio,
 que và por cabeza; presentaron p[or] testigo al S[e]ño[r] D[o]n Pedro Calderón de la Barca
 estante en esta Corte, Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor de S[u] Mag[es-
 tad] y de la R[ea]l Capilla de los S[e]ño[re]s Reyes nuevos de la S[an]ta Iglesia de la Ciudad
 de Toledo, etc.

2^a A la segunda pregunta dijo, que por la natural inclinacion, que siempre tubo à la 10
 Pintura, solicitò saber lo que de ella avian sentido antiguos Escritores, que la admiraron de
 mas cerca, y como para entrar en conocim[ien]to de qualquier Supuesto es la primera
 Puerta su difinicion; hallò, que la mas significativa era, ser la Pintura, un casi remedo de
 las obras de Dios, y emulacion de la Naturaleza, pues no crio el Poder cosa, que ella no 15
 imite, ni engendrò la Prouidencia cosa, que no retrate; y dejando para adelante el humano
 milagro de que en una lissa tabla representen sus primores con los claros, y oscuros de
 sus sombras, y luces, lo concabo, y lo llano; lo cercano, y lo distante; lo aspero, y lo leve;
 lo fertil, y lo inculco; lo fluctuoso, y lo sereno; [1 f. v] hizo segundo reparo en que trans-
 cendiendo sus relieves de lo visible à lo no visible, no contenta con sacar parecida la exte-
 rior superficie de todo el Universo, elevò sus diseños a la interior passion del animo, pues 20
 en la posicion de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegò su destreza
 aun à copiarla el alma significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo
 apacible, ya lo risueño; ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compassiuo, de suerte, que
 retratado en el rostro el Corazon, nos demuestra en sus afectos, aun mas parecido el Cora-
 zon, que el rostro, con que una vez cumplida, y muchas admirada su difinicion, passò la 25
 Curiosidad de este Testigo à inuestigar su origen, y hallò en el asentado principio de reci-
 uidas autoridades, que bien como la Eterna Sabiduría para obstentarse Criadora sacò de
 una nada la fabrica de todo, assi quiso, que la que todo auia de imitarlo se produgese de
 otro nada. Salian de bañarse en el Mar unos muchachos, y hallandose desnudos en su ori-
 lla, notaron quan parecidos los semejaba el Sol en el arena, y trabiesam[en]te jugando em-
 pezò uno a seguir con el dedo los perfiles de la sombra de otro, viendo quan imitada deja-
 ba su estatura, porfiando à qual mejor, prosiguieron en contrahacerse los unos à los otros;
 la nouedad del que despues hallò las varias formas de naturales Cuerpos esculpidas (fuesse
 ò no Parrasio, à quien muchos lo atribuyen) cargò la imaginacion en como podria adel- 30
 tar aquel principio; y bien, ò mal, como supo, les fuè añadiendo ojos, y bocas. Complaci-
 do de ver que no dejaba [2 f. r] de darles un algo de mas viuio, entrò en esperanzas de que
 podria su desvelo mejorar dibujos a costa de borrones, y assi siguiendo a porfiadas instan-

40 cias de su Idea, en repetidas lineas las grauadas señas del informe embrion, que le ofreció la playa, lo fuè perfeccionando hasta lograrle parecido; y como es facil hollar la senda que ay desde lo inventado a lo añadido, siguieron otros su dictamen, que à emmiendas del estudio, y mejoras del tiempo, creció à la suma estimacion en que oy se halla; de modo, que para argumento de ser la Pintura inspirado Numen de sobrenatural aliento, baste saber, que fue su primer taller la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lamina la arena, su primer pincel el Dedo, y su primer Artifice la joven trauesura de un acaso. Y lo dicho en esta pregunta lo sabe por las noticias participadas de lo mucho que ay escrito; y
45 que ha leydo, y responde.

3^a A la 3^a pregunta, dijo, que aunque (sobre tan alta Dificacion, y no menos misterioso origen) Hubo quien intentase deslucirla, motejandola de no ser Arte liberal, por no hallarla en el Numero de los Siete, que comunmente se llaman liberales (pues siendo como son
50 Grammatica, Dialectica, Retorica, Arithmetica, Geometria, Musica, y Astronomia y no estando entre ellos la Pintura, le pareció bastante consecuencia de no serlo) tambien hubo quien digese, que el no nombrarla no fuè omission, sino cuidado, respecto de ser tan Arte de los Artes, que à todos la domina, siruiendose de todos. La Grammatica lo diga la primera, como primero fundamento de ellos, y de las Ciencias, pues la tributa las Concordan
55 [2 f. v] cias con que se auienen sus matices en la mezclada union de sus colores, puesto que el dia que no distribuyera lo blanco a la azucena, lo rojo al clavel, y lo verde a sus hojas (y assi en todo) cometiera solecismos en su callado Ydioma. La Dialéctica Juez, que distingue por via de argumento lo bueno de lo malo, lo cierto de lo dudoso, y lo falso de lo verdadero, viendo quantó (a fuer de grande) viue expuesta a disputas, y Questiones, y
60 (a fuer de Docta) obligada a sustentarlas, y arguir las, lo diga la Segunda, dando à sus Academias Sylogismos en forma bien que como el que para exemplo de parte suya, depone este Testigo à la objeccion passada por no estar entre los Artes liberales, que graduò la Griega escuela assienta el murmurador no serlo la Pintura; luego tampoco lo será la Escultura, la Simetria, la Architectura, la Oratoria, la Poesia, y otras Mathematicas, que no estan en aquella Clase numeradas, como tampoco estan entre los Siete Sabios Suyos Aristoteles, ni Platon, y no por esso dejaron de Ser Sabios. Luego arguis: pues concedido el antecedente, no podeis negar la Consequencia: y quando ella no baste, baste[n] otras que à pariedad reduzca[n] la Theorica à la Practica, en el presunto Juicio, que hace este Testigo. Supongase que Pedro, por que conuino à su proposito, hablando de el ayre, e de el
70 fuego los llamó elementos, porque parase en ellos su discurso dejarian de serlo el agua, y la tierra? No, que el elegir à unos no es excluir a otros, con que es constante, que asistida de la Dialectica siempre en sus Conclusiones quedará ventajosa la [3 f. r] Pintura. La Retorica, orden de bien hablar à que se Remiten la Oratoria, y la Poesia, cuyo principal assumpto es la persuasion, tambien la asiste con la energia de sus locuciones; pues Retorica muda no persuaden menos, que pintadas sus voces, articulados sus matices; que mayor eloquencia que la que representa? pues sabiendo que es un manchado lino de minerales, y licores, hacer creer (o quando no lo crea, que lo dude) que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso. Y boluiendo à la cita, que quedò pendiente, en quanto à que retrate interiores afectos pase su noble engaño de la eficacia de los propios al arrebatamiento de los
80 agenos. Si pinta batallas ferboriza à empresas; si incendios atemoriza a horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas deleita; si ruinas, lastima; si Payses diuierde; si jardines recrea, y si posthuma fama de generosos Heroes acuerda en sus retratos sus proezas, mueve a disculpada embidia de sus hechos; si Doctos Sugetos, à digna emulacion de sus estudios; si Santos Varones a gloriosa imitacion de sus virtudes; y finalmente si en reuerentes Sir uia-cros nos pone a la vista aun los mas arcanos misterios de la fee, que dormido Corazon no despierta al silencioso ruido del Culto, de la reuerencia, y del respeto. Tal es la eficacia de sus iluminadas ù obscurecidas lineas, y Ya que lineas dice, corralas la Arithmetica en sus pautadas reglas. Es la Arithmetica Mathematico punto à cuya enseñanza, uso, y cono-
90 cim[ien]to se reducen con las demas Mathematicas, la Architectura, y la Escultura; y tan superior a todas, que todas necesitan de ella, y ella no necessita de ninguna; porque para la perfeccion de sus numeros no ha menester valerse de sus lineas, y ellas para la perfeccion de sus lineas [3 f. v] han menester valerse de sus numeros, y con ser tan su Dominio es tal el Vassallage que rinde à la Pintura, que no darà perfecto rasgo sin arithmetico precepto, que la asista. La Geometria, à quien siguen la Simetria, que es lo mismo, y la Prespectiva en quien resultan de ambas los efectos, tiene a su cargo la proporcion de tamaños,

y medidas, creciendo, ò abreuiando al compas de la estatura las facciones; y no solo al compas de la estatura; pero al compas de la distancia, en que a de colocarse, pues talvez desplace mirada de cerca, lo que mirado de lejos, no desplace: estos dos contrarios extremos pone en razon la Prespectiva; pues se vè, que en un mismo Quadro proporciona cercanias y distancias, quando en el primero termino demuestra el Real frontispicio de Sump-
tuooso Alcazar, tan regularmente executadas Architectura, y Escultura, que desprendidas
del lienzo estatuas, y Columnas, dan à entender en sus resaltos, que por detras de ellas se
pasa al termino segundo en cuyo espacio executando la Obtica sus grados, se van disminu-
yendo su fabrica, y la vista, hasta tocar en el tercero, que apenas perceptible le ofrece tan
cabal como primero, con tanta consonancia templados sus diseños, que unisonos no dejan
de carearse con la Musica: pues si ella tiene por objeto suspender el espiritu a clausulas so-
noras, à no menos acordes clausulas le suspende la Pintura con las ventajas, que lleba el
Sentido de la Vista al del oydo, y mas si terminando el Orizonte se corona de nubes, y de
Cielos, llebandose tras si la imaginatiba à la especulacion de Signos, y Planetas. Con que
contribuyendo à la Pintura la Grammatica sus Concordancias, la Dialectica sus Conse-
quencias, la Retorica sus persuasiones, la Poesia sus inventibas, sus energias la Oratoria, la
Arithmetica sus numeros, la Musica sus Consonancias, la Simetria sus medidas, la Archi-
tectura sus [4 f. r] Nibeles, la Escultura sus bultos, la Prespectiva, y Obtica sus augmentos,
y diminuciones, y finalmente la Astronomia, y Astrologia sus Caracteres para el cono-
cim[en]to de las imagenes celestes, quien duda, que numero transcendente de todos los
Artes sea el principal que comprehende à todos, y esto responde, etc.

4^a A la quarta pregunta en q[uan]to a la Estimacion, en que ha visto tener, y tiene a
los Professores de la Pintura, dijo: Que si hubiera de hacer memoria de los Romanos Em-
peradores, Sumos Pontificies, inclytos Cesares, Reyes augustos, Principes Soberanos, Titu-
los, y Caualleros particulares, que no solo la honrraron; pero la exercieron, fuera introdu-
cir inadvertido noticias de Historiador en deposiciones de Testigo; pues fuer preciso, que
acordara à Neron en sus primeros años (corregido Discipulo de Seneca) alternando con el
pincel el Cetro; y assimismo à Elio Adriano, à Marco Aurelio, Alejandro Severo; y princi-
palm[en]te a Constantino Octauo, que desposeido del Imperio, no sacò de sus desechas
ruinas mas thesoro, que el averla aprendido para alimentarse de ella, à Alexandro Magno,
cuya liberalidad antepuso en honor de la Pintura, entre Cariño, y pribanza, el amor de la
pribanza: à Julio Cessar, que en publicos Edictos mandò que los Pintores gozàsen privile-
gios de Ciudadanos Romanos, dando a los estrangeros (francos de tributos) capaces sitios
para sus Escuelas, en que cursasen los hijos de los Nobles, con prohibicion de que no en-
tràsen à ellas los Esclavos; por que no desluciese lo bajo de la seruidumbre lo generoso de
su estudio, en que mas que otros se esmeraron los dos Fabios, Pintores ambos, y ambos
Embajadores por el Senado à Ptholomeo de Egypto, y los dos Consules hijo, y nieto de
Numa Pompilio, Segundo Rey de Romanos: y en mas vecinos tiempos al Pontifice Julio
Segundo, de q[ui]e[n] Michael Angelo obtubo honro [4 f. v] sos Caualleratos, como de
Urbano Octavo Diego de Romido Pintor Español el avito de Christo en Collar de oro con
medalla de su efigie; y de Leon X Raphael de Urbino la Dignidad Cardenalia, cuya sagra-
da purpura desuaneciò en grana de poluo lo arrebatado de su muerte; y transcendiendo de
Patria agena, à propia Patria, el S[e]ñor Rey D[omi]n Juan el II armò Cauallero de espuela
dorada à Dello Pintor florentino; el S[e]ñor Rey D[omi]n Fernando el Catholico à Fran-
c[is]co del Rincon con avito de Santiago; el S[e]ñor Emperador Carlos Quinto à Bacho
Vandinelo con el mismo avito, y a N[uestro] Berruete con laue de Ayuda de su Ca-
mara: el S[e]ñor Rey Phelipe 2^o con honrras, y m[e]r[ced]e[s] à quantos, ò naturales, o
estrangeros enriquecieron con sus originales el no menor de sus Thesoros en la Octava
marauilla de su R[ea]l fabrica de San Lorenzo, con tanta magnificencia, que aun à los
ausentes alcanzaron sus honores; pues no pudiendo venir à España el Ticiano à causa de
averle embiado la Señoria de Venecia, Patria suya, à Constantinopla à ruego del Gran Tur-
co, que era entonces, y aviendo embiado segun las medidas que le fueron remitidas, los
Quadros que oy el Escorial contiene suyos, en gratitud de ellos, le embió, entre otros
dones, el avito de Santiago, con recomendacion a la Republica, de que le admitiese igual
à su mayor Nobleza; y el S[e]ñor Rey Phelipe IV tubo tan natural afecto a la Pintura, que
oy se conserban en su Guardajoyas, por las mas preciosas, primorosos dibujos de su mano,
aviendo dado à Diego Velazquez de Sylua su Ayuda de Camara, con el avito de Santiago,
el Oficio de Aposentador Mayor de su Palacio, y a Juan Carreño la llabe de su furriera,

Ocupacion de toda seguridad, y confianza, à cuyo exemplar su Mag[esta]d n[uest]ro felicissimo Carlos II (que Dios guarde) para consolador retrato suyo (porque aun en esto no se pierda de vista la Pin [5 f. r] tura) asistido del Serenissimo S[e]ño[r] D[o]n Juan de Austria (Universal Mecenaz de todos los benemeritos en estas facultades) ha honrrado a D[o]n Franc[is]co de Herrera con el puesto de M[ae]stro Mayor de sus R[ea]les Obras, y à D[o]n Franc[is]co Rozi, y D[o]n Franc[is]co Mur, con llabe tambien de su furriera, ultimo honor, que con esperanza de los futuros pone a sus Professores en possession de todos los passados, y esto responde etc.

5^a y 6^a A las Quinta, y Sexta preguntas, en q[uan]to a los Privilegios que en todas edades han gozado los Professores del arte de la Pintura, dixo: que aunque para comprobacion de su Nobleza bastara à su corto juicio, lo que lleba declarado, con todo esso, no fiando de si la autoridad de tan considerable punto, se remite à lo que à cerca del escriuieron el Liz[enciad]o Gaspar Gutierrez de los Rios, Abogado de los R[ea]les Consejos, en la General noticia de los Artes liberales, D[o]n Juan Butron en los Discursos Apologeticos de la ingenuidad de la Pintura, el D[octo]r Juan Rodriguez de Leon Predicador de S[u] Mag[esta]d en la Panegirica Deposition de un Memorial que de parte de los Pintores se presentò en este mismo caso, autorizado con las aprobaciones de D[on] Juan de Jauregui Cauallerizo de la S[e]ño[r]a Reyna D[on]a Isabel de Borbon, Pintor insigne, y Profesor de todas buenas letras; Del M[ae]stro Joseph de Valdivieso, Capellan de honor del S[e]ño[r] Infante Cardenal, y de Lope de Vega Carpio del avito de S. Juan, y familiar del S[an]to Oficio: y a una Informacion en derecho que en favor de sus inmunidades escriuiò el Liz[enciad]o D[o]n Alonso Carrillo, Abogado tambien de los R[ea]les Consejos, en cuyo trabajado estudio (feliz parto de su lucido ingenio) se hallan recopiladas quantas essenciones en distantes siglos les fueron concedidas. Y finalmente a una Executoria ganada en contradictorio Juicio por parte de los Plateros en fauor de todos los Artes, que constan de dibujo, concedida del S[e]ño[r] Carlos V y de la S[e]ño[r]a Reyna D[on]a Juana su Madre en esta V[ill]a [5 f. v] de Madrid el año 1552 en que expressam[en]te declara no ser comprendidos con los demas officios (en una Pragmatica de trages) *porque el arte (essas son sus palabras) no es Oficio; y assi el Derecho les nombra a sus Professores Artifices, y no Oficiales; porque propia, y verdaderamente Oficial es el que hace obra para cuya composicion no se requiere Ciencia, ni Arte; y Artifice se dice aquel, cuya obra no se puede hacer sin Ciencia, y noticia de algunos de los Artes liberales.* Y prosigue para distincion de quales son los exceptuados, ò los comprendidos, nombrando algunos, que omite aquí este testigo, por no hacer lo fauorable odioso, el dia que no influye para el merito de unos el no merito de otros, y tambien se remite a las executorias, que tienen ganadas los Professores de la Pintura, y Otros, sobre no pagar alcauala, y ser exemptos de contribuir al tercio Prouincial de Valladolid, que tienen presentadas en el Pleyto sobre que se litiga, y esto, y los demas, que refiere en respuesta de las preguntas 5^a y 6^a lo sabe por tener de ello particular noticia, y responde.

7^a A la 7^a pregunta dixo: que de quanto deja dicho, y deja de decir, nada para con el pone en mas alto predicamento a la Pintura, y à sus Professores, que la amiga desunion, en que siempre se han mantenido, y conseruado sin hacer nunca Cuerpo de Comunidad aparte, ni tener Examinadores, Juntas, ni Cabildos; pues si talvez han hecho algun servicio a su Rey, ha sido con potesta de Donatiuo voluntario, y aun esse concedido por algunos Particulares, sin general poder de todos, como consta de no aver jamas nombrado en tre si Repartidores, tanto por no aver tenido neces[s]idad de ellos, quanto por la impos[s]ibilidad, que hubiera en ajustar la igualdad de los repartimientos con la desigualdad de [6 f. r] las Pinturas. Alguna hubo (Bulario fue su Autor) que se ferìo a peso de oro, y muchas ay, que no valen lo que valiera el Bastidor sin ellas; como pues auian de auenirse Estos Extremos? Por que si le repartiera considerable precio al que à costa de Estudios adquiriò caudales, y se le reserbara por pobre al que a falta de Estudios hizo vulgar el exercicio, fuera grabar aciertos, y tolerar errores, quando fuera mas justo declarar errores para premiar aciertos; y mas à vista de las leyes, que dan por libres a los eminentes en sus Artes de Capitales penas; y yà que Leyes cita; Ley ay, que ordena, que el que labrare en agena possession deje à su Dueño lo fabricado, ò lo sembrado en ella; y luego la misma Ley dispone, que si la Posession fuese una Tabla en que diestro Pintor hubiese executado algun diseño de estimable valor, en ese caso ceda la Tabla a la Pintura, quedando la Pintura para el

- Pintor, y el precio de la Tabla para el Dueño; con que si la misma Ley, que en comun obliga a todos, priuilegia en particular à la Pintura, bastante consecuencia deja à las demas, para que la mireen como esempta, y traten como noble; que habilidad, que à diuersion de mayores cuidados aprehenden Reyes, no puede quedar Villana para nadie. Y para
 215 llegar de una vez al sumo encarecim[ien]to de las prerrogatibas que la asisten, Dios, quanto à Dios, se retratò en el Hombre; pues le sacò del exemplar de su Idea, Imagen, y Semejanza Suya. Dios, quanto hombre (no auiendo permitido que humano pincel le retratase, deslumbrando a esplendores à quantos lo intentaron) porque el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retratò a si mismo en el blanco Cendal de la piadosa Veronica; y su
 220 misma Divinidad (que aunque bajò con el alma al Limbo, quedò con el Cuerpo en el Sepulchro) se retratò en la Sabana Santa, y Santo [6 f. v] Sudario de Rostro, de que son fieles testigos Roma, Saboya, Jaen y Oviedo: conque formando este Testigo de su Deposition un Círculo perfecto, que donde empieza acaba, buelue á acabar donde empezò, ratificandose en ser la Pintura remedo de las obras de Dios; pues Dios en cierto modo Pintor
 225 se retratò en sus mayores Obras, y esto responde.

- 8^a A la 8^a pregunta dijo: que todo lo que lleba dicho es publico; y notorio, publica voz, y fama, y Comun Opinion, y lo sabe por lo mucho, que ha leydo assi en Historias, como en otros escritos curiosos, y noticias de Personas de toda creencia, y fidedignas le han participado, y que es la Verdad para el Juram[en]to, que lleba fecho, en que se afirmò, y ratificò, y siendo necessario lo hace, y depone de nuevo, y lo firmò: D[o]n Pedro
 300 Calderon de la Barca ante mi Eugenio Garcia Coronel.

Este pleyto no llegò a estado de Sentencia, y està en el Oficio de Juan Mazon de Benavides Escriv[an]o de el numero de esta Villa.

VARIANTES EN LA EDICION DE NIPHO

ORIGINAL (Edic. de S. Cro)	NIPHO (Ed. de 1761)
Línea 1 hecha por	de (VG)
" 2 pleyto	pleyto, (VG)
" 3 les	le (VG)
" 3 hiciese	hiciese (VO ₂)
" 3 repartim.to	repartimiento (VO ₂)
" 3 Soldado	Soldados (VG)
" 4 a[ños]	años (VO ₂)
" 6 que va por cabeza	suprimido por Nipho (A ₁)
" 6 presentaron	presentaron (VO ₂)
" 6 al S[eño]r	suprimido por Nipho (A ₁)
" 8 nuevos	Nuevos (VO ₂)
" 8 la Ciudad	suprimido por Nipho (A ₁)
" 10 tubo	tuvo (VO ₂)
" 11 avian	havian (VO ₂)
" 11 antiguos Escritores	los Antiguos Escritores (VG)
" 14 obras	Obras (VO ₂)
" 15 Prouidencia	Providencia (VO ₂)
" 16 lissa	lisa (VO ₂)
" 19 relieves	relieves (VO ₂)
" 19 à lo no visible	a no visible (VG)
" 23 compassiuo	compassivo (VO ₂)
" 24 Corazon	corazon (VO ₂)
" 24 Corazon	corazon (VO ₂)

Línea	25	rostro, con que	rostro. Con que (VO ₁)
"	25	difinicion	definicion (VO ₂)
"	26	Curiosidad	curiosidad (VO ₂)
"	26	Testigo	testigo (VO ₂)
"	26	inuestigar	investigar (VO ₂)
"	27	reciuidas	recibidas (VO ₂)
"	28	auia	havia (VO ₂)
"	28	produgese	produxesse (VO ₂)
"	30	trabiesam[en]te	traviessamente (VO ₂)
"	31	dejaba	dexaba (VO ₂)
"	36	dejaba	dexaba (VO ₂)
"	38	grauadas	gravadas (VO ₂)
"	39	perficionando	perfeccionando (VO ₂)
"	39	hollar	hallar (E)
"	40	ay	hay (VO ₂)
"	43	primer taller	taller primero (VG)
"	44	Dedo	dedo (VO ₂)
"	44	trauesura	travesura (VO ₂)
"	44-47	Y lo dicho en esta pregunta lo sabe por las noticias participadas de lo mucho que ay escrito; y que ha leydo, y responde. 3 ^a A la 3 ^a pregunta, dijo, que	suprimido por Nipho (A ₁)
"	47	Difinicion	definicion (VO ₂)
"	47	misterioso	mysterioso (VO ₂)
"	48	Hubo	huvo (VO ₂)
"	48	intentase	intentasse (VO ₂)
"	48	deslucirla	deslucir el Arte de la Pintura (VG)
"	50	Grammatica, Retorica	Gramatica, Rhetorica (VO ₂)
"	50	Geometria, Musica	Musica, Geometria (VG)
"	51-52	hubo quien digese	huvo quien dixesse (VO ₂)
"	52	omission	omision (VO ₂)
"	53	Grammatica	Gramatica (VO ₂)
"	55	aienen	avienen (VO ₂)
"	56	azucena	Azucena (VO ₂)
"	56	clavel	Clavel (VO ₂)
"	56	hojas	ojas (VO ₂)
"	57	assi	asi (VO ₂)
"	57	Ydioma	idioma (VO ₂)
"	59	Questiones	questiones (VO ₂)
"	60	Docta	docta (VO ₂)
"	61	Sylogismos	silogismos (VO ₂)
"	64	Architectura	Arquitectura (VO ₂)
"	66	dejaron	dexaron (VO ₂)
"	66-67	Luego arguis: pues concedido el antecedente, no	luego concedido el antecedente, no se puede (A ₁)
"	69	conuino	convino (VO ₂)
"	69	de el	del (VO ₂)
"	70	parase	parasse (VO ₂)
"	70	dejarian	dexarian (VO ₂)
"	71	asistida	assistida (VO ₂)
"	73	Retorica	Rhetorica (VO ₂)
"	73	Remiten	remiten (VO ₂)
"	74	asumpto	assunto (VO ₂)
"	74	Retorica	Rhetorica (VO ₂)
"	76	pues	Pues (VO ₂)
"	77	dude	duden (VG)
"	78	en quanto à que retrate	en quanto que retrate (A ₂)
"	79	pase	passé (VO ₂)

Línea	79	proprios	proprios (VO ₂)
"	81	deleita	deleyta (VO ₂)
"	81	Payses	Paises (VO ₂)
"	81	diuierite	divierte (VO ₂)
"	82	proezas, mueve	proezas, y mueve (VG)
"	83	Doctos Sugetos	doctos sugetos (VO ₂)
"	84	reuerentes	reverentes (VO ₂)
"	85	mysterios de la fee	Mysterios de la Fe (VO ₂)
"	85	Corazon	corazon (VO ₂)
"	86	Culto	culto (VO ₂)
"	86	respeto. Tal	respeto? Tal (VG)
"	87	ù obscurecidas lineas	o obscurecidas sombras, y líneas (VO ₁)
"	87	dice	dixe (E)
"	94	La Geometria, á quien siguen la Simetria, que es lo mismo	La Geometria, que es lo mismo (E)
"	95	quien	quienes (VG)
"	96	abreuiando	abreviando (VO ₂)
"	97	talvez	tal vez (VO ₂)
"	98	lejos	lexos (VO ₂)
"	98	extremos	estremos (VO ₂)
"	101	Architectura	Arquitectura (VO ₂)
"	103	pasa	passa (VO ₂)
"	103	Obtica	Optica (VO ₂)
"	105	como primero	como el primero (VG)
"	105	dejan	dexan (VO ₂)
"	107	lleba	lleva (VO ₂)
"	109	imaginatiba	imaginativa (VO ₂)
"	110	Grammatica	Gramatica (VO ₂)
"	111	Retorica	Rhetorica (VO ₂)
"	111	inventibas	inventivas (VO ₂)
"	112	Architectura	Arquitectura (VO ₂)
"	113	Nibeles	niveles (VO ₂)
"	113	Obtica	Optica (VO ₂)
"	113	augmentos	aumentos (VO ₂)
"	116	y esto responde, etc.	suprimido por Nipho (A ₁)
"	117	A la quarta pregunta	suprimido por Nipho (A ₁)
"	118	dijo	dixo (VO ₂)
"	118	hubiera	huviera (VO ₂)
"	120	Caualleros	Cavalleros (VO ₂)
"	120	honrraron	honraron (VO ₂)
"	121	Testigo	testigo (VO ₂)
"	121	precisso	preciso (VO ₂)
"	122	Cetro	Cetro (VO ₂)
"	122	Alejandro	Alexandro (VO ₂)
"	124	Octauo	Octavo (VO ₂)
"	124	desposeido	desposseido (VO ₂)
"	125	averla	haverla (VO ₂)
"	127	pribanza	privanza (VO ₂)
"	127	Cessar	Cesar (VO ₂)
"	127	gozàsen	gozassen (VO ₂)
"	129	cursasen	cursaran (VG)
"	129	entràsen	entrassen (VO ₂)
"	130	desluciese	desluciesse (VO ₂)
"	130	bajo	baxo (VO ₂)
"	130	seruidumbre	servidumbre (VO ₂)
"	131	los dos Fabios	los Fabios (A ₂)
"	132	Embajadores	Embaxadores (VO ₂)
"	132	Ptholomeo	Ptolomeo (VO ₂)

Línea	134	honrosos	honrosos (VO ₂)
"	137	desuanecio	desvanecio (VO ₂)
"	137	poluo	polvo (VO ₂)
"	138	Patria agena	agena Patria (VG)
"	140	Bacho	Vacho (VO ₂)
"	142	honrras	honras (VO ₂)
"	146	averle	haverle (VO ₂)
"	147	aviendo	haviendo (VO ₂)
"	147	le fueron remitidas	se le remitieron (VG)
"	150	tubo	tuvo (VO ₂)
"	151	conserban	conservan (VO ₂)
"	153	llabe	llave (VO ₂)
"	155		Nipho inserta aquí una nota apologética: "Esta expresión es mui conforme al tiempo del Autor; y a acausa de ponerse la pieza entera, se ha dexado por no mutilarle cosa alguna; además, que yo venero las producciones de Don Pedro Calderón, y no hallo tan facil como otros el atrevimiento de enmendarle, como ha sucedido en muchos de sus Autos, à los que se han puesto remiendos que desdicen bastante del original que los produxo". Esta nota Nipho también la incluyó en la edición de 1781.
Línea	161	y esto responde etc.	Suprimido por Nipho (A ₂)
"	162	A las Quinta y Sexta preguntas	suprimido por Nipho (A ₂)
"	164	lleba	lleva (VO ₂)
"	165	à cerca del	acerca de el (VO ₂)
"	165	escriuieron	escrivieron (VO ₂)
"	201	Panegirica Deposition	panegyrica disposición (E)
"	204	Professor	Professor (VO ₂)
"	207	derecho	Derecho (VO ₂)
"	210	essenciones	esempciones (VO ₂)
"	212	fauor	favor (VO ₂)
"	179	del	por el (VG)
"	179	y de la S[eño]ra	y la Señora (A ₂)
"	180	el año 1552	en el año 1552 (A ₂)
"	181-185	subrayado	Nipho no subraya (VO ₁)
"	187	fauorable	favorable (VO ₂)
"	189	alcauala	alcauala (VO ₂)
"	190-192	y esto, y lo demás, que refiere en respuesta de las preguntas 5 ^a y 6 ^a lo sabe por tener de ello particular noticia, y responde.	suprimido por Nipho (A ₁)
"	193-194	A la 7 ^a pregunta dixo: que de quanto deja dicho, y deja de decir, nada para con el pone en mas alto predicamento a la Pintura.	Nada pone en mas alto predicamento à la Pintura (A ₁)
"	196	Juntas	juntas (VO ₂)
"	197	Donatiuo	Donativo (VO ₂)
"	198	Particulares	particulares (VO ₂)
"	200	hubiera	hubiera (VO ₂)
"	201	Pinturas	pinturas (VO ₂)
"	201	hubo	hubo (VO ₂)
"	202	auian de auenirse	havian de avenirse (VO ₂)
"	202	Estos Extremos	estos extremos (VO ₂)

Línea	203	si le repartiera	si se les repartiera (VG)
"	203	de Estudios	de sus estudios (VG)
"	204	reserbara	reservara (VO ₂)
"	204	a falta de Estudios hizo	por falta hizo (A ₁)
"	205	grabar	gravar (VO ₂)
"	207	y yà que Leyes cita; Ley ay	y hay ley (A ₁)
"	207	posession	possession (VO ₂)
"	208	deje	dexe (VO ₂)
"	210	ese	esse (VO ₂)
"	212	priuilegia	privilegia (VO ₂)
"	212	deja	dexa (VO ₂)
"	213	esempta	exempta (VO ₂)
"	213	que habilidad	Y habilidad (VG)
"	214	aprehenden	aprenden (VO ₂)
"	215	prerrogatibas	prerrogativas (VO ₂)
"	215-216	Dios, quanto à Dios, se Retrato	Dios, quando Dios se retratò (VG)
"	216	en el Hombre	en el hombre (VO ₂)
"	217	auiendo	haviendo (VO ₂)
"	217	retratase	retratasse (VO ₂)
"	218	esplendores	explendores (VO ₂)
"	218	quedase	quedasse (VO ₂)
"	220	bajò	baxo (VO ₂)
"	221	Sepulchro	Sepulcro (VO ₂)
"	225-301	y esto responde. A la 8 ^a pregunta dijo: que todo lo que lleba dicho es publico, y notorio, publica voz y fama, y comun Opinion y lo sabe por lo mucho que ha leydo assi en Historias, como en otros escritos curiosos, y noticias de Personas de toda creencia, y fidedignas le han participado, y que es la Verdad para el Juram[en]to, que lleba fecho, en que se afirmò, y ratificò, y siendo necesario lo hace, y depone de nuevo, y lo firmò: D[o]n Pedro Calderón de la Barca ante mi Eugenio García Coronel.	Y todo lo que lleva dicho este testigo, lo sabe por lo mucho que ha leído, assi en historias, como en otros escritos curiosos, y noticias de personas de toda creencia, y fidedignas; y ser comun opinion, y publica voz, y fama, en que se afirma, y ratifica, y lo firmò Don Pedro Calderòn de la Barca. Ante mi, Eugenio García Coronèl. (A ₁)

POR UNA MORFOLOGIA TIPOLOGICA DEL SAINETE
(A PARTIR DE GONZALEZ DEL CASTILLO)

Por José M^a Sala Valldaura

No parece posible una definición, breve y totalizadora, de los sainetes de González del Castillo, aunque el análisis de su estructura sirve para encuadrarlos dentro de unos límites no demasiado amplios. Buscar un eventual sainete arquetípico del autor gaditano llevaría además a una abstracción excesiva, cuando ni se pretende hallar los universales del subgénero ni la obra del sainetero andaluz de finales del siglo XVIII, por muy representativa que la consideremos, bastaría para empresa tan general. En esta recopilación de las características estructurales de los sainetes de González del Castillo, me limito pues a establecer ordenadamente las bases de su composición, convencido de que ello puede servir de ayuda para estudios globales e, incluso, de que tales estudios conducirían a menudo a parecidas afirmaciones (1). A partir de dichas estructuras semántica y sintáctica, intentaré fundamentar asimismo una estructura de la acción, *un sistema semántico y sintáctico de la función de los personajes*, es decir, una morfología tipológica. Su interés, para la comprensión profunda del género del sainete y de la práctica narrativa y teatral, se revela también de manera muy clara (2).

En un plano general, puede afirmarse que el sainete de González del Castillo es el resultado del desarrollo de una anormalidad: esencial e intrínseca tanto en las damas, petimetres, cortejos, abates, etc. de acuerdo con su extravagancia, como en payos, hidalgos y otros tipos rurales, dada su ignorancia; producto sólo de una desviación —por exageración, mimesis de las clases altas...— en los protagonistas populares urbanos, especialmente majos y majas.

La situación inicial o es de normalidad, caso bastante común en sainetes de ambiente urbano y tipología popular; o de normalidad amenazada por un acontecimiento, como en los sainetes burlescos del payo; o —con un elemento dinámico implícito o explícito— de falsa normalidad, anormalidad inicial o previa. A pesar de esta variedad, hay tres funciones comunes a cualquier situación inicial: la ambientadora; la introductora, directa o indirectamente, de la acción; y la presentadora de personajes.

Como se desprende del párrafo anterior, no siempre es necesario un motivo inicial explícito: no lo es para varios sainetes, en particular para los de marco escénico urbano con tipos pertenecientes a las clases alta o media. En cambio, González del Castillo parece tener que justificar el interés por los personajes campesinos mediante un acontecimiento social (que permite evi-

denciar la ignorancia y su burla) y estar obligado a romper la cotidianidad de los majos para darles el papel de protagonistas. El baile, la boda, los toros y, en los niveles campesinos, también la recluta son los motivos iniciales más usados.

Inexistente o rota la normalidad, la intriga crece linealmente o —en *Los literatos* y *El cortejo substituto*— de modo radial. (La existencia en algunos sainetes de escenas independientes de la acción narrativa nuclear se basa en la importancia del “burlarse de” y se justifica por los efectos cómicos, salvo en *El marido desengañado*, cuyo *party* sirve para incrementar el suspense). La oposición del antagonista al actuante, a veces por medio de un destinatario y a veces con la colaboración de adyuvante o adyuvantes, enreda la trama. Cuyo proceso verbal puede ir en consonancia con el factual, aunque lo más frecuente es su contraste —cómico y anormalizador—: en unas ocasiones, los hechos desmienten las palabras simultáneamente; en otras, con posteridad e incluso con anterioridad. A este propósito, conviene tener en cuenta la complejidad del teatro como espectáculo, al valerse de otros códigos aparte del verbal: la expresión corporal —mímica, gesto, movimiento—, su apariencia, etc., según señala Tadeus Kowzan (3), y también, gracias a la falsa realidad del escenario y a la complicidad del espectador, la potenciadora dualidad Dentro/Fuera (4).

Las bases semánticas que permiten la gradual anormalización del sainete son tres: una en relación con la circunstancia histórica vigente, con la aceptación minoritaria de las clases altas de un nuevo código social, que *transgrede* la moral establecida; las otras dos, tradicionales, cifradas en “burlar” y “engañar”. En éste último caso, reducible a “burlar a... para...”, se distinguen el engaño directo, dos engaños en oposición y la inversión de predicado, con la ayuda de “pegar”.

Las relaciones sintácticas (posibles, como veremos, merced a los personajes desencadenadores y enlaces) entre las secuencias suelen ser de implicación, mientras que el énfasis acostumbra a conectar las oraciones de cada secuencia (5). Cabe sin embargo, entre las distintas partes, la yuxtaposición o sucesión no causal —ya sea por independencia de marco y personajes, ya sea por sucesivas salidas de éstos para dialogar con el personaje axial— y el énfasis.

Si la autonomía de alguna escena supone una voluntad cómica y una ambientación costumbrista, la ausencia de normalidad final indica poca sustancia temática y escasa entidad tipológica, amén de una mayor relación con los entremeses y pasillos menos ambiciosos. Pero casi siempre el sainete acaba con el regreso a una situación de normalidad, con la actividad del personaje-solución, y en una sola escena. (Únicamente alargan a dos o más escenas el regreso al estatismo previo o inicial, la tercera parte de *El soldado fanfarrón* y la segunda de *La casa de vecindad*). El comentario moralizador puede poner fin a sainetes con tema de actualidad y personajes urbanos de clase media o alta; la afirmación de valores populares, a sainetes con majos como protagonistas.

“Castigar” es la consecuencia final de “transgredir” y generalmente “pelear”; también de “engañar”. En cambio, cuando la burla se mueve gracias a la superioridad del espectador frente a la acción y, además, las denotaciones éticas son mínimas, basta con que “se vaya” (“irse”) el objeto, el su-

jeto activo o pasivo de la faccía. Una relación de causa-efecto une, pues, “transgredir” y “engañar” con “castigar”; un final yuxtapuesto puede zanjar, por contra, la mera burla.

Sobre una base semántica y sus relaciones sintácticas (secuencias y oraciones dramáticonarrativas) apoyamos una estructura funcional de las acciones; “c’est l’apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification”, indica A. J. Greimas (6). Dado el funcionalismo de los personajes, puede aventurarse la hipótesis de que éstos forman parte del sistema semántico y sintáctico y, en consecuencia, de que encarnan papeles activos o necesidades nexuales de la intriga. Se establece con ello una morfología tipológica y una primera división: personajes con funciones en la acción; personajes requeridos por la estructura. Y por función de un personaje entendemos su incidencia en el desarrollo de la acción, según V. Propp (7).

Si partimos del conjunto general de figuras que aparecen en los cuarenta y tres sainetes de González del Castillo (8), de sus cuatrocientos sesenta y tres personajes —amén de payos, reclutas, disfrazados, etcétera, que no hablan—, podemos establecer una media de “dramatis personae” ligeramente superior a diez. En un extremo, *Los palos deseados* con cuatro intérpretes, *Los naturales opuestos* y *El recibo del paje* con cinco, y *Los caballeros desairados*, *El gato* y *La inocente Dorotea*, con seis. En otro, *El baile desgraciado* y *el maestro Pezuña*, con dieciocho; la primera parte de *La casa de vecindad*, con diecisiete; con uno menos, *Los majos envidiosos* y *El lugareño en Cádiz*; con quince, buñoleras, vendedores y ministros de la justicia, *La feria del Puerto*; con catorce, alguacil y disfrazados, la segunda parte de *La casa de vecindad*; etcétera. Teniendo en cuenta además la composición de las compañías teatrales (9), cabe extraer los siguientes puntos: la acción o intriga necesita, al menos a veces, pocos personajes; los sainetes con mayor reparto son los más ambientados y se caracterizan por tener un propósito costumbrista, poseer *parties* o marcos escénicos realistas. La hipótesis avanzada más arriba (los tipos forman parte de los sistemas semántico y sintáctico) tiene, pues, el respaldo de la primera y más general conclusión.

Morfología funcional de la acción

Dejando a un lado algunos casos en que el personaje ejerce una doble función (especialmente una en el desarrollo, la de adyuvante, y otra en el final de la acción, como personaje solventador; así, Ambrosio en *Los naturales opuestos* y el sargento en *El recluta por fuerza*), a cada tipo corresponde una sola: bien es el protagonista o actuante (A), o bien su antagonista u oponente (B) —en el primer plano de la acción; o sirve de adyuvante de uno de los dos (C), o es el destinatario de la acción (D)— en el segundo plano. Las posibles combinaciones de estas cuatro funciones integran todas las variantes, todo el potencial sistema morfológico de la intriga.

El modo más simple es la oposición entre protagonista y antagonista:

I) A vs. B(B', B'', B'''...)

En este caso —para mayor desarrollo, radial— hay varios oponentes del

actuante: *El cortejo substituto*, *Los literatos*, *El médico poeta*, entre algunos más, lo ejemplifican.

Cabe una segunda posibilidad con la duplicación de este antagonismo. En *El recibo del paje*, marido y mujer se oponen entre sí al igual que paje y criada:

II) A vs. B
 A' vs. B'

A la oposición que relaciona protagonista con antagonista es posible añadir un adyuvante:

III, 1) A vs. B
 C

O bien,

III, 2) A vs. B
 C

En aquel caso (III,1), el actuante es auxiliado en la trama por un tercero contra la oposición del antagonista. Así, el "público" —los actores disfrazados— son el adyuvante de Vicenta en su lucha con los compañeros (*El desafío de la Vicenta*). El alcalde colabora con las mujeres en su oposición a los maridos (*El triunfo de las mujeres*), hasta convertir en actuantes a quienes eran al principio de la intriga antagonistas.

En el segundo caso (III,2), el adyuvante está al servicio del oponente. Ocurre de este modo en aquellos sainetes con un conflicto sentimental, sin que la situación alcance a ser la propia del triángulo amoroso; un ejemplo lo aclara: Lamberto o el protagonista se enfrenta con Casimira, su mujer y oponente, ayudada en su comportamiento y en su acción por los médicos y el cirujano (*El marido desengañado*). La misma estructura de funciones y relaciones late en *La mujer corregida y el marido desengañado*.

Una cuarta posibilidad es el triángulo amoroso (dos hombres que rivalizan por una mujer), sin la colaboración de personajes secundarios:

IV) A vs. B
 D

Constituye una excepción *El letrado desengañado* por tomar el papel activo la mujer que quiere a Tadeo y se opone a don Pedro, el letrado. Con doble actuante, doble oponente y doble destinatario discurre *La feria del Puerto*. Con varios personajes oponentes, suavizado el conflicto amoroso, *El café de Cádiz*.

Una mayor complejidad que la del modelo cuatro tienen los sainetes burlescos de los tipos tradicionales avaro y tutor (en algunas ocasiones como variaciones del triángulo):

V) A vs. B
 C
 D

"A" es el amante que con la ayuda de los criados o el aya (C) pretende casarse con la inocente doncella (D) y se opone, hasta vencerle, al avaro y egoísta tutor (B): *La inocente Dorotea*, *Los palos deseados*, *El liberal* y aun el núcleo central de *El robo de la pupila en la feria del Puerto*.

Tiene mayor interés —por la mayor riqueza que suponen en la caracterización del personaje y en la estructura dramáticonarrativa— los sainetes en los que hay un desplazamiento de funcionalidad: en *El día de toros en Cádiz*, Canuto pasa de adyuvante de Eusebio a desencadenante y adyuvante de la nueva oposición entre Clara y Carmen.

Sólo un doble esquema con desplazamientos puede ilustrar la base funcional de *El gato*:

a) A vs. B
(Nicolás) (Rita)

C
(Pablo)

C
(María)

b) A' vs. B'
(Nicolás- Rita) (María)

Todos los sainetes de González del Castillo son reducibles —incluso *El maestro de la tuna*— a estos modelos en los que la función del actuante versus la del oponente es la primordial. Una mayor complejidad morfológica se alcanza con la presencia de adyuvantes y destinatarios o con la duplicidad de la relación antagonica principal, especialmente cuando ésta se vale del desplazamiento del papel de un personaje. Esto último interesa, más allá del análisis estructural, como revelador de una mayor complejidad del tipo.

Otras conclusiones afectan al estudio de la ideología: el rol de oponente que representa siempre la petimetra, no tanto por ser mujer como por su anormalidad social; el caso singular de un petimetre actuante, con un final insólito (*El cortejo substituto*); la variedad de funciones encarnadas por majos y majas, representativa de su mayor complejidad de comportamiento y de "su" mayor aportación ideológica; la exclusiva misión activa —índice de su defensa y necesaria a causa del regreso final a la normalidad— del marido; etcétera.

Morfología de la estructura

La sintagmática narrativa de los sainetes, según la clasificación que acabamos de intentar, parece susceptible de ser sistematizada. Algo similar puede hacerse en el terreno de la composición (10), procurando diferenciar primeramente de los personajes de la base estática de una o varias escenas, aquéllos otros que contribuyen a la sintaxis dinámica de la intriga. Y, en segundo lugar, esforzándose en distinguir las diferentes misiones nexuales que afectan a la citada sintaxis, al inicio, durante el desarrollo y en el desenlace de la acción.

A) Personajes principalmente ambientadores

En estrecha relación con el marco escénico exterior y realista, y por tanto como inicio de la obra o de un espacio teatral, aparecen los personajes am-

bientadores. No son tanto acompañamiento de figuras importantes como elementos vivientes de la animación colorista.

Por lo general, su presencia en el escenario es aprovechada para ejemplificar la condición del protagonista, montar un breve y gracioso diálogo (*El lugareño en Cádiz, El robo de la pupila en la feria del Puerto...*) e incluso dar pie al motivo inicial, como en *Los zapatos*, cuyo protagonista ofrece un buñuelo a Mariana para trabar amistad con ella. Pero se trata siempre de una tarea secundaria, pues prevalece la de ambientar.

Otras veces —los payos y las payas en *Felipa la Chiclanera*; soldados y reclutas de la bandera en *El recluta por fuerza*, hasta el zapatero, Teresa y María en el comienzo de *La casa de vecindad*—, el papel representado es el de verdadero comparsa, necesario para dar cuerpo y verosimilitud a determinada acción y a determinado ambiente.

Acaso sean los disfrazados que acompañan al juez de *La casa de vecindad, segunda parte*, los de menor funcionalidad en toda la tipología de los sainetes de González del Castillo, ya que ni hablan ni tienen necesidad de llevarse preso a alguien. Sólo una mínima función ambientadora justifica su aparición en escena.

B) Personajes nexuales

No ya al servicio principal de la base estática, sino de la acción, nos encontramos con un buen número de personajes que intervienen por necesidades de composición de la intriga: sostienen el entramado de las secuencias, aunque no tomen parte activa en ellas. (Un adyuvante, sin embargo, puede ser personaje enlace o solución). La situación en la obra influye en la labor que se desempeña, por lo que clasificamos a estos personajes en cuatro grupos a partir de su lugar y su misión: personajes presentadores, personajes desencadenadores, personajes comentadores, y —con un papel más importante en la intriga— personajes solución.

Toda obra narrativa necesita de estas figuras informativas o ejecutivas, que Propp no considera encarnaciones de una función sino meros “elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones” (11). Excepción hecha del personaje-solución, que encarna a veces una función activa en el sainete, las demás figuras son enlaces en el sentido más amplio de la palabra y sirven “para establecer —como escribe C. Lévi-Strauss— (12) una relación inmediata entre dos personajes, o entre un personaje y un objeto, cuando las circunstancias de la narración no habrían permitido más que una relación mediata”. *El día de toros en Cádiz* puede ilustrar las distintas tareas nexuales realizadas por los personajes.

El primer diálogo entre Clara y su criada sirve para presentar el problema y el motivo iniciales. La llegada de Ignacio refuerza la presentación con los comentarios a que la situación da lugar:

“Ignacia.	¿Pues qué tienes, Clarita?
Clara.	Que no tengo ni una blanca.
	[...]
Clara.	Yo me muero.
Ignacia.	Y con razón; porque no es decible cuánta reputación en los toros una buena moza alcanza” (13)

La criada anuncia poco después la presencia en la casa de los silletteros, e Ignacia, cumplida su labor de comentadora de la importancia social de los toros y de la general estrechez económica, se va. Ambrosio, el ropavejero a quien se ha llamado para empñear el colchón, remacha lo afirmado.

La sirvienta anuncia luego a Canuto, al que presenta con esta caricaturización:

“Simeona. El es largo
y angosto como sotana,
moreno, mal encarado,
y tiene unas patillazas
que parecen dos orejas
como de perros de aguas” (14)

El recién llegado —personaje enlace— introduce la complicación central de la trama, al informar que Eusebio no sólo mantiene relaciones con la petimetra Clara, sino también con la maja Carmen. Eusebio compra el silencio de Canuto y jura con falsedad a Clara que no tiene tratos con gente del pueblo.

En un nuevo marco escénico, el campo, los vendedores ambientan pregonando sus mercancías. Canuto, borracho, habla con un nuevo comentarador, el marinero Norberto, personaje que permite descubrir a las claras el modo de ser de su amigo y, más tarde, conocer a Carmen. Esta es informada por el personaje enlace, Canuto, de que Eusebio corteja a una petimetra.

El diálogo entre dos figurones abre un paréntesis cómico en este momento importante de la acción, que proseguirá, acrecentado el interés por la pausa, con las peleas entre la dama y la maja, el caballero y el tuno. Acude la guardia cuando Canuto finge haber sido herido por la espada de Eusebio y resuelve el conflicto.

En pocos sainetes aparecen personajes que presentan, comentan, conectan y resuelven, como en *El día de toros en Cádiz*. Más a menudo, alguno de estos cometidos es innecesario para la estructura de la acción. Pero, sea de un modo o de otro, no varían mucho la substancia y la forma de estas misiones.

La *presentación* puede hacerse mediante una o varias preguntas, mediante el anuncio de una salida a escena o por una información sobre los atributos de un personaje. Tadeo permite que el marqués exponga su afición plebeyista gracias a una serie de preguntas, al igual que Pepillo en *La feria del Puerto*; Curro, en cambio, da pie con su llegada a que el mismo marqués de *Los caballeros desairados* manifieste su pasión por los toros. Don Juan, inquiriendo y comentando, pone en antecedentes al público de *El médico poeta*. El sacristán de *Felipa la Chiclanera* nos explica también el acontecimiento inicial del sainete, y algo parecido hacen en el suyo Perico y Manolo:

“Perico. [...] ¿a qué viene ese jaleo que se ha armao tan de pronto?
Manolo. ¡Toma; ahora preguntas eso! Que la Tomasa ha venido hoy desde Cádiz al Puerto; y la Bastiana [...]” (15)

La lista podría alargarse: Basilia en *El marido desengañado*, Pedro en *La inocente Dorotea*, Antonio en *El robo de la pupila en la feria del Puerto*,

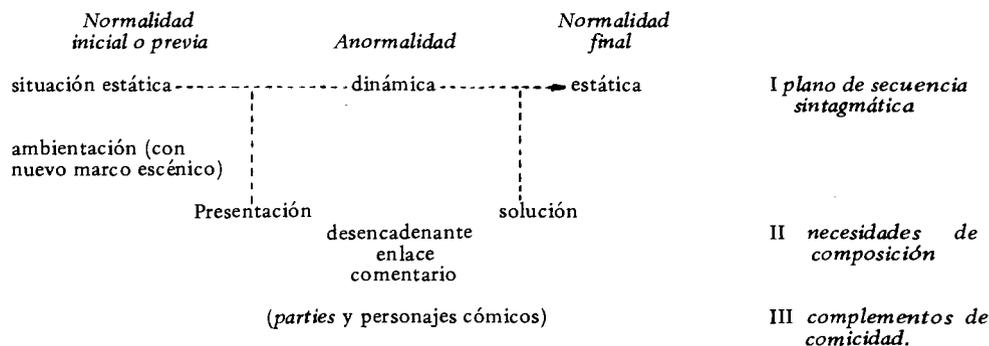
Pascual en *Los jugadores*, el hombre en *El payo de la carta*,...

El comentario en la antesala del baile (dividido el escenario por una cortina que "esconde" la fiesta) es en realidad una presentación y un enlace justificativos de la pelea que va a tener lugar, núcleo de la acción de *El baile desgraciado y el maestro Pezuña*. Comentar, con frecuencia por medio de apostillas a los hechos del actuante o del oponente, es la tarea propia de los comparsas: apenas la situación, algo alejada del comienzo, separa el comentario de la información primera o presentación de la intriga. Por este lugar en la sintaxis dramáticonarrativa, el comentario suele tener menos importancia: cabría incluso prescindir de Norberto en *El día de toros en Cádiz*... aunque no del tambor de la tercera parte de *El soldado fanfarrón*, paciente y curioso escucha de las "hazañas" del protagonista.

En el desarrollo representa un papel sintáctica y semánticamente más destacado el personaje *enlace*, por encontrarse en el gozne de las distintas secuencias y mediar por lo cual entre la normalidad y la transgresión, ésta y la pelea, la acción y su final. Curioso es el caso del ladrón de *Felipa la Chiclanera*, que sin siquiera aparecer desencadena el núcleo de la acción, en igual grado, casi, que la vendedora de *El chasco del mantón* o el tuno de *El fin del pavo*. En estrecha relación con el concepto de enlace como justificación de una oración narrativa posterior no subsiguiente, figuran la Marquesa de *Los cómicos de la legua*, Juanillo y Rabón en *La boda del Mundo Nuevo*, etcétera.

Los *personajes-solución*, que ponen punto final a la intriga al volverla a la normalidad previa o inicial, escapan en parte a la morfología nexual, por cuanto su papel es activo. Tienen un "sentido" o "valor", aplicando la terminología lingüística de Ph. Hamon, (16) en el sistema sintagmático de la narración y la dramatización. De todas maneras, actúan no tanto dentro del proceso narrativo como en la intersección de su apogeo y el comienzo de su fin, por lo que se establece un paralelismo con la presentación. (Véase el esquema adjunto).

El personaje-solución no siempre está motivado: no sabíamos, por ejemplo, que un espectador había ido a buscar el texto de la obra en *El desafío de la Vicenta*, ni siempre se nos explica cómo la justicia ha tenido noticias de la pelea —cuando ésta no supone necesariamente alboroto. La solución se alcanza o bien porque interviene algún representante de la justicia o bien porque "interviene", cuando la transgresión no ha sido intensificada por la pelea, una reflexión moral tras el escarmiento.



NOTAS

- (1) Por evidentes razones de extensión, esbozo solamente unas conclusiones sobre la estructura semántica y sintáctica de los sainetes de González del Castillo, para cuya justificación y desarrollo remito al capítulo "Composición" de mi tesis doctoral, *Juan Ignacio González del Castillo*, Universidad Central de Barcelona, 1976, II pp. 481-570.
- (2) Sigo a Vladimir Propp, para quien "el método de análisis de las narraciones según las funciones de los personajes se muestra útil para los géneros narrativos y dramáticos no sólo del folclore, sino también de la literatura" ("Estructura e historia en los estudios de los cuentos", en C. Lévi-Strauss y V. Propp, *Polémica*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1972, p. 76).
- (3) T. Kowzan, "El signo en el teatro", en VV.AA., *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Avila Ed., 1969.
- (4) Vid. C. Pérez Gallego, "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", en *Semiótica del teatro* (ed. J.M^a. Díez Borque-L. García Lorenzo), Barcelona, Ed. Planeta, 1975.
- (5) Quizá convenga recordar que "la secuencia consta de una serie de oraciones que percibimos como acabada, como susceptible de constituir una historia independiente". (T. Todorov, *Gramática del Decamerón*, M., Taller de Ediciones J.B., 1973, p. 40).
- (6) A.J. Greimas, *Sémantique structurale*. París, Libr. Larousse, 1966, p. 19.
- (7) "Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga". Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, M., Ed. Fundamentos, 1971, p. 33.
- (8) Juan Ignacio González del Castillo, *Obras completas* (pról. Leopoldo Cano). M., Librería Suc. Hernando, 1914, 3 vols.
- (9) El gracioso y la graciosa, generalmente tercera pareja en las obras largas, protagonizaban los sainetes, que solían ser escenificados con la ayuda en los papeles más importantes de los dos galanes, las dos damas y el barba. (Cfr. sobre la formación y composición de las compañías: Emilio Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo crítico y bibliográfico*. M., Impr. José Perales y Martínez, 1899, apéndice; y Hannah E. Bergman, introd. a *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. M., Ed. Castalia, 1970, p. 44).
- (10) "Composición" equivale a "la sucesión de las funciones, tal como es dada por el cuento mismo" o, en nuestro caso, por el sainete. V. Propp, *art. cit.*, en *Polémica*, p. 62.
- (11) V. Propp, *ibid.*, p. 81. Para él, estos elementos forman parte de una materia residual después del análisis de las funciones, al igual que las motivaciones, según comenta C. Lévi-Strauss, "La estructura y la forma", también en *Polémica*, p. 18.
- (12) C. Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 18.
- (13) J.I. González del Castillo, *El día de toros en Cádiz, op. cit.*, I p. 348.
- (14) J.I. González del Castillo, *El día de toros en Cádiz, op. cit.*, I p. 354.
- (15) J.I. González del Castillo, *El soldado fanfarrón, cuarta parte*, en *op. cit.*, II p. 433.
- (16) Ph. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Ed. Payot, 1977. (Cit. por Antonio Tordera, "Teoría y técnica del análisis teatral", en Jena-ro Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*. M., Ed. Cátedra, 1978, p. 193).

HISTORIA E INFRAHISTORIA EN “LA HIJA DEL CAPITAN”

Por Clara Arranz Nicolás

Introducción

La obra que hoy conocemos con este título y que junto con “Los cuernos de Don Friolera” y “Las galas del difunto” forman la trilogía esperpéntica “Martes de Carnaval”, vio la luz en Junio-Julio de 1927, como número de la “Novela Mundial”, independientemente de las que habían de ser sus compañeras de volumen. Con la redacción definitiva en 1930, volvió a publicarlas Valle en un volumen denominado “Martes de Carnaval” en unión de las dos mencionadas. “La hija del capitán” no es sólo el último esperpento sino también la postrer obra dramática de D. Ramón. La Dirección General de Seguridad prohibió su circulación, incautándose de la edición, alegando que atacaba las buenas costumbres de “las clases respetables” (1). Es significativo que de dos veces que fue encarcelado Valle en ambas figuró la aparición de “La hija del capitán” (2).

La formación de trilogías es un hecho que se repite en la obra literaria de Valle Inclán varias veces: “Las comedias bárbaras”, “El ruedo ibérico” “Retablo de la avaricia”. La unión trilogica de las obras que integran “Martes de Carnaval”, no es arbitraria, pues varios aspectos comunes las unen. Por un lado contribuyen a formar una gran simetría estructural y temática: “Los cuernos de Don Friolera”, de mayor amplitud, va encuadrada entre las dos obras más breves. Poseen las tres un tema en común: el reflejo de la historia contemporánea contado con ordenación cronológica. Casaldueiro (3) así lo ha hecho notar: partiendo del 98, en “Las Galas” (4) pasamos por los años de pistolerismo de Barcelona, Martínez Anido y Dato, de 1917 a 1921 y llegamos al Directorio Militar, 13 de Septiembre de 1923.

Es la cronología de la más completa desmoralización: periodo de incubación del mal, seguido de su plena manifestación y finalmente de su lógica consecuencia. Pasamos del soldado de Las Galas, a los oficiales de Los Cuernos y vamos a parar al General.

El nombre que encuadra la trilogía “Martes de Carnaval” es una parodia muy en consonancia con el contenido de los tres esperpentos. Con este apelativo hace referencia a Marte, dios de la guerra, y alude burlescamente a la clase militar, ya que es el antimilitarismo el tema común de los esperpentos, asociandolo a otro vocablo no menos burlesco: Carnaval (5).

El presente estudio es un intento de divulgación y revalorización de una obra, que como dice M. Bermejo (6) “pese al tono granguñolesco y su inten-

cionado aire caricatural, he de confesar que por sus nuevos valores literarios, me parece digna de mejor suerte de la que hasta el presente parece haber tenido. Creo que no se le ha dedicado todavía el análisis que merece y la mayoría de las referencias críticas que esta obra suscita, son brevísimas o están escritas como de pasada". La obra ha sido calificadora con gran variedad de apelativos: "befa anticonstitucional", según Marcos Bermejo, "denuncia violenta, grotesca y esperpéntica de la dictadura militar española" dice de ella González López. Para Rafael Conte es una "sátira esperpéntica de los pronunciamientos" (7). También es vista con esta perspectiva por Summer Greenfield (8). Lo cierto de todo ello es que Valle refleja con una óptica grotesca la génesis y culminación de una "militarada". Este tema engrosa la literatura valleinclanesca de la tiranía política (junto con Tirano Banderas), a la vez que crea una escuela que se ha denominado "mester de tiranía" de la que han tomado notables enseñanzas algunos escritores: M.A. Asturias con "El señor presidente" (9), A. Carpentier también acude a este tema en "El recurso del método" y lo mismo sucede con García Marquez en su "Otoño del patriarca" o con Uslar Pietri en "Oficio de difuntos".

La Historia como materia estética

Ya desde las novelas de la Guerra Carlista, Valle Inclán utiliza la Historia como materia estética y aunque muchos aspectos (literarios, vitales, etc... la separan del esperpento y del ciclo de Ruedo Ibérico, sin embargo son muy parejos en cuanto nos muestran la actitud preocupada hacia la Historia de España (hecho que evidencia desde el primer momento, que Valle siempre se tomó muy en serio, pese a sus contradicciones, su compromiso con la realidad histórica). En las novelas del Carlismo y las Sonatas presenta una historia y una actitud muy diferente a su obra posterior. Es evidente que Valle muestra simpatías hacia la causa perdida del Carlismo y a pesar de que la opinión de cierta crítica se inclina hacia la postura estética de su Carlismo, sin embargo parece más convincente la interpretación de críticos como G. de Nora o B. Marcos, quienes opinan que el Carlismo de Valle es un refugio para manifestar su desagrado, su profundo descontento con la política entonces imperante.

En este sentido J. Maravall en un excelente artículo (10), explica las razones que movieron a Valle a defender el Carlismo: "Le atrae de este, la garantía de la tradición y la lucha sangrienta si hace falta contra la sociedad bárbara". Y de A. Valle-Arce citamos unas palabras que atestiguan lo expuesto (11) dice que deja entrever: "Una fuerte coloración política, para llamarla de alguna manera, sólo que la crítica ha preferido matizar esa coloración con tonos neutros debido a la impopularidad de esas ideas". Sin embargo, como antes decíamos, varias son las diferencias que, a nuestro juicio, separan la actitud historiadora de Valle antes y después del esperpento:

— Por un lado su radicalización política y su pesimismo creciente, muy manifiesto en los esperpentos como veremos más adelante.

— Su cambio de estética: de un personal modernismo hacia la creación de un nuevo género: el esperpento.

— Y también, en conexión con el primer aspecto, su creciente animad-

versión por la clase militar e incluso por la monarquía. Basta alguna cita de contraste entre el rey Carlos VII de las "Sonatas de Invierno" y el Alfonso XIII de "La hija del capitán": "D. Carlos de Borbón es el único príncipe soberano que podría arrastrar con dignidad el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se representa a los reyes en los viejos códices. "Carlos VII aparece como un rey ejemplar lejos del esperpéntico Alfonso XIII. Similar opinión merece a Valle el Carlos V de la "Sonata de Estío". Un español aventurero sueña con un rey como él: "Sépalovuecencia: quiero hacer emperador a D. Carlos V" (E,225) "Se lo daremos señor. Y después la corona de España" (E,226). Todo esto en contraste con la imagen grotesca, carente de majestad y casi animalizada con que aparece Alfonso XIII: "El monarca, asomado por la ventanilla del vagón, contraía con una sonrisa belfona la carátula de unto y picardeaba los ojos pardillos sobre la delegación de beatas catequistas. Aplaudió, campechano, el final del discurso, sacando la figura alombrigada y una voz de caña hueca.

Sin embargo, es en la obra titulada "Una tertulia de antaño" publicada en "El cuento semanal", 23 de Abril de 1909, poco antes de dar a conocer la trilogía carlista (1908) donde Valle se enfrenta a un determinado y reciente momento de la historia española y como sin quererlo nos ofrece una interpretación de la misma realmente amarga. Allí aparece lo que mas tarde desarrollaría profundamente:

- Temprana visión esperpéntica de la nobleza.
- Aversión a la democracia republicana.
- Antimilitarismo.
- Preocupación por España.

Todo ello elaborado ya con recursos esperpénticos como la animalización. "La hija del capitán" constituye muy especialmente uno de los ejemplos literarios en los que Valle esperpentiza de una forma más directa la historia reciente. Ya han sido señalados por varios críticos (J.A. Hormigón, Bermejo, M. Zaheras) y rastreado en "El Imparcial" por un periodista de la época, Serrano Anguita, los hechos históricos esperpentizados por él utilizando una técnica sintetizante (que por otro lado es una constante de su obra según señala Greenfield) (14).

En este tipo de agit-prop, como ha sido calificado, Valle reúne dos hechos históricos distantes en el tiempo:

-Un suceso que conmovería la opinión pública de la época: el crimen perpetrado por el Capitán Sánchez y su hija María Luisa, en la persona de un golfo llamado Rodrigo Jalón, socio del círculo de Bellas Artes (aspecto que coincide también con la obra así como "la facturación del cadáver" al estilo yanqui y la atribución al Capitán Sánchez de haber comido carne de soldado, cubano rebelde).

-El golpe de estado de Primo de Rivera, capitán general de Cataluña, ocurrido el 13 de Septiembre de 1923.

Los hechos políticos a que nos referimos fueron tan graves, que Valle los utiliza deliberadamente esperpentizándolos para que resulte así con mayor fuerza su intención denunciadora.

Si confrontamos algunos sucesos de la Historia de España de aquel entonces y algunos momentos de la obra, observaremos su casi absoluta coincidencia. Ciñéndonos al relato hecho por Tuñón de Lara (15) y concretamente

a la figura de Alfonso XIII, nos dice el citado historiador, que el rey no miraba con malos ojos la idea de un golpe militar y de un gobierno de igual índole, lo que no era un secreto para nadie, sobre todo desde que en Mayo de 1921 se permitió, en un discurso pronunciado en Córdoba, críticas a las Cortes, impropias de un monarca constitucional. En "La hija del capitán", el mismo rey Alfonso "consagra" y aplaude el nuevo régimen militar.

Siguiendo al historiador, tenemos los siguientes datos: el general Primo de Rivera, segundo marqués de Estella, celebró varias entrevistas por aquellas fechas con los generales Saro, Cavalcanti, Dabán, Berenguer y con el duque de Tetuán. En la escena quinta de la obra, el general, su ayudante y un brigadier empiezan a tramitar un golpe de estado como se trasluce de las palabras del primero: "Aprovecho la ocasión para decirte que he renunciado a mi empleo de pararrayos del actual gobierno" (16). Seguimos al hilo de la historia: la situación militar se agravó en Marruecos para colmo de males. Nuevamente se envían tropas desde España. La inestabilidad política era total al llegar el mes de Septiembre. El Gobierno se desmoronaba y sus miembros más liberales dimitieron por desacuerdo con el estado mayor central que pedía más hombres y dinero para la guerra de Marruecos. Añádase al caos político las pretensiones militares (17). De la misma forma en la obra, el General vencedor de Periquito Pérez, que representa a Primo de Rivera, se nos muestra con las mismas pretensiones y se erige en "salvador de la patria". Dice así a su ayudante: "¿Un proceso ahora cuando medito la salvación de España?. En estos momentos me debo por entero a la Patria. Tengo un deber religioso que cumplir. ¡La Salud Pública reclama un Directorio Militar! Mi vida futura está en ese naípe. Hay que acallar esa campaña insidiosa. Ponte al habla con el director del Constitucional" (18). Y más adelante el redentor de la patria dice: "Si ha de salvarse el país, si no hemos de ser una colonia extranjera, es fatal que tome las riendas el ejército. "La burguesía también se sentía desazonada por el régimen político que caía pues veía esfumarse su salvación en un "régimen de autoridad". Ante esta situación, volviendo a la Historia, Primo de Rivera comienza a actuar y convoca el 12 de Septiembre a los conjurados para iniciar el movimiento, mientras las fuerzas políticas incluido el rey estaban paralizadas, como prueba del desprestigio del seudoparlamentarismo monárquico. Conocida la marcha de los acontecimientos, el rey llega a Madrid para aprobar oficialmente el golpe. En este punto de nuevo confluyen el relato histórico y los hechos ficcionados por Valle, salvo que la llegada del tren no tiene como término Madrid sino Orbaneja (19). También Tuñón nos hace el relato pormenorizado de los hechos, concretamente del famoso tres, el tren de la consolidación de la dictadura: "El rey seguía sin prisa. Mientras tanto en Barcelona, Primo de Rivera se impacientaba. El tren real se hacía esperar. El sol lucía desde hacía horas sobre el madrileño Puente de los Franceses, cuando el tren entró en agujas. En los andenes esperaba el gobierno en pleno. García Prieto propuso la destitución de Primo de Rivera, Sanjurjo, Muñoz Cobos y demás generales y la convocatoria inmediata de las Cortes. Negóse el rey en redondo. Besó el monarca a su servidor y lo puso en la calle". Valle con esta parodia burlesca de la militarada, corroborada por las fuerzas vivas y la Iglesia, así como por los intelectuales de pacotilla, apunta con dedo acusador hacia unos hechos históricos, hacia unos sucesos que odiaba y a los que quiere poner en evidencia con su personal mordacidad.

Implacable detractor de la corrupción observa con enojo como todo cruje, en el viejo armazón político, administrativo y social del país. Y el escritor va a levantar acta de esta crisis múltiple, desenfadadamente en apariencia, pero con un indecible poso de amargura tras la pirueta sarcástica, creando así "La hija del Capitán". Hay que añadir que él fue uno de los primeros en alzarse contra la dictadura primoriverista (20), ya que en un principio la mayoría de las fuerzas políticas y sociales vieron con buenos ojos este cambio militar. Parece ser que uno de los hechos que movieron a tomar esta actitud al autor fue la política abiertamente antiintelectual del dictador, pues el nuevo poder parecía inquietarse más por las críticas de los intelectuales que por el alegato de los presidentes de las Cámaras, Romanones y Melquiades Alvarez. Para colmo y como consecuencia de esa actitud antiintelectual se produjo la deportación de Unamuno y Rodrigo Soriano, el cierre del Ateneo y el encarcelamiento del mismo Valle, todo lo cual le dió pie más que sobrado a éste último para la creación de esta dura sátira antimilitarista (21). Es este aspecto de antimilitarismo el más común a los tres esperpentos que forman la trilogía, plagada de rabiosa hostilidad hacia todo tipo de ideas de carácter castrense. La esperpentización de la clase militar mana irrestañable en las tres obras de "Martes de Carnaval", desde el soldado "ventolera" de las "Galas" hasta el más alto rango del ejército. Hay por tanto en toda la obra de Valle un proceso de degradación, que tomando como punto de partida sus primeras obras llega en "La hija del capitán" hasta la misma figura real. Rezuma este esperpento de manera incontenible, un feroz antimilitarismo desde sus primeras páginas, donde aparece ya el "capitán Chuletas" convertido en antropófago y prostituyendo a su propia hija para salvarse él. Nos muestra más tarde un general "viva la virgen", mujeriego y jugador que para salvar su honor le da la ventolera de llevar a cabo un golpe de estado, esgrimiendo tópicos patrioterros, promesas demagógicas (22) y toda una serie de "divinas palabras", con las que se ha embaucado al pueblo español en más de una ocasión.

Todo ello parece estar lacónicamente refundido en esta frase valleinclanesca: "A España en todos sus intentos de regeneración le sale siempre la misma sarna de perros patriotas".

Los acontecimientos señalados, especialmente el golpe de estado y los sucesos que le rodearon, formaba parte de la historia reciente de la España de Valle, pero es de notar cómo, en la obra que comentamos y a pesar de su brevedad, nos topamos con una serie de tipos o más bien de subtipos que protagonizan una muy particular historia: la infrahistoria.

La infrahistoria

Valle en contra del cosmopolitismo modernista nos ofrece en los esperpentos y en el Ruedo Ibérico, con su mueca acezante, una realidad angustiada de la Historia de España como lo hicieron en su día Quevedo, Larra o Goya. En "La hija del capitán", la historia se convierte en infrahistoria y no es siquiera *Infrahistoria* la vida común de los pequeños hombres que protagonizan la geografía madrileña (como son los campesinos que pueblan los pueblos castellanos en Azorín). El autor Valle, nos presenta las capas más bajas de la sociedad: golfos, prostitutas, chulapos acreditados en el tapete,

pícaros o en su defecto la mezcolanza de la España oficial y eclesiástica con el lumpen, reduciendo a los dos al mismo grado de esperpentización. La clase militar no participa de ninguna virtud castrense y sus miembros se comportan como verdaderos golfos: jugadores, mujeriegos, etc... y lo mismo los acróbatas de código, las clases burguesas representadas por doña Suplicio, huecas y retóricas como su discurso. Todo este retablo está presidido parece decirnos Valle, por el golfo mayor de España: Alfonso XIII, que recibe el aplauso de todos estos personajes, rematado por el de otro golfo: "Viva el regenerador de la sociedad!" le hace gritar al término de la obra el autor, para evidenciarnos aún más su pensamiento. La infrahistoria de "La hija del capitán", situada en un Madrid expresionista bajo las macilentas luces interiores de velas y quinqués o de las luces exteriores proyectadas por las farolas o por la luna. Otras veces la luz solar ilumina unos colores estridentes donde están enmarcados los personajes.

La ciudad de Madrid, envilecida, es el elemento esencial en los esperpentos como símbolo de la capitalidad y centralismo que rige la vida española. El Madrid de su experiencia personal es el Madrid descrito en "La hija del capitán" como lo prueban las alusiones constantes a lugares verídicos de la geografía de la ciudad, al círculo de Bellas Artes, por ejemplo. Este Madrid execrado por Valle se constituye en cabeza de toda la deformación grotesca del "ruedo ibérico".

"La hija del capitán" a pesar de su brevedad, posee una extensión parecida al primer esperpento, sin embargo, el número de personajes es bastante más numeroso: *treinta y uno* "dramatis personae" con nominación individualizada y participación en el diálogo frente a 13 de *Las Galas*, en las mismas circunstancias, evidencia la voluntad de Valle de mostrarnos un amplio espectro de la sociedad española. Todo este numeroso retablo de "dramatis personae" donde nadie se alza con el protagonismo a pesar del alusivo título "La hija del capitán" cuyo nombre de batalla es la Sini y su función es servir de elemento distanciador y de portavoz de las ideas del autor, no impide el que la obra sea más bien de personaje colectivo y el verdadero protagonista de la misma sea Madrid y su infrahistoria. El Madrid infrahistórico aparece, ya que el elemento infrahistórico, el pueblo llano, es eliminado del proceso esperpentizante. La desmitificación que da de lleno en "los de abajo" también alcanza a la España oficial y a las clases burguesas así como a la Iglesia (al igual que en *Las Galas*) y a ciertos intelectuales de pacotilla. Toda la última escena ejemplifica esta situación (25). Volviendo al Madrid abigarrado de golfería percibimos una importante ausencia, como arriba ya dijimos: el mundo del sudor, del esfuerzo y del trabajo que se encarna en el pueblo. La actitud de Valle Inclán hacia el pueblo toma un nuevo giro especialmente hacia el 17, sustituyendo el tema y el tono bradominesco por el de la calle, y rompiendo a partir de entonces toda posible identificación con lo aristocrático al tiempo que busca un sentido épico en lo popular. El escritor intenta salvar al pueblo del proceso esperpentizante suprimiendo su presencia en la obra, sólo así se salva de la esperpentización y de la deformación de los espejos de la Calle del Gato (26). Sin embargo, no existe el mundo del esfuerzo y del trabajo honrado sino una "lucha por la vida" de raíces picarescas: el golfo que abandona los estudios para ir tras su novia y se hace organillero, la Sini que se debe prostituir para alimentar su lujo, los "acróbatas del código" que

viven de ilegalidades jurídicas, etc... La mezcla que hemos observado entre los personajes de la España oficial y la del lumpen, reflejan un conflicto caótico en sus comportamientos, lo mismo que en su lenguaje. El caos llega a tal punto, que la diferenciación lingüística desaparece y todos hablan idénticamente, muy al contrario de sus obras anteriores donde el lenguaje diferencia perfectamente a cada clase social, que usa sólo su habla característica. Obviamente con la igualación lingüística se busca el degradar y humillar de un modo especial a la clase militar, poniendo en su boca un vocabulario vulgar y arrabalero (27).

Para construir todo este friso humano e infrahistórico que configura "la hija del capitán" se utilizan técnicas comunes a otros esperpentos: animalización, humanización, rasgos expresionistas, técnicas del teatro de la crueldad y las imbuje, distanciándolo demiúrgicamente en un mundo absurdo y nihilista. Evidentemente los recursos empleados por Valle a más de ser extraordinariamente diversos, son de difícil clasificación. En la caracterización de los seres y personajes es frecuente sobretodo la de tipo expresionista: así la igualación prosopopéyica, animalización, cosificación y personificación: Se reduce a la misma categoría a personas, animales y cosas, todo se hace equivalente, lo humano se deshumaniza y la irracionalidad se eleva. La obra ofrece numerosos ejemplos aplicables a todos los personajes por igual. Ya en la relación que hace Valle de los dramatis personae, incluye en la misma lista a personas y a un loro de ultramar, así como a organillos y charangas. El recurso más frecuente en "La hija del capitán" y el más típicamente esperpéntico es la animalización: Al convertir a los hombres en animales se quiere expresar la mezquindad del género humano ya que en esa identificación jamás se busca el lado noble del animal. "El general vencedor de Periquito Pérez" es llamado en la obra "tío ganso", que posee un sobresalto taurino. Las imágenes taurinas son frecuentes en la obra con un especial significado: la concepción de España como un coso taurino y de sus habitantes como reses bravas, con lo que parece adelantarnos ya el Ruedo Ibérico.

"El pollo de Cartagena" cuyo apelativo ya es una animalización es además "un lince".

Las mujeres beatas inflan la "pechuga buchona".

La Sini es "una víbora" y su padre el capitán Chuletas es animalizado en forma de "boquerón".

No faltan animalizaciones de orden secundario referidas a otros personajes. En este mundo descoyuntado todo está simbólicamente unido: las cosas se animan y las personas se animalizan o son sometidas a un proceso de cosificación. Se anima el proceso del capitán "Chuletas": "Para que el proceso duerma..." o la mesa camilla: "A la mesa le han puesto bragas" o bien uno de los ingredientes fundamentales de la golfería: las cartas, "peina ese naipe".

Con el fenómeno de la cosificación, se produce un alejamiento esteticista más fuerte: Los seres humanos se convierten en "cosas tangibles", así el vencedor de Periquito Pérez está "siempre con las luces alcohólicas en el campanario". El Pollo se convierte en un "paquete" y así se dice: "el trámite más expedito es facturar..." o se transforma en meros fantoches a dos seres: "la pareja de dos bultos...". La materialidad se va degradando y diluyendo, así la Sini es "aciclona" y esta materialidad se llega a convertir en

meras sombras: "el eco angustiado de aquel grito paraliza el gesto de las tres figuras...". Todo este proceso degradador y caótico: hombre convertido en animal, cosa o fantoche, o bien alterador de un mundo racional: cosas se animan, nos evoca un mundo al revés donde está tan trastocado que casi ya ni queda lugar para la rebelión y la protesta.

Globalizados estos procedimientos esperpentizadores adquieren ya alturas ontológicas. Viene a decirnos Valle, que el hombre contemporáneo acepta pasivamente su suerte, ya que se ha convertido en un mero ser irracional o en un simple fantoche. Es lo mismo que ocurre con otros procedimientos de la novela en Kafka donde sus personajes son meros signos gráficos, escarabajos, cuya esencia humana ha quedado destruida para convertirse en simples iniciales como en el caso de K o en un escarabajo como sucede en "La Metamorfosis".

Emparentado con ese mundo rebelde, que nos comunica Valle en su teatro y del que hablabamos anteriormente, el esperpento valleinclanesco está basado en un sistema de protesta mediante la paradoja, al igual que dos precursores del drama de vanguardia: A. Jarry y A. Artaud.

La protesta de A. Jarry contra la condición humana era primitiva y salvaje, una protesta basada en un nihilismo ciego. La idea central de A. Jarry, y en esto coincide de lleno con todos los modernos dramaturgos de vanguardia y desde luego con Valle, era que los seres humanos son incapaces de pensar rectamente (es decir objetivamente) y que en consecuencia actuaran de acuerdo con las absurdas paradojas a que les conducen sus respectivas maneras de pensar. En la literatura valleinclanesca y sobre todo en el esperpento es donde se muestra mejor esta tara de la condición humana. Así el "Juanito Ventolera" de "Las Galas del difunto" es el personaje lúcido que paradójicamente se comporta de una manera incluso sacrílega, llevado por sus "ventoleras". Algo similar ocurre en "La hija del capitán". Como veremos la Sini es el único personaje lúcido que a la vez participa de los desmanes de los seres esperpénticos que pueblan la obra. Otro punto de unión entre los dos dramaturgos es el humorismo: Los efectos humorísticos de A. Harry (según Wellwarth), se logran gracias a esta forzada unión de sátira cínica y descarado sainete cuya función es una forma de rebeldía, (Jarry y Valle por supuesto fueron rebeldes que insistieron en construir su propio mundo ideal después de haber rechazado por completo toda realidad existente). Es indudable que de los tres esperpentos, es el que estudiamos ahora el que nos deja con mayor claridad un regusto a sainete, con tonos madrileñistas y además desgarrador que se materializa en lo que más arriba denominamos *infrahistoria*: voz de calle madrileña, argot típico, coloquialismos, vulgarismos, lenguaje popular y tipos de igual índole. Tanto en un caso como en otro, este regusto sainetero de este humorismo popular brota una necesidad de burla o quizá de aturdimiento. Otras veces el teatro de A. Jarry pasa de su ingenua rebeldía cósmica ("Ubu rey") a una sátira social ("Ubu encadenado") en un afán de burla contra la naturaleza humana. La sátira no sólo es social en Valle, sino también política. Valle es el autor cuya creación dramática se aproxima más al teatro soñado más tarde por Artaud. Su obra esperpéntica es todo un repertorio para un *teatro de la crueldad*.

Artaud dice, que la función del drama es evidenciar mediante un teatro de la crueldad la condición del alma humana. Hay que rebelarse contra la so-

ciudad, contra la moderna dramaturgia. Los dos Artaud y Valle se mostraron innovadores hasta en el último aspecto: la rebelión contra la estructura física del teatro. La escena I y II (H de C) ofrece situaciones antológicas dignas del mejor teatro de la crueldad: el caso del capitán Chuletas convertido en un antropófago, suscita comentarios aún más crueles si cabe, que sus hechos. Mediante estas situaciones dramáticas de crueldad Valle intenta enseñar la verdadera realidad del hombre y denunciar las despiadadas condiciones en que muchos viven.

El *expresionismo* es sin duda uno de los ingredientes básicos del esperpentismo que contribuye a gestar la *Infrahistoria* de la obra que comentamos. Por otra parte, es indudable que el carácter perturbador del teatro valle-inclanesco se consigue gracias a la expresividad simbólica de esta técnica (29). Con el expresionismo de Valle Inclán las tensiones espirituales reflejadas en la sociedad española se convierten en desesperanza y pesimismo, como su homónimo el expresionismo alemán que tomó esta misma actitud frente al nazismo.

Los tres esperpentos integrados en "Martes de Carnaval participan en mayor o menor medida de la técnica expresionista y de su estética. Y digo en mayor o menor medida porque no todos poseen los mismos aspectos formales o ideológicos. Así lo irracional que convertido en demonismo esta presente en "Las Galas" no asoma por ejemplo en ninguno de los otros dos esperpentos de "Martes de Carnaval", sin embargo sí participan los tres de lo esencial: de la función de denuncia social que posee el expresionismo.

En el esperpento que comentamos, el expresionismo queda bien patente:

1º Por la configuración de personajes y objetos.

2º Por la esquematización del paisaje.

3º Por la unión de la luz y el sonido.

4º Por el estilo asindético.

Una de las formas del expresionismo está en la construcción de seres y personas a base de las técnicas de animalización, animación, objetivación etc... ya descritas más arriba.

Otra técnica no menos frecuente y significativa en la obra es la selección subjetiva pertinente de rasgos físicos y síquicos en la construcción de los retratos. En este sentido, Valle rompe con toda una tradición clásica regida por la ordenación clásica: Cabeza, tronco y extremidades. Valle sustituye esta ordenación por la jerarquización a base de impresiones más llamativas y sugestivas, de modo que el lector tenga que conjugarlos y reinventar el personaje a base de la técnica de sugerencias ofrecida por el creador, principio presente en toda su estética por cierto. Ya en "La lámpara maravillosa" dice al respecto: "La creación estética es el milagro de la alusión y de la alegoría".

Uno de los retratos más expresivos de la obra es presentado primero con la apariencia general de un ser descoyuntado, hasta llegar por medio de una "objetización" y con una cuidadosa estructuración a seleccionar varios detalles significativos o más llamativos por su aspecto humorístico más que por su aspecto degradatorio: la nuez, el lazo deshilachado, la calva, las manos flacas... para cerrar el retrato con la mención al aspecto general de este triste fantoche con más apariencia de muñeco descoyuntado que de ser humano.

El esquematismo expresionista de las figuras llega a tal extremo en su finalidad deshumanizadora que en la primera aparición de un personaje, en

este caso, Sinibaldo Pérez, no conocemos sus rasgos físicos faciales sino sus atuendos (30). Su significación es doble: 1º.- Deshumanizadora, al poner mayor importancia en los atuendos que en los rasgos físicos de dicha persona. 2º.- Con la enumeración de prendas tan postineras el autor nos hace resaltar el engolamiento fatuo del capitán Chuletas.

Todas estas técnicas expresionistas (y las que más adelante comentaremos) degradan a los personajes hasta hacerles seres infrahumanos, protagonistas de una *Infrahistoria* española, que Valle refleja en este esperpento.

Su estética expresionista se complementa con la integración de los elementos visuales y acústicos para formar todos ellos una entidad dramática, contribuyendo con ello a la creación de un teatro total. En las acotaciones Valle concentra una infinidad de complejos elementos visuales, que él percibe como fundamento esencial del contenido dramático. Estos elementos visuales se pueden concretar en:

—Actitud escultórica de los personajes, muy frecuente en toda la literatura esperpéntica. Es lo que A. Alonso llama “decoro escultórico” (31).

—La luz en que están inmersos los personajes valleinclinados y cuya función esencial es descoyuntarlos aún más si cabe debido a las luces y colores, que por su violencia hacen pensar en la pintura expresionista. La luz solar abre la obra mostrándonos un Madrid moderno enmarcado en perfiles violentos: “Madrid Moderno: En un mirador espioja el alón verdigualda un loro ultramarino. La siesta. Calle jaulera de minúsculos hoteles. Persianas verdes. Enredaderas. Resol en la calle. En yermos solares...” (1ª escena).

En “Las Galas del difunto” por ejemplo, la luz lunar servía para reducir a los personajes iluminados por ella a meras siluetas. También en “La hija del capitán” las luces violentas dibujan, delinean la silueta de las cosas y objetos. La obra se abre precisamente con la fuerte luz solar de la hora de la siesta.

En el resto de las escenas es la luna quien dibuja el perfil de las cosas, o las personas: “En el marco de la ventana vestida de luna, sobre el fondo estrellado de la noche, aparece el golfante del organillo” (32).

La voz humana y el sonido poseen gran importancia en los esperpentos lo mismo que diversas funciones. La voz humana adquiere en ocasiones una función caracterizadora degradante que unida a otros rasgos de igual índole intensifica la caricatura: “...Una voz de caña hueca”. Otras veces por medio de una innovadora técnica cinematográfica los sonidos dibujan una rica perspectiva: “Un mirador en el Círculo de Bellas Artes. Tumbados en mecedoras... Se oye la gresca del billar, el restallo de los tacos, las súbitas aclamaciones. El viejales... Pasa la calle el campaneó de los tranvías y el alarido de los pregones” (33).

Hay un tema dominante en el expresionismo alemán: “vater-shon motiv”, la revuelta de los hijos contra los padres, la protesta contra un mundo heredado. En “La hija del capitán” el tema de la revuelta filial, junto a otros aspectos ya comentados (antimilitarismo, crítica política, etc...) ribeteado con signos y situaciones del teatro de la crueldad, se manifiesta como ya vimos en las relaciones Padre-Capitán Huletas, hija-La Sini. Pero esta rebelión filial se proyecta simbólicamente en la obra hacia una rebeldía de mayor trascendencia: la rebelión contra las instituciones formalistas de un mundo heredado al igual que sus congéneres esperpénticos Max Estrella y J. Ventolera. Con casi la misma violencia con que A. Gide emite el grito famoso en “Les

nourritures terrestres": "Familles je vous hais", la hija del capitán en una crisis paterno-filial exclama: "¡Asesino! ¡Chuletas de Sargento!".

En cuanto a la creación de un estilo expresionista, el recurso más llamativo es la enumeración caótica de los objetos y personas entremezcladas, que evidencia una época en crisis: "Pagodas, mandarines, áureos parasoles". Igualmente ocurre con los escenarios que a veces se convierten en una especie de bazar donde cabe todo: "La cigüeña disecada, la sombrilla japonesa, las mecedoras de bambú... (esc. tercera). Otras veces en el caos manifiesto se funde todo por medio de una simbiosis sinestésica: "Una rinconada en el Café Universal: espejos, mesas de marmol, rojos divanes, mampara clandestina, parejas amarteladas. En torno de un velador, rancho y bullanga, sombreros y zamarras: Tiazos del ruedo manchego, meleros, cereros, tratantes de ganados".

Otro rasgo expresionista digno de destacar es la yuxtaposición de nombres como única forma sintáctica, sin aludir a las relaciones lógicas por medio de nexos de coordinación o subordinación.

Esta sintáxis, supone una actitud expresionista que reduce el lenguaje a sus rasgos más significativos, creando una ambientación a base de notas directas y perfiles netos (34).

Es sin duda, su concepción de distanciamiento lo que más explícitamente teorizó Valle de toda su estética esperpéntica a través de dos textos. En el primero de forma clara y contundente, en la famosa entrevista que hizo Martínez Sierra a Valle en ABC, el 7 de Diciembre de 1938: "Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y esta es la posición más antigua en literatura— se da a los personajes, a los héroes una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta... Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos... Y hay otra tercera manera, que es mirar el 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. "En el segundo texto, (citado por Francisco Madrid), más implícitamente, pero no por ello menos significativo de esta actitud: "Escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esta 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 impassibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos sin el comentario, sin la explicación del autor".

En los denominados esperpentos por el mismo Valle, queda especialmente manifiesta esta técnica.

Es absolutamente imprescindible poner de manifiesto la comparación entre el distanciamiento brechtiano y el más propiamente dicho descoyuntamiento valleinclinésco, para ver los puntos comunes y divergentes entre los dos dramaturgos vanguardistas y a la vez hacer resaltar el propósito y fin de este método en sus obras. Tanto para Valle como para Brecht este procedi-

miento teatral no sólo afecta a la ficción literaria sino también a la realidad aunque no en igual medida. En Brecht, la realidad es dramatizada en cuanto modificable, porque esta animada en su interior de una tensión dialéctica que la impulsa a transformarse (tendencia objetiva y posibilidad de cambio). Mientras que Valle al presentar esa realidad descoyuntada, grotesca, señala la necesidad de cambio pero no marca soluciones coherentes ni concretas para realizar ese cambio. Y sin embargo, los dos dramaturgos muestran las contradicciones socioeconómicas o políticas por medio de las monstruosidades y deformaciones que provoca en el hombre la militarada llevada a cabo por un general, saturnal y panzudo, veterano de toros y juergas, fumador de vegueros, etc..., manifiesta las contradicciones que rigen la política española al esgrimir el autor del "coup" motivos distintos a los reales para llevar a cabo el cambio político y enmascarar su escándalo personal con tópicos patrioteiros (35).

También Brecht, habla frecuentemente del teatro como lugar en donde se revelan las contradicciones económicas y sociales de una época histórica, contradicciones que tienden a encarnarse en los comportamientos humanos de sus personajes. Es significativo en este sentido, el personaje brechtiano de Madre Coraje, que vive como traficante en la guerra y en ella pierde a sus hijos, gran contradicción viviente que reproduce en sí, en sus heridas sin cura, las contradicciones de una época y de un sistema económico.

En Valle, además junto a las contradicciones sociales aparece unido el elemento grotesco, ingrediente fundamental para crear su *Infrahistoria*, el cual sirve para exagerar la realidad y mostrar mejor la falta de sentido de las acciones, que no responden a una concertación lógica. También los personajes que protagonizan esa realidad aparecen convenientemente distanciados por medio de las técnicas mencionadas (muñequización, cosificación...), con un fin antiilusionista, antihipnótico y para evitar la identificación personaje-público. Respecto a la influencia en el espectador los dos dramaturgos toman una postura análoga para lograr el distanciamiento (*Verfremdung*) y evitar la identificación o la catarsis del espectador e intentan estimular en el público una actividad crítica. El espectador, de este modo, desarrolla una especie de "ojo ajeno" y alcanza a descubrir las contradicciones y posibilidades en el proceso social o político que se dramatiza.

En el teatro brechtiano, la penetración de una tensión dialéctica dentro de la escena es de una mayor coherencia política y de una más profunda sistematización, mientras que en el esperpento valleincliniano los valores políticos están más desdibujados.

En Valle, la denuncia esperpéntica de lacras sociales y políticas y las contradicciones insertas en que incurren los hombres, sirven para exagerar la realidad y mostrar mejor su falta de sentido de las acciones. Las contradicciones insertas en la obra conducen al absurdo: el absurdo de la sociedad y de los sistemas políticos, el absurdo de las acciones que conducen a esta situación. Y por extensión la obra expresa el absurdo metafísico del hombre. "La hija del capitán" está montada sobre un absurdo ya que un crimen equivocado desencadena una serie de hechos que conducen al "coup" final con acompañamiento de bombo y platillos (36). Por ello el autor nos evidencia con gran lucidez que estos actos absurdos conducen al desastre a la humanidad y su denuncia se extiende también a la crítica situación española que condu-

ciría irremisiblemente a la guerra civil.

El general vencedor de Periquito Pérez, esperpentización del dictador Primo de Rivera, se comporta como un contradictor y opositor a la verdad histórica ("soy un viva la virgen que salva España). En Valle el absurdo forma parte de la incoherencia de nuestra condición y por tanto lleva al fracaso absoluto, por eso el único escape que le queda al ser humano es la carcajada de la desesperación, la carcajada de la Sini en este caso. Por eso, dice F. Rico, igual que en el posterior teatro del absurdo, el esperpento trata de reducir la pesadez de la congoja con el paroxismo de la risa. Para provocar la risa Valle degrada sistemáticamente la realidad y convierte lo grotesco en categorías absurdas de la tragedia. Así el hombre se convierte en un ser para el absurdo. Las acciones absurdas de "La hija del capitán" nos llevan a un final nihilista: el pesimismo (aunque enmarcado en una mueca de risa).

Por eso la obra de Valle no ofrece soluciones, no enseña nada, destruye y de ahí que el antilema que "La hija del capitán", derivado claramente de su dialéctica, parece identificarse con aquella frase anarquista (): "Avanzad a todo vapor a través del fango, destruid todo lo que podáis, de las instituciones tan sólo resistirá aquello que sea fundamentalmente bueno".

Por la vinculación histórica e infrahistórica la obra valleinclanesca adquiere fuertes dosis de compromiso: "Asedio a la realidad" como le ha llamado G. Díaz Plaja (37) que comienza hacia el año 17 (coincidiendo con la crisis política y social española) (38), y que va en aumento hasta llegar al esperpento de modo especial en "La hija del capitán", último de sus esperpentos y el que mejor refleja los hechos políticos de la España contemporánea como acabamos de ver, y que según vimos le acarreó un par de detenciones (39). Quizá por su "honradez" no exenta de contradicciones aquel "castillo de fuego" como fue llamado por J.R.J. fue un hombre preocupado y comprometido con su época hasta el punto de que junto con A. Machado es hoy uno de los escritores menos cuestionados. Su pensamiento y su conducta como ha señalado Tuñón de Lara experimentaron un desarrollo inverso al de otras figuras del 98. Su "compromiso estético" le costó caro también y tuvieron que llegar los grandes renovadores de la escena occidental, Artaud Brecht, Ionesco, Beckett... para que directores, críticos y espectadores recapacitaran sobre la insólita dramaturgia del gallego. Todos sus avances llegaron antes que el teatro de la crueldad propugnado por Artaud y antes del teatro del absurdo, llegando a acercar la literatura al cine, () como lo evidencian los esperpentos "Las galas" y "La hija del capitán" ().

La contribución más fecunda se relaciona con la floreciente novela hispanoamericana y como nadie es profeta, en este caso poeta, en su tierra, han sido los novelistas del otro lado del Atlántico quienes mejor han aprendido la lección del viejo maestro en lo que se refiere a la búsqueda constante de un nuevo lenguaje y de una nueva visión. Así nos lo evidencian García Márquez, Vargas Llosa, C. Fuentes, O. Paz y los seguidores de la novela del meseter de tiranía, como ya apuntamos. Su influencia peninsular se puede cifrar en Cela en el campo de la novela y concretamente la veta tremendista tiene raíces valleinclanescas y no hay porque relacionarlo con renovaciones extranjeras (léase existencialismo) como se ha venido haciendo en numerosas ocasiones () El drama español apenas ha bebido en sus corrientes. Su ausencia total, durante casi medio siglo, de los escenarios españoles ha hecho que el

tiempo perdido sea irrecuperable. Por eso su obra no ha podido dejar hijos por decirlo así, aunque paradójicamente se le reconocen nietos: Riaza, Ruibal, López Mozo etc...

NOTAS

- (1) S. Miranda reproduce la nota que la Dirección General de Seguridad publicó al respecto. S. Miranda, "Recuerdo de mi amistad con Valle Inclán". N^o 199-200, pág. 10, 1966.
- (2) Primo de Rivera encarceló dos veces a Valle y ambas coincidieron con la aparición de "La hija del capitán".
- (3) Casaldueiro J.: "Estudios sobre el teatro español".- Ed. Gredos, pág. 283.
- (4) Aunque en Las Galas reproduce paródicamente situaciones de la guerra de Cuba, siguiendo su habitual técnica sintetizante parece hacer alusión crítica a los desastres de la guerra de Marruecos (especialmente a la batalla de Annual) mucho más cercana a la redacción de la obra, como ya hice notar en: "Las Galas del difunto: historia y símbolo de una decadencia", Rve "Nueva Estafeta", Abril 82, n^o 41.
- (5) Momentos de la obra justifican el citado apelativo, siempre con tono despectivo o irónico burlesco. Pág. 214, 219, "La hija del capitán" Ed. Espasa Calpe. 5^a ed., 1979.- Esta será la edición a la que nos referiremos en adelante.
- (6) Bermejo Marcos, M.: "Valle Inclán: introducción a su obra".- Ed. Anaya, 1971.
- (7) Conte R.: "Valle Inclán y la realidad", Cuadernos Hispanoamericanos.
- (8) Greenfield S.: Madrid in the mirror esperpento "La hija del capitán", publicado en Hispania, mayo de 1965.
- (9) En este caso, la influencia llega hasta páginas concretas, así presenta bastante similitud el discurso de doña Suplicia en "La hija del capitán" y el pronunciado por "la lengua de vaca" que aparece en la novela de M.A. Asturias.
- (10) J. Maravall: "La imagen de la sociedad arcaica en Valle Inclán "Revista de Occidente, n^o 44-45, pág. 243, Madrid 1966.
- (11) Avalué Arce, A.: "Las dos Españas de V. Inclán" incluido en el libro "Pensamientos y letras en la España del siglo XX", Vandergilt University Press, Nashville, 1966.
- (12) "Sonata de Invierno", ed. Espasa Calpe.
- (13) "Sonata de Estio", ed. Espasa Calpe.
- (14) Greenfield, Sumner: "Anatomía de un teatro problemático", ed. Fundamentos.
- (15) Tú óñ de Lara, M.: "La España del siglo XX" 5^a ed. tomo II.
- (16) "La hija del capitán", Ed. Espasa Calpe, pág. 225.
- (17) El historiador J.M. Jover Zamora analiza la situación y dice al respecto: Por los años 17-23 hay un complejo problema militar en cuya raíz se encuentra una oficialidad excesiva. Después del desastre de Cuba y cuando el ejército español no tenía finalidad alguna profesional, contaba con 499 generales, 578 coroneles y más de 23000 oficiales. Había en España sólo para 30000 hombres seis veces más oficiales que en Francia para 180000. "Introducción a la Historia de España" Ubieta, Regla, Jover, Seco, Ed. Teide.
- (18) "La hija del capitán" Ed. citada, pág. 224.
- (19) G. Díaz Plaja en una réplica a S. Greenfield, al referirse a Orbaneja dice: "la escena de la estación de ferrocarril, probablemente refleje una capital de provincia bajo el nombre de Orbaneja, eco probablemente de la Orbajosa galdosiana..." G. Díaz Plaja. Las Sonatas. En mi opinión sin embargo se trata de una recreación paródica del segundo apellido del dictador Primo de Rivera (al que va diri-

gida la obra). Valle por medio de su habitual técnica sintetizante transfiere la denominación de dicho apellido, Orbaneja, al lugar que designa los hechos de la última escena. La función de esta denominación toponímica es altamente significativa ya que en la última escena (se desarrolla en Orbaneja al contrario del resto que tiene lugar en Madrid) dicho lugar representa la consolidación de la Dictadura y su dictador Miguel Primo de Rivera y *Orbaneja*.

(20) No todo fueron críticas al nuevo régimen dictatorial. Tuñón de Lara nos comenta que al principio las críticas no abundaron, el mismo Ortega añade el historiador, habitualmente circunspecto daba constancia de los hechos, vistos con su óptica particular: "Si el movimiento militar ha querido identificarse con la opinión pública y ser plenamente popular, justo es decir que lo han conseguido por entero" (El Sol, 17 nov. 1923).

(21) Tuñón de Lara, M.: "La España del siglo XX", 5ª ed. La represión intelectual según Tuñón de Lara se extendió a amplios sectores de la Universidad: "Lo que no quiere decir que no hubiese descontento, el de los estudiantes e intelectuales empezó a crear problemas a la Dictadura. Cuando Unamuno fue trasladado a Fuerteventura, en Madrid se registraron ya serios incidentes promovidos por las manifestaciones de estudiantes. Se detuvo a varios de ellos, se formó expediente a los catedráticos de la Universidad Central Jiménez de Asúa y García del Real, y se procesó a Fernando de los Rios, que lo era de Granada. Tuñón de Lara, op. cit., pág. 156.

(22) "La hija del capitán", pág. 222.

(23) *Ibidem*, pág. 224.

(24) Cita tomada de un artículo de Valle titulado "Los encantados", citado por J.A. Hormigón en R. del V.I.: La política, la cultura, el realismo y el pueblo. Ed. Comunicación.

(25) "La hija del capitán", pág. 223. op. cit.

(26) J.A. Hormigón nos señala otra ejemplo que muestra la actitud hacia tal pueblo, que se desprende de las novelas de El Ruedo Ibérico. Muy distinta valoración de las clases populares y sus dirigentes nos ofrece Valle según Hormigón, mostrando una gran ternura por aquellas, por los verdaderos protagonistas de dar cuerda a la historia de España en aquel otoño del 68. Sin embargo nos descubre sus insuficiencias, la ingenuidad de aquellos juramentos valientes, idealistas y líricos, dispuestos a un sacrificio muchas veces estéril.

(27) Los ejemplos son numerosos, sobre todo los que aparecen en pág. 186, 198, 201. "La hija del capitán.. ed. cit.

(28) Las páginas 214, 230, nos ofrecen muestras abundantes de este nivel de lenguaje. "La hija del capitán", ed. cit.

(29) J. Monleón al comentar este aspecto dice: Entre el teatro de Valle y la sociedad española hay una cantidad tal de conexiones que el proceso dinámico, la solidaridad entre el autor y el público (que también Sender le niega a Valle) se establecen de modo casi violento. J. Monleón "El teatro de Valle Inclán", Rev. Primer Acto, nº 82, 1967.

(30) Esc. I, acotac. 2ª: "Salía en traje de paisano el Capitán Sinibaldo Pérez: flux de alpaca negra, camisa de azulina, almidones, las botas militares..." "La hija del capitán", ed. cit., pág. 179.

(31) Alonso, A.: La estructura de las sonatas de Valle Inclán. Estudio incluido en "materia y forma en poesía", Madrid, Gredos 1955, pág. 224-25.

(32) "La hija del capitán", pág. 194, ed. cit.

(33) A. Risco: Las estéticas de Valle Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico". Ed. Gredos, 2ª ed. 1975.

(34) "La hija del capitán", págs. 189 y 201, ed. cit.

(35) El General: Redactaré un manifiesto al país. Me sacrificaré una vez más por la Patria, por la Religión y por la Monarquía. Las figuras más ilustres del generalato y los jefes con mando en tropa celebramos recientemente una asamblea... Faltó mi aquiescencia ¡con ella ya se hubiera dado el golpe!. "La hija del capitán", ed. cit. pág. 222.

(36) Escena última. 2ª acot., pág. 229.

(37) Díaz Plaja, G.: "Las estéticas de Valle Inclán". Ed. Gredos 1ª.

(38) Tuñón de Lara. Op. cit., pág. 126.

(39) J.A. Hormigón así lo documenta en op. cit., pág. 230.

IDEOLOGIA LINGUISTICA EN EDUARDO MALLEA:
UNA INDAGACION A TRAVES DE
LA CIUDAD JUNTO AL RIO INMOVIL

Por David William Foster
Arizona State University

Muchos, a esa hora, como él, andarían por la ciudad en busca de sus propios fantasmas, su propio ser evadido e incommunicable. Desconocidos para sí. ¡Ah, argentinos, pueblo habitado por lentas, densas, glutinosas emociones—emociones no llegadas aún al verbo, vehementes y reprimidas, taciturnas, buscando salidas en el pozo de cada ser! (p. 98) (1)

I

Dos son los postulados claves que sustentan a la crítica frente a la obra narrativa de Eduardo Maella: el panorama de la vida humana argentina carente de valores morales y espirituales orientadores y, como consecuencia, el recurrente caso del individuo sumido en la desesperación ante una experiencia vivencial sin sentido —lo cual viene a ser el resultado inevitable de ello— y el cerrado mutismo que viene a ser la característica más irreducible de los personajes de Maella. Este mutismo asume muchas caras siendo en realidad un síntoma superficial de toda una serie de aspectos nucleares del personaje malleano. A veces se trata de un caso agudo de abulia, la incapacitación para la acción. Puede tratarse del ensimismamiento hermético que le hace prescindir de toda necesidad de contacto con el otro. Fluctúa entre ser la rabia de la frustración incapaz de desahogarse en palabras y una afásica donde el individuo va perdiendo contacto con su entorno, va perdiendo el don del lenguaje que permite la nutrición espiritual e intelectual recíproca entre los seres humanos. Sea el que sea el matiz de mutismo que caracterice un determinado cuento o novela de Mallea, los comentarios críticos han subrayado una y otra vez cómo la tremenda carga que atormenta a sus personajes suele encontrar su más sólida manifestación en el infranqueable mutismo de sus tipos paradigmáticos. De ahí que, *La bahía de silencio* (1940) funcione como el empréstito metafórico más elocuente de todos los títulos de sus escritos (2).

Este mutismo aunado a la desesperación existencial de la que es un fenómeno concomitante han sido sometidos a repetidos análisis en la ya extensa crítica sobre la narrativa de Mallea, crítica que ha proporcionado como

justo reflejo de la misma la imagen de una obra sin fisuras volcada hacia una determinada caracterización sostenida e implacable del ser argentino. Esta crítica en su mayor parte es de índole temática: interpreta traduciendo en otro registro expresivo más llano pero al mismo tiempo más sintético, las cualidades semánticas que parecen desprenderse de los raras veces apresurados escritos de Mallea. El juego entre las dilatadas narraciones del escritor y la depuración por la crítica de las constantes que las sustentan proporciona el carácter primordial a los estudios realizados hasta la fecha con muy pocas excepciones.

Ante la necesidad de proponer nuevas perspectivas para el estudio de Mallea y urgido por el deseo de prescindir de la simple reafirmación de los análisis de conjunto de los que ya disponemos, este abordaje a Mallea propone como punto de partida los susodichos postulados críticos para desarrollar otro tipo de abordaje. Como ya se anunció en el título de esta ponencia, el interés se centrará en las cuestiones referentes a lo que se podría llamar la "ideología lingüística" de Mallea, entendiendo por "lingüística" no solamente lo directamente verbal sino también todo lo referente a la configuración estructural del texto literario. Ya que el tema parecería ser tan ambicioso como la obra de nuestro narrador, pienso ilustrar mis comentarios basándome en una de sus primeras grandes colecciones de cuentos, *La ciudad junto al río inmóvil* (1937). (Me permito observar que esta selección es un poco arbitraria y responde a mi interés circunstancial en profundizar en el proyecto narrativo de la década del treinta en la Argentina; la verdad es que se hubiera podido partir en realidad de casi cualquiera de las obras de Mallea acorde con los fines de esta investigación).

Entendemos por ideología un conjunto estructurado de valores que dan cuenta del mundo y de la experiencia tanto colectiva como individual. Estos valores (*ideologemas* en la terminología de Fredric Jameson (3)) no constituyen una imagen realista o documental del mundo —y a estas alturas de nuestro escéptico siglo sabemos que el mencionado proyecto de representación sería fundamentalmente imposible— sino que son nada menos que una interpretación de la experiencia, una traducción o mediatización de ella en términos de conceptos que pueden ser transmitidos entre los miembros de una comunidad o sociedad como un sistema compartido de creencias sobre ellos, su mundo y su lugar en él. Sería claro que las instituciones que llamamos religiosas, sistemas políticos y ethos comunales constituyen las manifestaciones más globales de ideologías que interpretan la experiencia humana.

En una sociedad cerrada, todos los fenómenos culturales se supeditan a la ideología dominante sin contradicciones, ironías o transgresiones. En una sociedad abierta o liberal, solemos encontrar en la cultura —o, por lo menos, en sus manifestaciones más arriesgadas y creativas— una relación desconstruccionista en oposición a la ideología rectora del poder. En el caso de Mallea —y hay que recalcar que el interés aquí no está precisamente en perfilar su relación con los valores dominantes de la sociedad argentina de su tiempo; otros lo han hecho en bastante detalle— es indudable que su posición como escritor implicaba una interpretación determinada por él mismo sobre la Argentina (una sociedad que él juzgaba en un estado de bancarrota espiritual debido en gran parte al desenfrenado énfasis en el desarrollo económico-industrial) y la postulación de una imagen específica de los individuos de esa

sociedad que tomaba en cuenta la versión personal del hombre-escritor sobre las implicaciones del esquema dominante que él mismo había identificado. La verdad es que con esto no se ha dicho nada original respecto a la función del escritor moderno sino que se trata de confirmar el papel esencialmente antagónico de Mallea como escritor y la relación entre la sociedad tal como él la interpretaba y su propia visión del ser argentino como juego entre estructuras axiológicas identificado por nosotros como ideología.

Aquí lo que se quiere desarrollar a raíz de esta premisa sintética son los efectos en el lenguaje narrativo de la postura que Mallea asume en su escritura ante la sociedad argentina en la interpretación que quiere proporcionar y en la manera en que configura sus relatos como discurso artístico sobre el conflicto de valores, tema principal de su literatura.

“Ideología lingüística” entonces, se refiere a cómo la textura expresiva de la narrativa de Mallea, como sería el caso en todo escritor, deviene estrictamente en una subcategoría de la preocupación ideológica de su obra que la crítica ha identificado una y otra vez en términos de su temática principal. Ahora, lo que más caracteriza a Mallea como voz narrativa (y de ahí en adelante, por “Mallea” se entenderá el que habla como voz narrativa en sus escritos y no necesariamente el Eduardo Mallea histórico, a pesar de que la verdad es que parece haber bastante continuidad entre los dos, a diferencia de lo que solemos encontrar en gran parte de la literatura contemporánea), radica en su papel como *mediador* entre estratos de la ideología o entre las varias ideologías en juego. Es decir, el esquema que caracteriza la narrativa de Mallea, la macroestructura global de sus relatos, es un texto en el que la voz narrativa asume el papel de referirle al lector una interpretación del vivir conflictivo, desarraigado, agónico, desesperado y demás, de un individuo frente a una situación personal en la que se encuentra inmerso.

Esta voz narrativa cumple con dos funciones primordiales que sustentan la interpretación sociocultural que se propone la obra de Mallea: 1) La voz narrativa identifica una situación vivencial espiritualmente degradante o estéril, donde los sentimientos del individuo son un grito callado frente a su incapacidad de ajustarse a los esquemas de vida en los que se encuentra. Esta desubicación o desarraigo espiritual se vuelve la imagen primordial del conflicto entre ideologías rectoras en la obra de Mallea. 2) La frase oximorónica “grito callado” da pie a la segunda función de la voz narrativa en Mallea. Debido al hecho que sus personajes están atrapados en el mutismo de su desesperación y a que no pueden volverse voz dentro de los esquemas de expresión que dicta la ideología dominante del rascacielos y del bon vivant despreocupado, recaen en el silencio que tiene tantas implicaciones elocuentes en estas obras. Como consecuencia, la voz narrativa asume el papel de hablar por esta gente. Habla en dos niveles. Por un lado, da expresión a los sentimientos, los pesares, las preocupaciones y las angustias que los mismos personajes no son capaces de articular o que sólo pueden presentar o expresar incoherente y fragmentariamente. La voz narrativa cubre así el silencio con su articulación o complementa y rectifica una expresión que juzga deficiente.

Por otro lado, la voz narrativa interpreta a los personajes —de ahí ese aspecto de las obras de Mallea que las hacen parecer a veces ensayos ligeramente disfrazados de cuentos, diatribas con aderezos de ficción. Esta textura es innegable y la diferencia entre los escritos de Mallea y la novela contempo-

ránea tan característicamente dialogal en el caso de la Argentina (Manuel Puig, sin ir más lejos), es francamente notable. Pero sería un error menospreciar esta textura como el resultado tan siquiera de un editorialista que no se resigna a escribir editoriales, puesto que la función de la voz narrativa en las narraciones de Mallea se desprende directa y consecuentemente de su interpretación de una situación humana que pretende abordar. Sería insólito encontrar en los relatos de Mallea personajes carcomidos por la desesperación enervante que fuesen locuaces hasta tal punto que la voz narrativa tuviese que ceder ante su expresión. En *Ciudad*, el personaje de "Rapsodia del alegre malhechor" puede hablar torrencialmente porque nunca piensa y mucho menos siente, y en el contexto del mutismo de los otros personajes de los cuentos de *Ciudad*, su locuacidad se vuelve aún más un trazo de su insignificancia como seres humanos. De ahí que Mallea los presente precisamente como exponentes de la ideología que propone denunciar y de la ironía de la expresión de la voz narrativa al describir sus triunfos en el punto en el que se produce el choque de los sistemas de valores:

La tarde, la calle, también lo acogieron nuevamente en su seno con un gran aire de complacencia. Todo —la humanidad, el aire, las cosas— en el orbe le mostraba una expresión de consentimiento, colmándolo de halagos. La vida iba tras este hombre, le era sumisa y dócil como una masa humana a un tiránico dictador. El veía en su derredor, ya ordenados, el torbellino de la suerte, la riqueza y la salud, y con un simple gesto exultante se apoderaba de ello. Estos dominadores desaprensivos tienen a sus pies la jauría del mundo, lista para saltar a su mandato. (pp. 112-113)

Una vez entendidas estas funciones de la voz narrativa en Mallea, podemos proceder a abordar todo el esquema de expresión lingüística y narrativa como derivaciones estratégicas que sirven para rectificar el propósito global de la interpretación transgresiva de Mallea de la ideología dominante. Otra vez urge subrayar el papel de la voz narrativa como mediadora entre un mundo develado por la narrativa de Mallea y el lector. No hay lugar a dudas que esta concepción de la función de la voz narrativa responde a un tremendo hubris en cuanto a los derechos de la literatura, siendo precisamente esta autoatribución la que posibilita la interpretación tan antagónica de Mallea en cierto momento de la literatura argentina (atribución que encontramos de un modo generalizado en todo el proyecto literario-cultural de los años treinta y cuarenta y que queda paradigmaticado en la literatura tanto transgresiva como marginada del socialrealismo. Este dominio ejercido por la voz narrativa arroja una serie de consecuencias tan determinantes para la estructura del texto literario como significante para el papel cómplice del lector, a quien se convida a compartir la actitud socioculturalmente crítica del narrador ante su material. Estas consecuencias son fundamentalmente de índole lingüística —la configuración del lenguaje expresivo para enmarcar retóricamente la interpretación ideológica propuesta— y de índole discursiva —las estrategias estructurales de las que el texto se vale para proseguir dicho fin. En adelante, esta investigación enfocará cinco de estos rasgos que constituyen aspectos de la ideología lingüístico-narrativa de Mallea dentro del esquema ideológicamente interpretativo de su obra. Los rasgos a ser estudiados son: 1) las modalidades del parecer; 2) las frases consesivas; 3) las preguntas retóricas; 4) los

aportes parentéticos y exclamativos; y 5) los registros expresivos anticoloquiales.

Comencemos nuestra investigación con dos rasgos aparentemente de simple índole estilística; la concentración de frases encabezadas por los núcleos *parecía que* y *como si*. Estos rasgos pasan de la categoría de lo llanamente estilístico —estilístico entendido en el sentido corriente de tanto lo que embellece como lo que vincula la expresión personal del escritor, su decir poético— y cobran un valor concreto dentro del esquema ideológico que se está manejando aquí al cumplir con la caracterización de la misma naturaleza del discurso como un significado literario propuesto ante, contra y por encima de una realidad dada. Es decir, como ya se ha propuesto como postulado axiomático de la obra de Mallea, sus relatos se erigen como una interpretación categóricamente antagónica a la Argentina que él concebía como un esquema socioculturalmente delatorio y espiritualmente opresivo.

Así, las estrategias retóricas que tienden a enmarcar la voz narrativa o la interpretación de la misma de una situación o acontecimiento en términos de la escisión categórica entre el punto cero de una realidad vivencial y los comentarios sobre ella, cobran un énfasis privilegiado dentro de la evolución del texto. Si bien un giro o fórmula como *parecía que* recalca la fragmentación del contexto dado para señalar los elementos tan ofensivos al ojo avizor del narrador, oposiciones del carácter *como si* para subrayar el juego de comparaciones que el narrador va estableciendo entre un detalle y una imagen o metáfora para subrayar la cualidad lamentable o repudiable del tema abordado. Tanto el complemento de *parecía que* como el de *como si* son proposiciones interpretativas de la realidad a la que la narración nos remite como origen del texto (el porqué se articula) como el comentario que la voz narrativa arroja sobre el tema abordado (el para qué del texto).

Por ejemplo, ya al final del primer párrafo del primer relato, “Sumerión”, en el cual se pormenoriza la cualidad del engaño de “aquella ciudad”, se remata la acumulación de los rasgos negativos de esta manera: “pero estos últimos ‘hombres y mujeres de la urbe inhóspita’ engañaban sin conciencia como si la atmósfera les impusiera insidiosamente una conducta” (p. 15). Aunque la conducta impuesta no se define con la candorosa franqueza que caracteriza la detallada descripción de la ciudad engañosa, el hecho es que no cabe duda de que se trata de una conducta inadmisible, reprensible. Pero la afirmación es al mismo tiempo irónica, pues en vez de dar paso la fórmula protástica a una situación hipotética —valor semántico que comúnmente se atribuye a las construcciones subjuntivas encabezadas con *si*— el resultado es que en términos de la retórica narrativa se enfatiza precisamente lo que debería entenderse como la interpretación contundente que se le articula al lector.

Lo mismo sucede con las frases introducidas por *parecía que*: el complemento no se propone solamente como una posibilidad, sino que se caracteriza por ser nada menos que el comentario privativo que se atribuye al narrador antagónico:

Ana Borel no se turbaba por ningún espectáculo en aquella casa sombría y estaba en ella como un huésped constantemente asilado. Junto al ventanal abierto a la plazoleta, llevaba sus cuentas sin abandonar un instante la concentración que alzaba, todavía más, el alto arco de su ceja derecha. De tanto

en tanto, con un gesto penoso rechazaba su frente los cabellos lacios: parecía querer abrirse luz en cielo de gruesas nubes. ("La angustia", p. 141).

Ante la descripción de la casa sombría en la que Ana Borel trabajaba como tenedora de libros, el gesto inconsciente que el narrador interpreta como un amago, bien que fútil, de aspiración hacia la luz, se vuelve no mera conjetura circunstancial, sino certero indicio de la angustiada búsqueda del personaje femenino.

Debemos recalcar en este punto que no se trata de una simple concentración enfática de las dos figuras que hemos descripto, y no cabría decir en términos de una estadística estilística cuántos casos de ellas se dan en trescientas páginas de *Ciudad*. Porque precisamente no se trata de la identificación de fenómenos recurrentes en sí, sino de la caracterización de elementos que dan la tónica de la actitud discursiva que destila *Ciudad*. De este modo, las dos figuras son puntos de referencia para una serie de trazos verbales que sirven para puntualizar cierta forma de narración que va esbozando una relación crítica o antagónica ante una situación existencial y otra que Mallea plantea en sus relatos. Consecuentemente los reflejos e variantes de estos trazos explícitos siempre sirven para cumplir con la misma función textual: desviar la descripción de una situación hacia una interpretación de ellos que refuerza su sentido negativo como otro ejemplo del panorama ya degradado que Mallea se ocupa de auscultar.

Otra figura que funciona en forma semejante como marcador de la transición de la descripción a la interpretación es la combinación concesiva *pero 'sin embargo'*, fórmula que puede funcionar también para contrastar dos interpretaciones que caracterizan por igual el amplio trasfondo espiritual de los personajes que la voz narrativa se atribuye el derecho de revelar. En este caso, la estrategia retórica contribuye a enriquecer y fortalecer las interpretaciones, agregando perspectivas complementarias que constituyen el "secreto" de esta gente que el narrador está compartiendo con el lector:

Si él hubiera aplicado esa potencia reflexiva, rica, fluvial a la creación, el acto de predominio que se opera sobre el mundo exterior: los seres, la materia, las cosas, las circunstancias. Pero la vocación de Solves no era otra, sino ese vasto, perdurable sueño en el que vivía sin moverse. ("Solves, o la inmadurez", p. 56)

A él, que no había hecho otra cosa en su vida más que estar en calma, monstruosamente en calma. Pero lo que le producía la sensación más dolorosa era verse desapar humanos; desaparecía, se alejaba. ("La causa de Jacobo Uber, perdida", p. 213).

Pasando a un rasgo más explícito que los pequeños detalles de fórmulas verbales que cobran resonancia dentro del esquema de lectura propuesto, podemos insistir en que un fenómeno tan obvio como las preguntas retóricas, fenómeno doblemente signado en castellano, como es archiconocido, asume también un papel primordial en cuanto a la caracterización de una determinada ideología de la acción narrativa. Se trata simplemente, de aquellos casos en los que el narrador se vale de la pregunta retórica, pregunta que sólo superficialmente parece ser una apelación al lector, para reforzar la evolución de su interpretación. De más está recordar que la pregunta retórica es una de

las figuras del discurso más venerables, sirviendo para insinuar soslayadamente la actitud que el oyente deberá adoptar ante el caso expuesto. En lo que respecta a los textos de *Ciudad*, las preguntas retóricas funcionan para recalcar la relación privativa que propone la narración entre el narrador y el lector como parte del análisis crítico al que quiere inducir al lector, así como indicio acertado del abismo que media entre el acto de la narración y lo narrado. De esta manera, la pregunta retórica, más que un detalle retórico-estilístico, se erige también como un trazo lingüístico (en el sentido de una determinada configuración sintáctico-semántica) arrojado por la ideología narrativa de estos textos. El juego de la pregunta y su adecuada contestación sirve para especificar un detalle sintético de los personajes sin que ellos mismos participen de este momento de profundización compartido tan sólo por el narrador y su privilegiado lector:

La potente iluminación nocturna lo sorprendía 'a Jacobo Uber' siempre lleno de aprensiones imaginarias. ¿Qué temía? Temía seguramente al no pisar firmemente sobre lo real, alguna oscura catástrofe que permanentemente lo amenazaba como un torrente a un clavel del aire suspendido en plena intemperie. (p. 194)

Es más, la implicación de la relación entre pregunta y respuesta está reforzada por una serie de observaciones que lejos de constituir aspectos del autoconocimiento que tiene Jacobo Uber, son detalles del análisis que el narrador comparte confidencialmente con el lector: "lleno de aprensiones imaginarias", "no pisar firmemente sobre lo real", "como clavel del aire". Lo que Jacobo Uber siente vaga e indefinidamente como malestar generalizado, el narrador lo articula en los términos elocuentes ora de un lenguaje de análisis psicológico, ora de un lenguaje figurativo de metáforas y símiles descriptivos. Una y otra vez, este esquema queda confirmado como una de las estrategias narrativas primordiales en los textos de Mallea. Para dar solamente un ejemplo más, uno en particular indicativo a este respecto, en el cuento "La angustia" se inaugura el desenlace con una serie de seis interrogaciones que dan la tónica de la agonía mortal de la protagonista:

¿Qué era, de dónde provenía, en qué extraña causa arrancaba aquel feroz alejamiento que ella, de pronto, había emprendido?. ¿Qué debía haber hecho 'Brenes, el esposo de Ana Borel' para acercarse a ella, para penetrarla en su verdad, en su cuerpo y en su alma, igualmente cerrados y huraños? Nada. Seguramente nada. (p. 184)

Del proceder narrativo es significativo que, si bien el narrador enuncia preguntas que Brenes se habrá formulado a sí mismo, es el lector y no Brenes quien disfruta de la comprensión aportada por las respuestas dadas a continuación en la narración.

En realidad, las preguntas retóricas son solamente uno de los elementos sintácticos más explícitos de los que se vale el narrador para confirmar su relación interpretativa ante el lector. Pero hay elementos que sirven también para sostener esta relación. Bastante explícitas son las expresiones de admiración y los apartes parentéticos. Si las preguntas retóricas exigen que el lector acepte primero las premisas inherentes a la pregunta y a continuación el dere-

cho del narrador de contestar su propia pregunta —contestación que el lector también debe aceptar como igualmente válida— las expresiones de admiración y exclamación son aún más directas en la medida de que sólo requieren de la confirmación en el parecer del lector. Así en “Solves, o la inmadurez”, las exclamaciones son esgrimidas como marcadores de un denso núcleo de sentimientos que caracterizan el desasosiego de la protagonista, Cristiana, la antiabúlica, y por ello, la antagonista del personaje, Solves:

¡Oh, ensueño humano, en marcha, inhumano! Cristiana entreabrió los labios y dejó escapar despacio el humo, que fué a mezclarse con el aire nocturno y hacerse aire. ¡Qué ganas de reírse de ella y del mundo, desesperadamente, a carcajadas! Pero toda una región de su ánimo estaba a oscuras, se resistía. ¡Qué hacer, qué decir, qué gritar! Nada: la vida no se detiene. Uno no la para, no la guarda, no la somete a la espera. (p. 101)

Este fragmento revela muy bien la estrategia discursiva que caracteriza la articulación de los narradores de Mallea. Aunque hay una clara disyunción entre el incisivo comentario del narrador y la profunda pero muda angustia de los personajes, existe al mismo tiempo un destacado empleo del estilo indirecto libre que le permite a la voz narrativa alterar sus observaciones analíticas que derivan del escrutinio objetivo con declaraciones que parecen ser la explicación de los vagos sentimientos callados de los individuos sometidos a examen. De hecho, los apartes parentéticos, marcados ora con el grafema del paréntesis, ora con la letra bastardilla, se erigen como la traducción realizada por el narrador del subconsciente del personaje en el mundo material en el que se desplaza y que los relatos sólo evocan a grandes trazos generales, sin que pueda encontrar el medio de su propia articulación. En cambio, el propósito y el mérito del discurso del narrador es nada menos que alcanzar o efectuar esta articulación, aunque es lícito estimar que tal articulación sirve más para informar al lector que para redundar en el autoconocimiento del individuo-personaje:

La lujosa vida de los transatlánticos, hombres que juegan en los salones al póker, bebiendo, y mujeres que esperan *algo* de la atmósfera nocturna, paseando por las anchas cubiertas con sus chales vistosos sueltos al aire libre. (“Los jóvenes hombres muertos”, p. 244)

Este pequeño detalle en bastardilla marca la ruptura entre lo puramente descriptivo de cierto estilo de vida (obviamente, la que condena Mallea) y la identificación efectuada por el narrador de la problemática psicoespiritual que sólo alcanza su articulación a través de su narración analítica. En el siguiente fragmento, del mismo relato, el párrafo parentético funciona para establecer tajantemente la diferencia entre la despreocupada vida de gran tren de los nuevos ricos y los sombríos acontecimientos de un mundo histórico cuya existencia ellos son fundamentalmente incapaces de percibir:

(Lejos, en algunas partes del mundo, hombres padecían, clamaban, levantaban los ojos sufriendo por una causa, una idea, una convicción —por instantes renacían, por instantes morían... tantas veces frustrados. A la luz del incendio que devora moralmente el planeta aparecían, vez tras vez, rostros atormentados por la desesperación y el sacrificio; caras buscando salidas

para evadirse de las llamas, hombres en la posición del que va a dar un salto —sobre el abismo—, agonizados, aterrados...) (p. 258)

Ahora bien, dicho lo anterior respecto a los elementos parentéticos, tenemos que reconocer que en realidad, todo el discurso de los narradores de Mallea es esencialmente parentético, en la medida que implica la escisión entre la expresión superficial de una vivencia superficial y la profundización —el propósito de la narración que abordamos como lectores de Mallea— en una subconciencia que, por su alienación a la vida superficial, es un dominio o zona realmente aparte, al margen, parentético. Mallea “mete entre paréntesis”, en el sentido del análisis fenomenológico de Husserl, todo un sector de angustia existencial para delimitar el campo del comentario analítico que es objeto de su discurso narrativo. De esta manera, la estrategia del paréntesis se convierte en uno de los marcadores primordiales y privilegiados de la literatura de este escritor. Asimismo, los dos textos en bastardilla que abren y cierran la colección —“Introito” y “Adiósü”— son nada menos que confidencias parentéticas que el narrador utiliza enmarcando para el lector los nueve relatos que componen el libro.

Otro aspecto de las estrategias discursivas de Mallea para explicitar la naturaleza primitiva de sus narradores ante el lector es el lenguaje fundamentalmente anticoloquial que caracteriza la expresión tanto del narrador como de los protagonistas y personajes de los relatos. Aunque Mallea tendió a desarrollar un mayor interés en los sociolectos porteños en la evolución de su arte narrativo, en los textos recogidos en *La ciudad junto al río inmóvil* encontramos un rasgo altamente definidor de grandes segmentos de la literatura argentina, especialmente durante la época en que el libro se publicó. Mientras que Roberto Arlt estaba desviando el lenguaje de la narrativa hacia la incorporación agresiva y sin concesiones del habla callejera de los sectores sociales marginados, derivación que iba a constituir como la modalidad fundamental de la novela argentina contemporánea, un escritor como Mallea seguía identificado con una modalidad de expresión académicamente más “fina” (4).

Aunque es indudable que Mallea es un escritor argentino por muchos rasgos de su manejo del español —sin ir más lejos, la utilización de ciertos vocablos y el valor semántico particular de otros— ante textos coetáneos como *Los siete locos y los lanzallamas*, dista mucho de reflejar la amplia gama de matices lingüísticos que podemos resumir con el ambiguo término de “expresión coloquial”. Muchos críticos se han permitido el derecho de denunciar a Mallea por su alegada inhabilidad de representar fiel y acertadamente estas modalidades del habla argentina (denuncia que se extiende, lógicamente, a la galería de personajes que desfilan en sus relatos, donde el individuo de inapeable marginación social no tiene entrada). Pero habría que reconocer las ventajas para el discurso narrativo que le podríamos atribuir a este carácter tan fundamental de la ideología literaria de Mallea, el cual está directamente fundamentado en una ideología lingüística concomitante. Es indudable que sería posible conjugar el lenguaje narrativo de los escritos de Mallea con sus opiniones personales sobre la cuestión de los sociolectos en la Argentina y con sus criterios personales sobre el desarrollo ideal de la cultura nacional, siendo las variedades del castellano en la Argentina una consecuencia natural

de dicho desarrollo. Es también indudable que los escritores contemporáneos de mayor impacto y divulgación disientirían de estos juicios. Pero para los fines de este análisis, pienso que poco importa aprobar o refutar los conceptos culturales que le pudiéramos atribuir a Mallea, puesto que la verdad es que nos cuesta, en términos generales, aceptar cualquier formulación cultural que no se ajuste a las preocupaciones de nuestro momento presente, hecho que la denuncia retrospectiva de los escritores latinoamericanos tiende a olvidar. De esta manera, lo que más viene al caso para un asesoramiento de las consecuencias narrativas de la forma en que diserta el narrador de los textos de Mallea y en el que se expresan los personajes (en las poquísimas oportunidades en que llegan a hablar), es la convalidación de la textura antagónica de esta modalidad narrativa. Es así como la naturaleza decididamente anticoloquial de la narración (lo cual no es lo mismo que afirmar que es artificial o pedantemente académica) sirve para recalcar la disyunción que el discurso de Mallea pretende postular entre su sociedad y su interpretación de la misma propuesta en sus escritos. Al homologar todos los personajes y sus circunstancias en un solo criterio de expresión lingüística, desde funcionarios públicos hasta profesionales, desde gente de la clase dirigente hasta moradores de los barrios periféricos o marginados, el narrador enfatiza cómo todos han pasado por el filtro de su implacable escrutinio analítico, imponiendo una distancia entre ellos y, en términos sociolingüísticos, su contexto vital. No es que haya individuos que se expresen como los personajes de Mallea, sino que el discurso del narrador conjuga todo tipo de personajes dentro de un solo esquema lingüístico, resultando en el carácter anticoloquial postulado. Enmarcados dentro del discurso antagónico del narrador de los textos, los personajes llevan a cabo su propio discurso como corolarios de la relación de complicidad entre narrador y lector. Creo que no hay mejor ejemplo de este detalle importante en *Ciudad* que el cuento "Conversación", donde el diálogo de la pareja parece ocupar una tierra de nadie radicalmente escindido de un contexto legítimamente coloquial. De ahí que el diálogo empleado en este texto se caracterice por la morosidad de una conversación de distraídos, conversación cuya continuidad con los comentarios analíticos del narrador supera y rebate los signos gráficos que han de diferenciar los dos dominios de expresión:

—Por Dios, basta, no seas ridícula.
 Hubo otra pausa. El hombre del traje blanco salió del bar...
 —No soy ridícula —dijo ella—

Habría querido agregar algo más, decir algo más significativo que echara una luz a todas esas frases vagas que cambiaban; pero no dijo nada; volvió a mirar las letras de la palabra Tintorería; el patrón llamó al mozo y le dió una orden en voz baja el mozo fué y habló con uno de los dos clientes que ocupaban la mesa extrema del salón; ella sorbió la última gota del aguardiente ámbar.

—En el fondo, Ema es una mujer bastante conforme con su suerte —dijo él.
 Ella no contestó nada.
 —Una mujer fría de dorazón —dijo él.
 Ella no contestó nada.

—¿No crees? —dijo él.

Tal vez —dijo ella.

—Y a tí a veces te da por decir cosas tan absolutamente fantásticas.

Ella no dijo nada.

—¿Qué crees que me puede interesar en Ema? ¿Qué es lo que crees?

—Pero, ¿para qué volver sobre lo mismo? —dijo ella—. Es una cosa que he dicho al pasar. Sencillamente al pasar. (pp. 129-130)

Esta conversación podría comunicar el mismo contenido semántico si fuese únicamente un diálogo entre los dos personajes sin las apostillas del narrador, o solamente un reportaje del narrador observador. Como diálogo enmarcado por las observaciones del narrador, sirve para reforzar la caracterización desarrollada por el narrador de una relación completamente carente de trascendencia. Así, tanto lo que dice el narrador como lo que dicen los personajes, se apoya mutuamente: la caracterización insistente del narrador de cómo la mujer se niega a contestar las palabras de su marido tiene su confirmación en la observación fastidiada de ella que remata la cita que se acaba de transcribir. Por otra parte, las palabras inconscientes del diálogo de la pareja tienen su eco en la intrascendencia de los detalles referidos por el narrador en el paréntesis que cubre el momento de silencio en la tediosa conversación. El impacto global termina siendo precisamente la estimación sintética que proporciona el narrador sobre la tónica de una existencia abismalmente estéril: “El estaba distraído, exacerbado, y ella miraba los carteles rosa y amarillo —habría deseado decir muchas cosas, pero no valía la pena, callaba” (p. 133). Con lo dicho, se hace evidente que por el aspecto anticoloquial de Mallea no pretendo insistir solamente en su aparente evasión de los sociolectos argentinos dominantes en el habla coloquial sino en enfocar la manera cómo se utiliza la expresión verbal de los personajes, menos como una caracterización de su habla natural, que como tan sólo otro elemento en la relación que busca el narrador crítico con el lector para lograr confirmar su comentario antagónico de la realidad sociocultural argentina. Es así también que podemos justificar el hecho de que tan poco diálogo en los textos de *Ciudad* (y, de hecho, en toda la obra narrativa de Mallea): Ya se ha observado que una de las funciones que se atribuye al narrador es la de hablar por individuos que él estima no pueden hablar en su propia voz, o porque no tienen voz con la cual expresar su angustia existencial o porque las palabras que esgrimen no sirven para ese propósito. Ante el mutismo, la incoherencia o la superficialidad del individuo que padece de angustia existencial sobresale el narrador que emprende la auscultación en su nombre, como lógica consecuencia de la superioridad de su percepción analítica. Dentro de este tipo de esquema, los personajes se expresan solamente para reforzar la imagen que el narrador ofrece de ellos y de su crisis y solamente como ligeros trazos explícitos de toda la conciencia submergida que el narrador se propone en su tarea de develar.

II

Esta caracterización de la ideología lingüística que sustenta a los textos narrativos de Mallea podría arrojar la impresión de una crítica negativa de

una modalidad literaria que no se ajusta a criterios considerados más apropiados hoy en día. Sin embargo, no hay nada más alejado del propósito de este análisis. La verdad es que estos comentarios se han ocupado de uno de los primeros libros de Mallea para realzar la distancia que media entre los textos de *Ciudad* y las variedades que postula la narrativa argentina contemporánea. Pero si uno se empeña en esta aproximación discriminatoria no es con un propósito de carácter negativo, sino descriptivo. Indudablemente Mallea determinó para sí cierta misión como escritor y un imperativo de análisis socio-cultural que le permitió llegar a ser uno de los comentaristas más elocuentes de la sociedad argentina del siglo XX. Esta misión la buscó en términos de una determinada modalidad narrativa que estimaba se adecuaba a su imperativo analítico, configurándose en una ideología de expresión verbal y discursiva que servía para postular los signos de su interpretación. Escrutar esta ideología, sus principios rectores y sus consecuencias para la configuración de un discurso ideológico sólo puede tener como saldo crítico, la descripción adecuada de este importante proyecto creativo (5).

NOTAS

(1) Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil*; 4a ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966).

(2) Véase mi estudio de esta novela, "Eduardo Mallea and the dilemma of the prophetic observer"; en *Currents in the contemporary Argentine novel* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1975), pp. 46-69.

(3) *The political unconscious* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981). Consúltense también William C. Dowling, *Jamenson, Althusser, Marx: an introduction to the Political Unconscious* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984), y Christopher Butler, *Interpretation, deconstruction, and ideology; an introduction to some current issues in literary theory* (Oxford: Clarendon Press, 1984).

(4) Sobre el estilo literario de Mallea, consúltense Myron I. Lichtblau, *El arte estilístico de Eduardo Mallea* (Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1967).

(5) Este trabajo, en forma abreviada, integró la serie de ponencias en el Homenaje a Eduardo Mallea celebrado en la Library of Congress en mayo de 1983 bajo los auspicios de la Embajada de la República Argentina. Un fragmento apareció en *La Gaceta de Tucumán* (11-XI-1983).

LA FUNCION DEL POETA EN EL DISCURSO DEL MODERNISTA ARGENTINO LEOPOLDO DIAZ

Por *Mirtha Susana Matilla*

1. *Función de la poesía en el fin de siglo. El sacerdocio poético*

En la antigüedad clásica la inspiración poética estuvo asimilada al don de la profecía, el poeta recibía las verdades que comunicaba, de un ser superior. Esta fuente divina de la poesía le confería al escritor el papel de mediador entre la instancia divina y la humana. Con el advenimiento del cristianismo la literatura fue custodiada por los sacerdotes y se siguió considerando en épocas teocéntricas, como la Edad Media, que Dios iluminaba e inspiraba a los poetas, así se constituyó una doctrina en la que la función del poeta estaba sometida a la fe y a la educación de los hombres. En los siglos XVI y XVII con el imperio del antropocentrismo cultural, se renueva la doctrina y aunque los poetas comparte esta orientación, también dignifican con sus voces la literatura profana. Los poetas proclaman su inspiración divina, pero manifiestan la falta de comprensión y la hostilidad del vulgo. Durante el clasicismo la literatura se emancipa de la Iglesia y a partir del siglo XVIII se convierte en un oficio y se cree en la dignidad de las letras y en su acción sobre las costumbres. En el siglo XVIII caen en desuso los dogmas y las autoridades tradicionales y surge una literatura laica, militante que proclama el sacerdocio literario.

En el siglo XVIII el poeta legisló para un mundo en renovación, destruyó los viejos poderes espirituales y reivindicó su herencia. Paul Benichou cita los orígenes de este nuevo poder intelectual a mediados del siglo XVIII (1). Nos detenemos en esta revisión en las características del discurso romántico y la función del poeta romántico para ver los puntos de contacto que tienen con la voz poética de Díaz. El poeta romántico comienza a tomar conciencia de su oficio o profesión al que convierte en casi un sacerdocio. Benichou destaca la "energen de un campo intelectual específico para el poeta romántico, que se produciría, por otra parte plenamente, en el posterior modernismo (2).

En el romanticismo se produce la consagración del poeta; la poesía convertida en verdad, religión, luz en que su autor reemplaza al sacerdote con una misión, un ministerio para cumplir. En cuanto a las desdichas del poeta y la gran miseria del oficio, eran lugares comunes desde el Renacimiento ya, es el atributo por excelencia de quien encarna la humanidad. El hombre de genio sufre por no ser comprendido por el vulgo y sufre también en virtud de su propia índole: un alma demasiado grande para su cuerpo, atestigua así la dualidad del universo y la supremacía de lo espiritual.

La persona poética de Leopoldo Díaz manifiesta perfectamente la dualidad aludida y la incompreensión. Su vocación poética va unida a la amargura y prosperan en su discurso como versión posible de su sacerdocio. El poema "Profesión de fé —sic—" alude desde su mismo título a la conciencia profesional, asociada a la función de mediador divino. Se trata de un oficio con nobles fines que lo guían en su absoluto poder abarcador:

"Belleza, Virtud y Verdad
/.../
Adorando la gran Naturaleza" (3).

La religiosidad invade este poema, porque es necesaria para la inspiración del artista. En ese clima místico casi él recibe el mensaje superior que debe transmitir y para producir una mayor comunión se separa de la fama mundana a su torre "azul" de tristeza.

El nuevo poder espiritual que nacería en el siglo XVIII del descrédito de la Iglesia fue el romanticismo, y de allí en más se dibuja entre este poder espiritual y la sociedad cuyo nacimiento acompañó, un conflicto no previsto hasta entonces; desde el momento en que se evidenciaba que no eran reducibles una potencia a la otra (el nuevo poder y la sociedad) fue menester preguntarse qué relación había entre ellas y cuál era la función del poeta. Con el romanticismo los poetas intentan una respuesta positiva con su apostolado, actitud que persistió en Leopoldo Díaz.

El de los románticos "fue un sacerdocio de una época que no cree en los sacerdotes" dice Bénichou (4), ellos transmiten un mensaje más cercano al hombre y a su cultura antropocéntrica del siglo XIX por lo que se impregna de libertad de pensamiento y de creencias y de aceptación de las diferencias por ser inherentes al género humano. Con este ángulo se articula la ausencia dogmática de Darío y de sus continuadores, con el culto por la "mismidad". También el Díaz / poeta tiene preeminencia en su vocación por la originalidad; en "A un artista" (5) manifiesta los pesares de poeta por la incompreensión humana, pero, por otra parte se erige mayúsculo en sí mismo y parece hasta gozar de ese aislamiento en el que se sumerge:

"Artista: no te importe el grito vano
De ignora gente o de falaz arrullo
/.../
Cuanto más solo estés, más serás tuyo" (6).

Así se expresa repitiendo en el verso final las palabras de Leonardo Da Vinci.

2. "Metapoesía" y sacralización poética

2.1. Poeta vate

Aceptando la posibilidad de examinar sociológicamente la textualidad poética de Díaz podemos anticipar que este enfoque se articulará dos veces: 1) como necesidad de establecer la función del poeta, nucleada en torno a aspectos estético-ideológicos propios de la época —modernismo vía Darío y resabios románticos por tradición—. En un análisis estructural del discurso establecemos la existencia de una función explícita que concierne a una unidad de sentido —corresponde a la función del poeta como vate o profeta, portavoz de la injusticia social en Latinoamérica precolombina investido de dones sacros. Los poetas marcadamente "funcionales" son los que tratan sobre la función del poeta. La voz que escuchamos en "Sursum Corda" (7) es la del poeta vata, comprometido con una realidad histórica y sufriente por la incomprensión del medio que no escucha su mensaje "divino" y verdadero. Se dirige hacia todos los poetas que sufren como él:

"Poeta! no dobles la cervíz —sic—, levanta
/.../
Y al viento arroja tu leyenda santa
/.../".

Y en el mismo poema su voz se erige en acusadora de los conquistadores españoles y sus desmanes en América, ahogando la ira en un estoicismo religioso que lo fecunda y purifica:

"Himno soberbio á —sic— la justicia canta,
A los verdugos tu ventanza hiera.
Sufre, medita y combatiendo espera,
Que el arma en el martirio se ajiganta —sic—"

Su arma es; la pura "verdad", y su compromiso como poeta, la "historia":

"Poeta, tu espada, la verdad, La gloria
Por suprema ambición de tu destino;
Tu dama la virtud, tu fe la historia".

En "La duda" concibe al arte todo como iluminación de los seres superiores. El poeta-hombre se debate en la bipolaridad carne-espíritu de rai-gambre cristiana; se halla encadenado al mundo terrenal física y psíquicamente (por razones espaciales y de placeres y goces inherentes al género humano) e imposibilitado de emprender un vuelo purificador que eleve su espíritu hacia un ser superior. Cuando menciona a Dios, se refiere a uno o más dioses, no es necesariamente el Dios católico sino los de una visión panteísta y secularizada:

"El hombre, fatigado peregrino,
Sigue entre sombras, como el héroe griego,
Bajo el mandato del impulso ciego;
Las pendientes oscuras del destino.
/.../

El pensamiento, se debate en vano
 Con el monstruo feroz que lo encadena;
 /.../
 /.../ ni el soberano
 Grito del Arte en su interior resuena”

Años después, en 1923, en el poema “poeta y alondra” reiterará la misma idea de analogías baudelaireanas:

“El mundo con mezquinas cadenas me sujeta;
 Humo y ceniza, alondra, los sueños y la gloria” (8).

2) El segundo punto de articulación se amplía desde el nivel semántico al morfológico como una función implícita o “integradora” —para usar terminología bartheana— y se configura a partir de una temática pluralista (exotismo y cosmopolitismo incluidos) y toda clase de impresiones fónicas y rítmicas, recargada de ronamentos que aluden a los sentidos. Estos poemas “indiciales” giran en torno a un eje estructural connotado por la intención de elevar los espíritus del aburguesado clima materialista del público. A lo largo de su obra poética resuenan los lamentos por el imperio del mercantilismo vacuno de una época “decadente”. El oficio divino del poeta tiene como finalidad los espíritus aislados no corrompidos por el afán de riqueza:

“Oh! inspirado Musset tú comprendiste
 El mal profundo, y con sarcasmo ardiente:
 Llegamos tarde á un siglo decadente—
 En estrofas proféticas dijiste!
 ¡Inclínate, mortal, ante el Dios Oro;
 /.../
 Patriotismo, virtud: todo es mentira!
 /.../
 Y tú, apostol del arte, y tú, poeta
 Romped el molde y destrozad la lira!” (9).

La voz poética permanece convencida de la impresión sensorial que debe provocar la poesía y establecer una relación “simpática” —en el sentido etimológico del término— con el lector; con un fondo bello y poblado de visiones tenues de ensueño:

“Que el verso embriague como un noble vino;
 Que esparza aromas de inmortal tristeza
 Y evoque; en lontananza de belleza
 La visión de lo vago y lo divino” (10).

Y también dirá en *Las ánforas y las urnas*:

“Haz de tu verso un canto de alondra matinal.
 Pide a la flor su aroma y a la vida sus sueños;
 Alza enormes Alhambras de arabescos pequeños;
 /.../
 Despierta el alma obscura dormida en la montaña,
 Y en todo abismo enciende sereno resplandor” (11).

La creación poética se erige en una “visión de especie superior”. Su discurso proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa.

El poeta es un vate munido de connotaciones proféticas, con una misión sagrada, elevadora y justiciera; pero no siempre se refiere al Dios cristiano, es más, si lo hace no es muy claro en su intención y se torna una deificación panteísta. Al aconsejar a otro poeta como él en su quehacer le dirá:

“Y al viento arroja tu leyenda santa” (12).

“Inclínate mortal ante el Dios Oro” (13)

driá en “Decadencia” para denotar el cambio de objeto adorado que se operó en la cultura finisular. Esa adoración también se propaga al mundo natural:

“Adorando la gran Naturaleza” (14)

“Bardo se excelsa inspiración divina” llama al poeta que debería cantar a América Latina (15). Y, finalmente, en *Las ánforas y las urnas* la concepción olímpica de los dioses, con un poeta inmaterializado con capacidad divina de recorrer todos los tiempos y espacios:

“en el alma relámpagos de la estirpe divina

/.../

¡Doy gracias a los dioses” (16).

Otro ejemplo de este mismo aspecto es el poema “La fuente sagrada” en el que el poeta es inspirado por el dios Pan, quien lo incita a “meditar” y a “cantar” en su oficio de poeta (17).

Para Octavio Paz la poesía modernista “consume las tentativas románticas y las trasciende. Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia —quiero decir: una forma significativa al movimiento romántico /.../ hacen de la poesía una experiencia total, verbal y espiritual” (18). El poeta ya no cuenta o dice al mundo, sino que intenta cambiarlo; y si esta idea la aplicamos a la poesía de Días, no sólo comprobamos que se evidencia un discurso “comprometido” con una realidad histórica de la América precolombina, sino que se trata de una actualización de “potencias poéticas”, es decir, de poner en juego sus competencias artísticas —una retórica colorida, atractiva y convincente; un estilo engalanado de musicalidad, ritmo y sonoridad; una originalidad que se resuelve en “mismidad” de su discurso frente a otros y de la introspección individual del artista con la búsqueda del mundo interior (19). Todo ello a fin de elaborar una estrategia textual o catártica destinada a un lector-modelo que debía informarse acerca de su propia tradición latinoamericana a la vez que elevarse espiritualmente sobre una realidad cada vez más materialista y abyecta en la que los valores del espíritu carecían de poder expansivo.

2.2. Poeta portavoz de la injusticia social. Antiespañolismo

La América precolombina se vuelve presente para el poeta como una de las formas de su apetito por actualizar la realidad continental. En su crítica a la tradición hay una crítica a España, actitud antiespañola que tiene un doble origen: por una parte expresa la voluntad de separarse de la antigua

metrópoli y por otra, identifica españolismo con tradicionalismo. En "La lengua castellana", un poema, la alabanza al idioma incluye su admiración por la tierra madre, produciéndose una real simbiosis a través de la lengua de las generaciones de ambos continentes (20). Todo el volumen, de *Atlántida conquistada* (1906) al que pertenece que poema anteriormente citado, está dedicado a contar desmanes que cometieron los conquistadores españoles con los indios americanos; y los sufrimientos de esa raza extinguida en analogía con los que otros marginados posteriores en la serie histórica del continente, que serían los gauchos (21).

En la "Dedicatoria" del libro de poemas *Atlántica conquistada* la voz poética se dirige a la "Argentina del porvenir", y no sólo como portavoz de su patria, sino de todos los píses latinoamericanos. En el "Pórtico" a la misma obra su compromiso poético traspasa las fronteras americanas y se convierte en universal. El poeta nutrido de fuentes europeas: Byron, Parnasianos y otros, canta al continente americano:

"Sigue el tropel de los conquistadores,
Que derromban imperios y murallas
Y se cubren de sangre en las batallas.
El llanto vió —sic— correr de Moctezuma
El yelmo de Cortés vió —sic— entre la bruma" (22).

Su inspiración poética se remonta a un pasado aún más lejano en el "Preludio" de *Las ánforas y las urnas*, allí describe su trayectoria como poeta desde la antigüedad griega y a través de los siglos llega a América para cantar los lamentos del indios y despotricar contra los españoles:

"Y desperté en Atlántida, después de 3000 años,
para cantar del Inca los torvos desengaños
y acribillar de flechas las manos españolas" (23).
"Escucho el himno ardiente de los conquistadores:
Mis labios han besado los labios de otra edad.
Y vi cuando Pizarro diezmaba los imperios
De las vencidas razas compadecí el lamento..." (24).

Cuando Paz habla de la poesía modernista dice que ella fue la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica, e hizo del verso español el punto de confluencia entre el fondo ancestral del hombre americano y la poesía europea. La visión de identidad continental de Díaz/poeta corresponde a la que tuvo Darío cuando comprendió la separación entre el hombre latinoamericano y su propio historia, a través del contacto que tuvo con otros latinoamericanos en Europa. En su discurso abunda la alusión a los incas dizmados por los bárbaros conquistadores, a los colonizadores, a los héroes de la independencia argentina, la angustia del gaucho, y las loas a los unitarios (25); pero hay desembarazo de la contemporaneidad. Vale recordr la cita de Paz en este aspecto que resulta válida para la estética de Díaz:

"Olvidó o no quiso ver la otra mitad: las obligarquías, la opresión, ese paisaje de huesos, cruces rotas y uniformes manchados que es la historia latinoamericana" (26).

2.3. Introspección e Incomprensión

La interioridad del poeta ya no es presentada como el “yo” compacto de los románticos. En el discurso de Díaz se asiste al comienzo de una desintegración del yo poético porque, en palabras de Rama, éste sufre la hostilidad de un sistema despersonalizado-materialista (27) y se refugia en un modo de pervivencia que será la sensorialidad. El romántico Díaz avanza hacia ese mundo sensorial de sus poemas,, el verso debe “embriagar”, esparcer “aromas” (28) “despertar el alma oscura dormida en la materia” (29) y en una verdadera trasposición artística será como un orfebre con su verso:

“¿Cincelaré los flancos del ánfora sonora
/.../
¿Burilaré en la piedra sutil bajorelieve” (30).

Rama coincide con Walter Benjamin (31) en cuanto a un fenómeno que se produce en Hispanoamérica para el primero, coincidente con el europeo del segundo, y es la “emergencia histórica del hombre privado” o “culto por el interior” (32). El interés por cultivar este interior espacial en las viviendas se corresponde con la interioridad personal resuelta en franca bipolaridad con la creciente humanidad del medio social. En ese interior el poeta espera recuperar la subjetividad amenazada:

“A la visión interna mis ojos se han abierto
/.../
La realidad es frágil; el hecho, pasajero /.. /” (33).

La introspección del poeta en su inspiración y el proceso creador culmina en un acto poético “único”, “original”, producto de un verdadero “orfebre” que “cincela” o “repuja” sus versos (34) en la soledad:

“Oh! soledad, oh fuente fecunda, te bendigo
/.../
¡No importa! desterrado del torbellino humano
La gran visión interna del ideal persigo” (35)

Este nuevo camino, por el que el discurso funciona impulsado por esa fuerza subjetiva transformadora, no es para Noé Jitrik un resabio romántico del culto a la individualidad; es “la instancia del invento, concepto que de ninguna manera es antagónico de la máquina, sino, en el modernismo, complementario” (36). Se trataría entonces de un fenómeno peculiar de la modernidad aunque tenga fuertes arraigos a la tradición romántica. Silvia Mollon dirá que el “aislamiento es el reflejo de una actitud general; de la “época ante la poesía” (37).

La persona poética se recluye en su mundo interior por dos razones invocadas: 1. porque allí encontrará la esencialidad del mensaje que debe comunicar desde ese ángulo profético; y 2. porque a ello lo obliga el rechazo que experimenta de parte de sus lectores, según sus propias confesiones textuales. Es el tema romántico de un público incapaz de comprender lo que el poeta escribe y la voz que se lamenta de la incomprensión hacia el artista. El sufriente poeta trae “verdades” a un mundo ciego y sordo que lo obliga a

integrarse solidariamente al grupo de artistas que se hallan en su misma condición; se reconocen en lo que Sarlo denomina "una comunidad de artistas" como proceso naciente en el siglo XX (38). Un ejemplo de esa inclinación es su aliento al escritor Joaquín Castellano:

"Desafiando el horror de la batalla
Y oprimiendo los bordes de su herida
/.../
Y arrostró del obstáculo la valla
Con la fe por el Arte engrandecida" (39).

Y se repite su solidaridad e identificación con todos los artistas en general; con el magno poeta, considerado el término en su sentido etimológico: es el que hace u opera, y que siente la incompreensión de su oficio. El arte, así con mayúscula está concebido como una gran empresa significativa de una misma entrega a las necesidades humanas:

"Si, como Benvenuto, has cincelado
Joya, cofre, puñal, yelmo, armadura,
/.../
El nombre de poeta has merecido" (40).

Se produce una mitologización de la figura del poeta; se siente a sí mismo como un marginal, un bohemio, un "raro" que se une a sus semejantes que "sueñan y sufren como él" (41).

NOTAS

(1) Paul Bénichou, *La coronación del escritor 1750-1830*. Ensayo sobre el advenimiento de un poder laico en la Francia moderna. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Tit. orig: *Le sacre de l'écrivain 1750-1830*. Essai sur l'avènement d'un pouvoir laïque dans la France moderne, 1973 (México: FCE, 1981) p. 16.

(2) "El credo que anuncia el hombre de letras es una magnificación de la humanidad; este credo es el que funda su sacerdotio. Cierto es que, si bien se rechaza la teología de la caída y del pecado, se sigue suponiendo por lo general un Dios, fijador supremo del orden y de la felicidad /.../ Queda definido un cuerpo de pensadores ajeno y superior a toda profesión; hay quien escribe que ser autor es hoy un estado, como ser militar, magistrado, eclesiástico o financiero /.../ las letras no constituyen precisamente un estado, pero hacen sus veces para aquellos que no tienen otro". Paul Bénichou, *Op. cit.*, p. 37.

(3) Leopoldo Díaz, "Profesión de fé —sic—", en *Atlántida conquistada* (París: Atar, 1906) Bilingüe. Trad. F. Raisin.

(4) P. Bénichou, *Op. cit.*, p. 440.

(5) L. D., "A un artista", en *Atlántida conquistada*, *Op. cit.*

(6) *Id.*

(7) L.D., "Sursum Corda", en *Sonetos* (Bs. As.: Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser, 1888).

- (8) L. D., "Poeta y alondra", en *Las dnforas y las urnas* (Cristianía Del Mallingske Eogtrykeri, 1923).
- (9) L. D., "Decadencia", en *Sonetos*, *Op. cit.*
- (10) L. D., "Que el verso embriague", en *A. conquistada*, *Op. cit.*
- (11) L. D., "Canon de humildad", en *Las dnforas y las urnas*, *Op. cit.*
- (12) L. D., "Sursum Corda", *Op. cit.*
- (13) L. D., "Decadencia", *Op. cit.*
- (14) L. D., "Profesión de fé", *Op. cit.*
- (15) L. D., "El poeta que vendrá", en *A. conquistada*, *Op. cit.*
- (16) L. D., "A los dioses", en *L. dnforas y als urnas*, *Op. cit.*
- (17) L. D., "La fuente sagrada", en *L. dnforas y als urnas*, *Op. cit.*
- (18) Octavio Paz, "El caraco. y la sirena" en *Cuadrivio* (México: Joaquín Martiz, Serie del Volador, 1965), p15.
- (19) Cf. Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*. Producción poética y situación sociológica. (México: El Colegio de México, 1978).
El verdadero artista es aquél que en el estudio constante, y en el aislamiento de su torre ebúrnea, pone bajo el triunfo de la Idea, perseguida y adorada, todo lo que para la mayoría opaca y gorda sorprende o deslumbra". Rubén Darío, "Bajo-relieves, de Leopoldo Díaz", en *Revue Illustrée du Río de la Plata*, dic/1895.
- (20) L. D., "La lengua castellana", en *A. conquistada*, *Op. cit.*
- (21) Se refiere a los lamentos del gaucho "domesticado" en "El canto del povador", en *Sonetos*, *Op. cit.*
- (22) L. D., *A. conquistada*, *Op. cit.*
- (23) L. D., "Preludio", en *L. dnforas y las urnas*, *Op. cit.*
- (24) L. D., "Habla la musa de América", en *A. conquistada*, *op. cit.*
- (25) Cf. L. D. "A Bs. As.;" en *BAAL* (*Boletín de la Academia Argentina de Letras*), T. XII, 45, 1943, pp. 63-69. Canto leído por Leopoldo Díaz en Mendoza en nov. de 1884, en honor de Domingo F. Sarmiento que regresaba de los Estados Unidos de América.
- (26) Octavio Díaz, *Op. cit.*, p. 55.
- (27) Angel Rama, *Literatura y clase social* (México: Folios, 1984) 2ª ed. p. 110.
- (28) L. D., "Que el verso embriague", *Op. cit.*
- (29) L. D., "Canon de humildad", en *L. dnforas y las urnas*, *Op. cit.*
- (30) L. D., "Cincelaré los flancos", en *L. dnforas y las urnas*, *Op. cit.*
- (31) Cf. A. Rama, *Op. cit.*
- (32) *Id.*, p. 112.
- (33) Cf. Ld., "A un poeta", en *A. conquistada*, *Op. cit.*
- (34) Recordemos que Darío dijo en *Prosas Profanas*: "La fuente está en tí mismo", en una afirmación de mismidad que liga producto y productor en una unidad de sentido.
- (35) L. D., "Lejos de toda pompa", en *L. dnforas y las urnas*, *Op. cit.* Fue publicado como "Soliloqui del poeta", en *La Nación* (20/6/37).
- (36) Noé Jitrik, *Op. cit.*
- (37) Silvia Molloy, "Conciencia del público y concepto del yo en el primer Darío", en *Rib*, XLV, 108-109, p. 451.

(38) Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (Bs. As.: CEAL, 1983) p. 82.

(39) L. D., "Grito de aliento", A. Joaquín Castellanos, en *Sonetos, Op. cit.*
Cf. "Sueños", "Sursum Corda", en *Sonetos*; y, "a los que sueñan" y "A un artista", en *A conquistada*.

(40) L. D., "A un poeta", *Op. cit.*

(41) L. D., "A los que sueñan", *Op. cit.*

EL MAESTRO ALEJO VENEGAS DE BUSTO PLAGIADO POR PEDRO DE MEDINA

Por Ildefonso Adeva

I. Apunte biobibliográfico de Pedro de Medina

Pedro de Medina es uno de tantos autores oscuros que contribuyó con su grano de arena al acervo de cultura del siglo de oro español. Sevillano, nació hacia 1493 y murió en 1567. Su vida transcurrió al servicio de la casa de Medina Sidonia. Se distinguió en sus días por sus conocimientos náuticos y, sobre todo, por el pleito que entabló en 1539 ante el Consejo de Indias contra los pilotos y cosmógrafos de la Casa de la Contratación por supuestos errores en las cartas oficiales de navegación.

Publicó su primera obra, *Arte de navegar*, —que fue traducida a varios idiomas y enseñó a navegar a muchos europeos—, en 1545, y un resumen didáctico de la misma, *Regimiento de navegación*, en 1552. En 1548 imprimió el *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, y el *Libro de la Verdad* en 1555. En 1561 dejó manuscritas la *Crónica de los excelentes duques de Medina Sidonia* y una *Suma de cosmografía* (1).

II. Tacha de plagario

Angel González Palencia hizo de este autor el tema de su *Discurso de ingreso en la Real Academia Española*, en 1940; es el estudio más amplio y documentado, que yo conozca, sobre Pedro de Medina. Además preparó la edición de *Obras de Pedro de Medina*, a las que antepuso como prólogo el referido discurso (2).

Amén de la precisión de algunos datos biográficos y de algunos extremos relativos al pleito, González Palencia estudia con algún detenimiento el *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Al tratar de las fuentes, enumera las citadas por Medina y ante su abundancia se pregunta: “¿era toda esta balumba de erudición original?”. No es ésta sospecha espontánea o retórica, pues Florián de Ocampo en 1553, en la segunda edición de *Los cuatro libros primeros de la Crónica general de España*, había acusado abiertamente a Pedro de Medina de haber plagiado “los cuatro primeros libros de este volumen, (...) sin mudar palabra ni sentencia”. González Palencia, que siente por su autor manifiesta simpatía, lo defiende, como puede, de esta tacha y concluye que “es una evidente exageración tildar de plagio al *Libro de las grandezas de España*”, ya sea en el fondo ya sea en la forma (p. XXXVII).

CONFERENCIAS

obra dramática. Porque en todas las cartas de Lorca, aún cuando alude a los motivos mas intrascendentes, aflora una prosa lírica, hace literatura, como hace literatura con los lápices de colores o con los finos plumines cuando también dibuja.

Hasta hace pocos años, hasta que contamos ya con un material suficiente, no cabía hablar de Lorca como autor de un copioso epistolario. En las letras españolas no existía tradición de atender a la dimensión literaria de las cartas de nuestros hombres de letras. Entre los franceses el caso era bien distinto. Sin embargo, investigadores cuidadosos acertaron a vislumbrar la calidad y el interés de Don Juan Valera estudiado desde esta vertiente. Unas cuantas cartas incluídas en la primera edición de las *Obras Completas* de García Lorca, dada a la estampa por Aguilar, en 1955, no ofrecían muestreo suficiente para estudiar esta faceta del escritor. Pero hoy es ya distinto. Tenemos editado un amplio epistolario y conocemos muchos nuevos dibujos que ilustran sus cartas por esta característica de que para Lorca la ilustración o autoilustración es un intento más de comunicación y toda su obra —lírica, teatro, prosa— es constante afán comunicativo: la otra faceta del gran juglar que también llevaba dentro. Sus dibujos los concibe como mensajes, como tarjetas postales que se autofabrica el poeta, como cartas ilustradas que pretenden llegar mas allá de donde la letra alcanza. A Manuel de Falla le pregunta en carta si por fin se van a colocar unos azulejos de cerámica que den fé del paso por Granada del músico ruso Glinka y en la carta van dibujados tres limones en color limón porque Lorca los ve ya de antemano como formando parte de la ilustración de las cerámicas de "Fajalauza" propuestas para la lápida. En otra carta de Fernández Almagro le dibuja en la cabecera del papel verdoso —la tradición de Juan Ramón Jiménez— un cesto de frutas, una copa, una pera y la cifra mágica de 1927. "Pronto —le dice— recibirás mi primer libro. Dedicado a tí, a Salinas y Guillén; mis tres debilidades". Es el dibujo brindado a la poesía pura, el bodegón lleno de todo el espíritu de la literatura de 1927 que poda exuberancias, que va silenciando estridencias rubenianas: en el cesto, dos naranjas y tres peras cortadas con rama y verdes hojas y coloreadas de amarillos y rosas. Es la "nostalgia de un jarrón sobre una mesa": el bodegón poético de Pedro Salinas. Lorca transmite con su bodegón plástico su trance literario, su manera de acertar a ver las cosas. Hay tanta o más literatura en esos delgados trazos de su dibujo que en muchos de sus poemas. No son limones para exprimir, no son naranjas para comer: son como las uvas moscateles, las naranjas mandarinas y los higos morados que aparecen en la primera página de *Platero y Yo*. Mas que frutos que dá la tierra, fruto que crea el escritor, elementos de su mundo literario, aciertos de su expresión poética dichos en dibujo, rimados en color. Elementos y colores que cuando saltan a la realidad la tonalizan, la contagian: son los limones redondos que corta Antonio Torres Heredia y los va tirando al agua "hasta que la puso de oro". Es, ante todo, la hipóbole de un poeta andaluz, pero es que no son limones del árbol sino limones de su paleta que al deshacerse en el agua derraman su color. Y por eso son limones redondos; porque los ve caprichosamente dibujados por él y él los pinta redondos y con un color que tira a oro que no es exactamente el color desvañecido al verde del limón.

- (3) Paz y Meliá, Antonio, Papeles de Inquisición. Catálogos y extractos por... Segunda edición por Ramón Paz. Madrid. 1947.
- (4) Moreno Garbayo, Natividad, Catálogo de los documentos referentes a Diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional. Madrid, 1957.
- (5) Serrano y Sanz, Manuel, El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, tercera época, 1906, t. XV, julio-agosto, págs. 28-46; septiembre-octubre, págs. 243-259; noviembre-diciembre, págs. 387-402; 1907, t. XVI, enero-febrero, págs. 108-116; marzo-abril, págs. 206-218.
- (6) Martínez Bara, José Antonio, Los Cabrera de Córdoba, Felipe II y el Escorial. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Tomo LXXXI, 1-2. 1963, págs. 203-233.
- (7) González Palencia, Angel: Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España de 1800 a 1833. Madrid, 1934-1941. 3 vol.
- (8) Rumeu de Armas, Antonio: Historio de la censura literaria gubernativa en España. Madrid, 1940.
- (9) Martínez de Salazar, Antonio: Colección de memorias y noticias del gobierno general y político del Consejo. Madrid 1765.
- (10) Escolano de Arrieta, Pedro: Práctica del Consejo Real en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos. Madrid, 1796. II tomos.
- (11) Archivo Histórico Nacional, Osuna, leg. 2.014, núm. 2.
- (12) Alamo, fr. M. del; La imprenta en Lerma. 1618-1619. Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos. Tomo V, núm. 76, pág. 588-594.
- (13) Archivo Histórico Nacional. Inquisición, leg. 3.711, núm. 2.
- (14) Gutierrez Caño, Marcelino: Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII. R.A.B. y M., tomo 4, año 1900.
- (15) Archivo Histórico Nacional, Consejos. Varios. Leg. 42.418.

RESEÑAS

Por otra parte, el autor, su individualidad, está presente en la novela, como acertadamente señala Enrique Rubio: "Insistentemente Gil y Carrasco se proyecta en los estados anímicos de sus personajes" (pág. 43 de la *Introducción*). Otro aspecto interesante es la significación que alcanza la desaparición de la Orden de los Templarios (suceso clave que determina el desarrollo de la acción) que se puede considerar como trasunto de la desamortización de Mendizábal, hecho que merece una crítica negativa por parte del autor, y que traslada a la novela a través de su equivalente medieval.

Por último, hay que destacar la excelente edición de Enrique Rubio que completa la novela con un amplio y completo aparato crítico.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *La maravilla de América. Los Cronistas de Indias*. Madrid. Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1985. 254 pp.

Por María del Mar Zabaleta Franco

En una autora tan amante y conocedora de la historia, poesía y relatos populares hispanoamericanos resulta lógico que acometiese una obra de carácter antológico sobre el Descubrimiento de América.

Utilizando un lenguaje claro y directo, para lograr una fácil comunicación con el lector, pasa revista a treinta y tres famosos personajes (Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Fray Bartolomé de las Casas...), de los cuales nos apunta unas sucintas biografías y unas muestras muy selectas de sus escritos.

Carmen Bravo intenta que el lector lea con facilidad la obra, pero al mismo tiempo pretende que se capte la significación profunda de los personajes a través de los siglos y la repercusión histórica del Descubrimiento de Cristóbal Colón.

Cierra esta interesante obra, —ilustrada con viñetas de la *Historia General de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo—, una selecta biografía.

