INFORMATION TO USERS

This dissertation was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again – beginning below the first row and continuing on until complete.

4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.

University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

A Xerox Education Company

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/3288

72-22,447

ORRACA, Osvaldo Enrique, 1936-
LOS VALORES SOCIALES DEL ESPERPENTISMO DE DON RAMON DEL VALLE-INCLAN. [Spanish Text].

The University of Oklahoma, Ph.D., 1972
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED.

THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

LOS VALORES SOCIALES DEL ESPERPENTISMO DE DON RAMON DEL VALLE-INCLAN

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY

OSVALDO ENRIQUE ORRACA

Norman, Oklahoma

1972

LOS VALORES SOCIALES DEL ESPERPENTISMO

DE DON RAMON DEL VALLE-INCLAN

A DISSERTATION

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES

BY

James H. Abbott

Joseph [illegible]

Jim P. Artman

Seymour Fisher

[illegible]

DISSERTATION COMMITTEE

PLEASE NOTE:

Some pages may have

indistinct print.

Filmed as received.

University Microfilms, A Xerox Education Company

RECONOCIMIENTO

Quiero expresar mi más sincera gratitud al profesor James H. Abbot, quien dirigió esta investigación y, a la vez, la inspiró mediante sus cátedras de literatura española. También le doy las gracias a los profesores Melvin Tolson, Joseph Kinkaid, Jim P. Artman y Lowell Dunham por haber leído el manuscrito en su forma preliminar.

Más que nada, la dedico a mis padres y a mi querida esposa. Con su estímulo pude encararme a tantas situaciones adversas y seguir adelante.

TABLA DE CONTENIDO

		Página
RECONOCIMIENTO.....		III
Capítulo		
I.	INTRODUCCION: VALLE-INCLAN Y LA MISION SOCIAL DE LA GENERACION DEL 98.....	1
II.	EL ESPERPENTO Y SU MISION DE CRITICA SOCIAL.....	17
III.	EL ESPERPENTO COMO CRITICA POLITICA...	37
IV.	EL ESPERPENTO COMO CRITICA RELIGIOSA..	83
V.	EL ESPERPENTO COMO CRITICA DE LA FAMILIA.....	123
VI.	CONCLUSION.....	163
VII.	BIBLIOGRAFIA.....	178

VALLE-INCLAN Y LA MISION SOCIAL DE LA GENERACION DE 1898

INTRODUCCION

En el año de 1968 el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Texas rindió homenaje al gran creador del género literario que él mismo clasificó como esperpentos, dön Ramón del Valle-Inclán. Los críticos literarios allí presentes, tales como Ramón Martínez-López, José Rubia Barcia, Idelfonso Manuel Gil, Francisco Ayala, José Luis Cano y Ricardo Gullón, celebraban con profundo respeto el centenario del nacimiento de don Ramón del Valle-Inclán. Después de la lectura de varios pasajes de sus poemas, dramas y novelas, el crítico Ricardo Gullón concluyó con las siguientes palabras:

> The esperpento, certainly, has the unreal reality of art. But if we speak of reality in more inclusive terms, we may say that the esperpento reveals it. Contrary to common opinion, the esperpento, either as Valle-Inclán or as others conceive it, was used to approach reality in a more lucid and open-eyed way than the so-called realistic way. The idea was to discover what we might call the "essence" of reality. If I hesitate to use this term it is because I am not sure that one may speak of such an "essence," since by its very nature the reality to which I am referring - that which interest the novelist- is a reality subject to time and space; it is an

> ever-changing historical reality. In Valle-Inclán's case, it was his awareness of this historical reality which turned him toward the esperpento.[1]

Vista desde su nivel más sencillo, la palabra esperpento, según Valle-Inclán, se reduce a una deformación estilística de la realidad exterior para analizar la verdadera esencia interior de la sociedad en que vive. En Luces de bohemia Max Estrella y Don Latino aluden al hecho de que la deformación que se refleja en el espejo cóncavo es parte de la tragedia social española:

> Max. -Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.
> Don Latino. -¡Miau! ¡Te estás contagiando!
> Max. -Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.[2]

Esta realidad interna que intuye Valle-Inclán de su mundo histórico y social es resaltada por medio de una matemática de deformación que destruye las máscaras sociales y se acerca al personaje desnudándole tal cual es.

---

[1] Ricardo Gullón, Valle Inclán: Centennial Studies (Austin: The University of Texas Press, 1968), p. 125.

[2] Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia, Obras completas de Ramón del Valle-Inclán, 1 (Madrid: Editorial Plenitud, 1952), p. 939.

La cámara fotográfica del esperpento, por lo tanto, se dirige al panorama interno de la sociedad. Capta el alma de la humanidad a la que se dirige, y presenta los tres problemas principales más sobresalientes de su época: la política, la religión y la familia. Así, este estudio se concentrará en interpretar la ideología social de estos tres aspectos de lo esperpéntico de la obra de Valle-Inclán.

Valle-Inclán nació en 1869 en Villanueva de Arosa. Su padre era poeta oficial y su madre, Dolores de la Peña y Montenegro, era de noble linaje. A los pocos años, después de una infancia en la tierra gallega de Salnes, fue enviado a estudiar a Santiago. En 1892 Valle-Inclán se desplazó a Méjico, sirviendo allí al ejército, primero como soltado y después como periodista. Al regresar a España en 1895, se trasladó a Madrid, donde vivió activamente las tertulias literarias. Su figura delgada, larga barba y ropa negra le hacían sobresalir notablemente. En los cafés exponía sus ideas sobre los problemas sociales. El crítico Ramón Martínez López, asiduo visitante de las tertulias de Valle-Inclán, lo describe:

> I first met Valle-Inclán in the spring of 1929 in the back of a cafe known as the Granja del Henar

> where he was holding one of his tertulias. His aim was to hold his listeners spellbound. He gesticulated with face and arm, and, as Alfonso Reyes put it, while his face expressed the dogma, his arm would round it out, as might a corollary. His meeting me reminded him of one of his notions, that of Galician Hellenism, and he expounded it with the support of delightful etymologies of his own invention.[3]

Valle-Inclán tuvo varios altercados en los cafés, en uno de los cuales hirió gravemente al periodista Manuel Bueno. Su gran afición al teatro fue motivo de que conociera y se casase con la actriz Josefina Blanco, de cuyo matrimonio tuvo varias hijas. Durante la guerra de 1914-1918 fue infitado por los aliados a visitar los campos de batalla de Italia y Francia. Más tarde, luchó a favor de la República y al ser proclamada vencedora, desempeñó los puestos de Conservador del Tesoro Artístico y Director de la Academia Española de Roma. A causa de los inesperados cambios del gobierno español, se encontró en gran estado de pobreza y hambre a los setenta años de edad. Después de una larga enfermedad se recluyó en una clínica en 1935. En 1936 falleció en su tierra natal de Compostela.

---

[3]Ramón Martínez López, "A Portrait of Valle-Inclán," Valle-Inclán: Centennial Studies (Austin: The University of Texas Press, 1968), p. 21.

A medida que ha pasado el tiempo, Valle-Inclán ha sido incorporado a lo que actualmente se denomina como "la Generación del 98" según el crítico Guillermo Díaz-Plaja los miembros más sobresalientes son don Miguel de Unamuno (1864-1936), José Martínez Ruiz (1873-1967), Pío Baroja (1872-1956), Jacinto Benavente (1866-1954), Antonio Machado (1875-1939), Juan Ramón Jiménez (1881-1958) y el mismo don Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Aunque cada uno de estos escritores se destaca por su fuerte individualidad, tienen en común un carácter formativo que consiste de elementos que unidos se vinculan a una misma preocupación social. Pedro Salinas explica cómo el estado social en que se desarrolla la literatura de la Generación del 98 es responsable en gran parte de la controversial uniformidad; de la misma:

> Entendemos por "el 98" la catástrofe que supuso la derrota de España y la pérdida de su imperio colonial. No importa, ya lo sabemos, que la idea de la decadencia española sea muy anterior al 98. Lo esencial es que nuestro desatre haya convertido lo que podía tomarse sólo por una idea de intelectuales, o por un presentimiento de pesimistas, en una brutal realidad histórica que gravitó sobre todas las conciencias despiertas y que les hizo agruparse frente al problema esencial de esta generación: España.[4]

---

[4]Pedro Salinas, Literatura española: siglo XX (Méjico: Librería Robledo, 1949), p. 31.

La vida española, sus problemas y realidad histórica son las raíces que motivan a cada uno de los escritores del 98 a escribir. La literatura que producen tiene como propósito primordial analizar intelectualmente la crisis nacional producto de la situación histórica por la cual pasa la patria. Este sentido de unidad se acrecienta con ciertos sucesos históricos que agudizan la misión social de los escritores de examinar las causas de tal decadencia. Ellos coinciden con muy poca diferencia de años en la fecha de nacimiento, lo cual les coloca en la misma situación histórica y social. Su espíritu se desarrolla a base de un fervor literario autodidáctico que resulta en un intelectualismo disciplinado. Trabajan juntos en las revistas literarias de Vida Nueva, Electra, La Vida Literaria y El Alma Española. Todos sufren la derrota de España y la pérdida final de su imperio colonial. Viven la crisis monárquica de 1914 a 1923, la huelga de 1917, el golpe de Estado de Primo de Rivera y la guerra civil de 1936-1939, que resulta en la derrota de la República. En el afán de hallar ideas y estilos singulares, atacan a la generación pasada, a su realismo temático y estilístico. Abogan por una libertad absoluta la cual les habilita para

establecer nuevas normas estéticas con matices modernistas, impresionistas y expresionistas. Estos acontecimientos históricos y ambientales forjan el espíritu crítico de Valle-Inclán, al igual que el de los demás miembros de la Generación del 98, dándole a éste un cuerpo social que sirve de agente catalítico para crear sus obras esperpénticas dirigidas a la política, la religión y los problemas de la familia. Ortega y Gasset describe esa capacidad colectiva de analizar tales determinados problemas sociales como la sensibilidad vital que justifica a la vez el término ya generalmente aceptado de Generación del 98:

> Las masas humanas son receptivas: se limitan a oponer su favor o su resistencia a los hombres de vida personal e iniciadora. Mas, por otra parte, el individuo señero es una abstracción. Vida histórica es convivencia. La vida de la individualidad egregia consiste, precisamente, en una actuación omnímoda sobre la masa. No cabe, pues, separar los héroes de las masas. La humanidad ha sido siempre una estructura funcional en que los hombres más enérgicos han operado sobre las masas, dándoles una determinada configuración. Esto implica cierta comunidad básica entre los individuos superiores y la muchedumbre vulgar.[5]

De manera que aunque hay elementos individuales en Valle-Inclán, especialmente en la creación de los esperpentos,

---

[5]José Ortega y Gasset, La idea de las generaciones, Obras completas de José Ortega y Gasset, III (Madrid: Revista de Occidente, 1947), p. 147.

su función de crítica social fue desarrollada por idénticos sucesos históricos que unidos forman parte de la sensibilidad de la Generación del 98.

Al enfrentarse con la realidad española, la Generación del 98 se siente atraída hacia la cultura europea y sus filósofos. A esta tendencia europeizante se vincula la misión social de desenterrar de la vida española los verdaderos valores positivos, desechando los falsamente considerados como tradicionales. El deseo progresista se acrecienta bajo la influencia de Sanz del Río (1814-1869) y Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) con su Institución Libre de Enseñanza (1875). Siguiendo como base el idealismo liberal de Krause, buscan la transformación social por medio de la educación del pueblo en las universidades. El krausismo establece como meta el progreso científico de la humanidad para lograr la armonía panenteísta del espíritu y la naturaleza. Juan Chabas en su obra Literatura española contemporánea (1952)[6] alude al impacto que tuvo en la voluntad de la Generación del 98 este movimiento

---

[6] Juan Chabas, Literatura española contemporánea (La Habana: Editorial Cultural, 1952).

intelectual:

> Ese movimiento, desde Sanz del Río, significaba: una posición racionalista ante los problemas religiosos; una reacción liberal, socialmente reformista, frente al absolutismo político y el espíritu y la economía feudales de la monarquía; la oposición a la escolástica; el espíritu de universalidad en la cultura, sin pérdida de la emoción nacional.[7]

Su curiosidad intelectual, además de acercarles al krausismo, les pone en contacto con el pesimismo de Schopenhauer, la angustia de Kierkegaard, el neo-cristianismo de Tolstoy, el intuicionismo de Bergson y el nihilismo de Nietzsche. Todas estas tendencias filosóficas dejan su impronta más o menos acentuada en los escritores de la Generación.

La literatura española que crea Valle-Inclán, y los demás escritores de la Generación del 98, es definitivamente social. Las frecuentes reuniones en los cafés se centralizan en el deseo de expresar cada uno las ideologías en cuestiones literarias relacionadas a problemas de la sociedad en que viven. Buero Vallejo discute la posición nihilista de Valle-Inclán y el esperpento como una actitud racional y de amarga sátira que brota en rebeldía hacia una sociedad hipócrita. Sigue indicando que es

---

[7]Juan Chabas, Literatura española contemporánea La Habana: Editorial Cultural, 1952). p. 25.

natural que en los tiempos de Valle-Inclán y en los nuestros se encuentren en auge nuevos estudios hacia el esperpento como fórmula literaria, pues hasta la fecha es la forma suprema de expresar el desdén hacia el caos social.[8] El crítico Luis Granjel también afirma y vincula esta constante preocupación reaccionaria de la Generación del 98 hacia el tema de España:

> En cuanto literatos y enfrentados con este concreto quehacer, el modo de cumplirlo y el sentido o finalidad que al mismo cabía conferir, los escritores noventayochistas formulan y bien categóricamente una doctrina influida de modo inmediato por la misión que al escritor impone, a juicio suyo, la circunstancia política y social española. Los escritores noventayochistas hacen arrancar su personal manera de entender la misión social del intelectual de un duro enjuiciamiento al modo de cumplir tal imperativo los escritores coetáneos suyos.[9]

Continúa diciendo Luis Granjel que Valle-Inclán se enfrenta a los problemas sociales al igual que lo hacen los demás intelectuales de su generación. Con tono rebelde y nihilista busca los verdaderos valores del pueblo español en la tradición, valores que en un determinado momento histórico habían llevado a la patria a la cima cultural y política. Estudia a los grandes escritores renacentistas:

---

[8]Buero Vallejo, "De rodillas, en pie, en el aire," Revista de Occidente, No. 1, p. 146.

[9]Luis S. Granjel, Panorama de la generación del 98 (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959), p. 124.

Cervantes, Gracián y Quevedo. En la pintura prefiere a Goya y a El Greco. Escoge la figura legendaria de don Quijote como el arquetipo de la reconstrucción social, ya que su constante lucha y acción le sirven de base para buscar nuevas actitudes. También indica la forma exterior en que esta nueva vitalidad busca nuevos valores que sustituyan los males del cuerpo social en que vive:

> Los escritores de este grupo son, ante todo, los grandes preocupados por España. Se trata de poner en primer plano a España en una obra meramente intelectual o artística. Su afán de conocimiento les lleva a recorrer el sueño español, a buscar sus viejas ciudades, sus monumentos ruinosos, sus recuerdos históricos y literarios, a buscar también sus pueblecitos olvidados y desheredados de la fortuna. Solos o en pequeños grupos recorren todos los caminos de España, hablan con los labriegos, con los pequeños industriales. Ante el espectáculo de la vida española sienten impulsos reformistas.[10]

La suprema expresión de individualismo de la obra valleinclanesca y su desafío enfrentarse a la realidad circundante, histórica y social, se concentra en lo que él mismo llama obras esperpénticas. Por la mayor parte, la crítica y estudios que se han hecho sobre el esperpento han sido de índole fragmentaria, en los cuales la tendencia ha sido de acercarse a una sola obra o a un aspecto

---

[10] Ibid., p. 513.

aislado. Las ideas desarrolladas en tales estudios, casi siempre hechos en revistas literarias, se limitan a buscar procedimientos estilísticos, comparando, muy acertadamente, la técnica modernista con la de los esperpentos. Otros estudios hechos sobre el autor aparecen solamente como colecciones de ensayos aislados y de gran valor literario para conocer la estética de Valle-Inclán, pero sin ofrecer una visión total y exhaustiva del pensamiento y desarrollo social de la figura del esperpento. Además de las obras ya citadas en esta introducción otros estudios literarios ya publicados y que discuten diversos aspectos generales de Valle-Inclán y la Generación del 98 son los ensayos de José Agustín Balseiro titulados Cuatro individualistas de España (1949).[11] En 1955 José Ramón Sender publica Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Santayana[12]; José Martínez Ruiz escribe La generación del 98 (1961)[13];

---

[11]José Agustín Balseiro, Cuatro individualistas de de España (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1949).

[12]José Ramón Sender, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Santayana. (Méjico: Ediciones de Andrea, 1955).

[13]José Martínez Ruiz, La generación del 98 (Madrid: Edición Anaya, 1961).

César Barja publica Libros y autores contemporáneos (1964)[14]; y en 1944 don Ramón Gómez de la Serna da a conocer una excelente biografía[15] que comprende interesantísimas anécdotas de la vida personal de Valle-Inclán. Otros estudios estilísticos sobre la obra de Valle-Inclán son Las estéticas de Valle-Inclán (1965)[16] de Guillermo Díaz-Plaja, Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia (1965)[17] de Ramón José Sender y La estética de Valle-Inclán (1966)[18] de Antonio Risco. Entre los trabajos académicos que más de cerca ha seguido la crítica social valleinclanesca, merece citarse la disertación doctoral de Barbara Fay Ely.[19] La doctora Ely presenta un estudio extenso de toda la obra de Valle-Inclán. Su

---

[14]César Barja, Libros y autores contemporáneos (New York: Las Américas Publishing Company, 1964).

[15]Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón del Valle-Inclán (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944).

[16]Guillermo Díaz-Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid:Editorial Gredos, 1965).

[17]Ramón José Sender, Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia (Madrid: Editorial Gredos, 1965).

[18]Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, 1966).

[19]Barbara Fay Ely, The Problem of Spain, as Interpreted in the Works of Don Ramón del Valle-Inclán. (Tulane: University Press, 1963).

objeto principal, más que mostrar la función crítica del esperpento, consiste en resaltar el impacto que los acontecimientos históricos tienen en la obra de Valle-Inclán. La autora sigue, casi exclusivamente, el hilo de la historia en las obras del escritor, estudiando la interpretación que de los mismos hace el novelista. Sin embargo, no existe aún un estudio monográfico que establezca la función crítica del esperpento en su referencia a la sociedad.

Dentro de las bases estructurales de lo esperpéntico de la obra de Valle-Inclán, éste analiza el aspecto político, religioso y familiar de la sociedad. La ideología que presenta en cada una de estas tres fases, aunque repleta de una estilística deformadora y de tono rebelde, lleva consigo misma el fin de acercarse a la verdadera esencia del ambiente en que se origina. La realidad que tiene por objeto presentar es la que existe en los males interiores de todo el panorama político-religioso. Este panorama degradante se vivifica en el mundo de la visión esperpéntica; los males humanos son deshumanizados para pintar una sociedad materialista en donde los valores establecidos son regidos estrictamente por la esperanza de ganancias económicas y alguna posición social.

El hecho de que esta perspectiva se dirija a la sociedad española de su tiempo histórico no disminuye su valor didáctico universal, ya que el esperpento vislumbra una crisis social de mucha mayor magnitud:

> Juntan su hocico los perros
> en la oscuridad,
> se lamentan de los yerros
> de la Humanidad.
> Por la tarde gris y fría
> pasa una canción triste.
> La melancolía de un acordeón.
> Absurda tarde. Macabra
> mueca de dolor.
> Se ha puesto el Pata de Cabra
> Mitra de Prior.[20]

Los males religiosos, políticos y de familia que señala a través del esperpento en su función satírica tienen como propósito el desvestirlos de toda máscara exterior que pueda ocultar esa realidad negativa e interior de los pueblos. Al exponer con una visión deformadora y grotesca la crueldad que existió y existe en este mundo, Valle-Inclán revela también su ideología absoluta de que tal panorama trágico de la vida podrá desaparecer solamente cuando la justicia sea regida por la sinceridad, el amor humanitario que des-

---

[20] Ramón del Valle-Inclán, La pipa de Kif, Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán, 1 (Madrid: Editorial Plenitud, 1952), p. 1139.

conoce barreras de prejuicios y la caridad entre todas las clases sociales.

CAPITULO II

EL ESPERPENTO Y SU MISION DE CRITICA SOCIAL

Tratar de establecer un esquema cronológico de las obras esperpénticas de don Ramón del Valle-Inclán es casi tarea imposible, puesto que las publicaciones fueron hechas por entregas a lo largo de varios años en revistas literarias como España, El Estudiante, El Sol, Ahora, Nuestro Tiempo y La Pluma. En otras ocasiones fueron refundiciones de cuentos que el autor había publicado antes. Por ejemplo, Tirano Banderas apareció por primera vez en la revista El Estudiante en los ejemplares de junio, julio y diciembre de 1925, y en los de enero y febrero de 1926. Así sucesivamente ocurrí con las demás obras. No fue hasta 1958 que se editaron Baza de espadas[1], después de su publicación en la revista El Sol en 1932, y El trueno dorado[2], la cual apareció en Ahora el 19 de marzo de 1936. Estas dos novelas son las únicas que no aparecen en sus Obras completas (1952)[3] a causa de haber sido publicadas más tarde.

---

[1]Ramón del Valle-Inclán, Baza de espadas (Barcelona: Editorial A.H.R., 1958).

[2]Ramón del Valle-Inclán, El trueno dorado (Barcelona: Editorial A.H.R. 1958).

[3]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas (Madrid: Editorial Plenitud, 1952).

Las obras teatrales que el mismo Valle-Inclán denomina como esperpentos son Luces de bohemia (1920), Los cueronos de don Friolera (1921), Las galas del difunto (1926) y La hija del capitán (1927). Ahora bien, a través de la mayor parte de la obra de Valle-Inclán aparecen personajes esperpénticos y grotescos. Esta consideración hace que el concepto valleinclanesco de lo esperpéntico se amplíe a otras circunstancias históricas presentadas en su obra. La visión de personajes esperpénticos se manifiesta, por consiguiente, en los tres géneros que cultiva: poesía, teatro y novela. El orden cronológico aquí establecido coincide más o menos con la primera manifestación de las obras en las revistas literarias ya mencionadas. En poesía escribe La pipa de Kif (1919). En el género dramático publica Farsa y licencia de la Reina Castiza (1920), La rosa de papel: Melodrama para marionetas (1924), Ligazón: Auto para siluetas (1927) y Sacrilegio: Auto para siluetas (1927). Dentro de la novela escribe Tirano Banderas: Novela de Tierra Caliente (1926) y El ruedo ibérico: La corte de los milagros (1927), Viva mi dueño (1928), Baza de espadas (1932) y El trueno dorado (1936). Para fines de obtener una visión global, sus Obras

completas han sido usadas en este estudio monográfico. Al seguir la lectura en el orden cronológico establecido, la continuidad del desarrollo de lo esperpéntico se hace mucho más aparente.

La palabra esperpento en la actualidad ha recibido con bastante frecuencia una misma definición: el Diccionario ideológico de la lengua española (1966) lo define como "persona fea, extravagante, y de aspecto ridículo."[4] El Diccionario de la lengua española (1956) indica que es "una persona rara, ridícula; persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza."[5] También el Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana (1954) lo describe como "persona o cosa muy fea; es palabra familiar y reciente de origen incierto."[6] En la obra de Valle-Inclán tal vocablo puede definirse esencialmente como una estilización basada en una matemática deformadora que hace resaltar los aspectos feos que yacen escondidos en la sociedad.

---

[4]Julio Casares, Diccionario ideológico de la lengua española. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1966), p. 359.

[5]Academia Real Española, Diccionario de la lengua española. (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1956), p. 574.

[6]J. Corominas, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana (Madrid: Editorial Gredos, 1954), p. 389.

García-Pelayo indica que la actitud esperpéntica de Valle-Inclán no permite el disfraz con el cual la sociedad española acostumbra a esconder la realidad interna por medio de las apariencias:

> Si redujéramos una y otra actitud a una sola forma, diríamos que Valle-Inclán busca la autenticidad por debajo de las apariencias, lo que en un caso le obliga a desarrollar una estética suprarrealista y, en el otro, infrarrealista, pero que en ambos se trata de descubrir una realidad oculta tras de lo aparente. El resultado a que llega es que los hidalgos, campesinos, abades y hasta los mendigos son auténticos en cuanto que, de modo perfecto o imperfecto, realizan lo que creen ser.[7]

No puede separarse, en absoluto, la función social como fondo sin analizar la estilización de la forma del esperpento. Ambas funciones están entrelazadas con la visión total que presenta de los problemas políticos, religiosos y familiares. Esta visión panorámica la ve Max Estrella en Luces de bohemia como una tragedia colectiva de una sociedad en donde los personajes resultan ser figuras grotescas que sólo pueden ser clasificadas como esperpentos:

> Max: La tragedia nuestra no es tragedia.
> D. Latino: ¡Pues algo será!
> Max: El esperpento.
> .....

---

[7]Manuel García-Pelayo, "Sobre el mundo social en la literatura Valle-Inclán," Revista de Occidente, No. 1, pp. 257-287.

> Max: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.
> Don Latino: ¡Estás completamente curda!
> Max: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.[8]

El sentido trágico de la vida española puede verse en la presentación grotesca que hace Valle-Inclán de los males políticos, religiosos y de la familia. Con su sistema deformador convierte a los personajes en entes esperpentizados por medio del uso del humor cruel, la situación histórica presentada.

La influencia de Goya en el sistema esperpéntico, como presentación de la realidad, excluye la claridad y equilibrio de la estética clásica. Las líneas clásicas reflejan una realidad esencialmente exterior, mientras que el esperpento se inspira y busca una matemática deformadora que esté a tono con la realidad espiritual de la sociedad y personajes que la componen. Al mencionar Valle-Inclán, por boca de Max Estrella, el hechc de que esta

---

[8] Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia, Obras completas, 1 (Madrid: Editorial Plenitud, 1952), p. 939.

perspectiva estilística esté dirigida a la tragedia social española justifica en sí su propósito de establecerla sobre bases que tengan una raíz nacional, aunque, quizás sea más apropiado decir raíz universal, pues los aspectos sociales a que se refiere comprenden males de toda la era moderna.

Otro aspecto formal a que alude varias veces Valle-Inclán acerca de la matemática esperpéntica es la capacidad que ésta posee de captar en momentos inesperados las sensaciones que se intuyen. La sensibilidad del intelecto es la base principal con la cual puede penetrarse en los deseos del personaje. En La pipa de kif (1919) menciona el propósito de extender sus sentidos hacia la íntima realidad, o sea, la que existe en el interior del mundo social:

> Bajo la sensación del cloroformo
> me hacen temblar con alarido interno
> la luz del acuario de un jardín moderno.
> Y el amarillo olor del yodoformo.
> Cubista, futurista, y estridente,
> por el caos febril de la modorra
> vuela la sensación, que al fin se borra,
> verde mosca, zumbándome en la frente.
> Tiembla en la luz acuaria del jardín,
> y mi barca va por el ancho río
> que separa un confín de otro confín.[9]

---

[9] Ibid., p. 1174.

La deformación, aunque la vincula a países artificiales creados por su imaginación, es una estilización bufonesca dirigida a la circunstancia histórica y social en que se desenvuelve la sociedad humana. Si su barca navega de un lugar a otro es sólo para pintar males que existen, no solamente en España, sino en todas las sociedades en general. Ortega y Gasset[10], al hablar sobre el concepto de sensibilidad, la determina como "intimidad sensible," la cual se funde en la intención del escritor de presentar diversos actos que traen consigo una unidad de juicio. Continúa diciendo que los dos elementos básicos que se usan para percibir la esencia del acto mental son la inducción y la deducción, acercando a la persona a una realidad diferente a lo que exteriormente se manifiesta:

> El ser real, el ser trascendente, podrá ser de otro modo que como yo pienso que es, pero lo que yo pienso es tal y como le pienso: su ser consiste precisamente en ser pensado. Lo real tiene dos haces: lo que de él aparece en la conciencia, lo que se manifiesta, y además, aquello de él que no se manifiesta.[11]

---

[10]José Ortega y Gasset, Obras completas (Madrid: Revista de Occidente, 1947), p. 255.

[11]Ibid., p. 255.

El resultado de tal estado de conciencia en la creación de los esperpentos es un acoplamiento entre el paisaje y los sentimientos subjetivos. Cuando Valle-Inclán intuye al pueblo madrileño en su corrupción moral, entonces el decaimiento es total, reflejándose estilísticamente también en la naturaleza. La luz del sol, en vez de traer vida, parece participar de los aspectos degradantes del paisaje:

> Tres destartaladas
> carretas, pintadas
> de azul Ultramar.
> ¡Polvo en el camino,
> viento en remolino
> la puesta solar!
> Los tiros muleros,
> y los carreteros
> roncos de jurar.[12]

Otro aspecto vital del sistema esperpéntico es el humor. Si la sociedad es vista a través del espejo cóncavo, la tragedia social es asociada a la representación de títeres o marionetas animados, cuyo único efecto en el que la mira es la risa. Al contrario de ser una risa de desprecio hacia el personaje, el autor contempla las debilidades humanas y las acepta como parte de la naturaleza

---

[12]Ramón del VAlle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 1165.

diabólica del hombre. En Los cuernos de don Friolera (1921) éste indica: "la verdad es que tenía otra idea de las risas infernales; había pensado siempre que fuesen de desprecio, de un supremo desprecio, y no."[13] Para interpretar la sátira en finalidad didáctica es necesario también conocer el humor español que se ha caracterizado desde los orígenes de la literatura, especialmente en la picaresca, por la crueldad real con que señala los defectos sociales. El crítico Evaristo Acevedo en su obra Teoría a interpretación del humor español (1967) señala los valores positivos que ve en el humor español:

> El humor español, desde Marcial a Larra, nunca aceptó este innoble rebajamiento. Es punzante, epigramático, satírico, de intensa ironía. A través de la novela picaresca, creación genuinamente hispana, implanta el realismo en la literatura, haciendo ver las cosas como son y no como la sociedad quiere que sean. Y este enfoque realista, que no admite la verdad prefabricada y se esfuerza en la búsqueda de la auténtica verdad, va a establecer las coordenadas principales del humor español.[14]

La realidad social que intenta presentar Valle-Inclán por

---

[13] Ibid., p. 992.

[14] Evaristo Acevedo, Teoría e interpretación del humor español. (Madrid: Editora Nacional, 1966), p. 223.

medio del humor esperpéntico tiene frecuentemente matices de ironía. Esta, después de encararse con una situación de aparente seriedad y reverencia, desplaza por completo los valores convencionales de la sociedad, ridiculizándolos por medio de la risa que provoca en el lector. Ortega y Gasset en su bien conocido ensayo El tema de nuestro tiempo (1923) considera que el humor y la ironía son fases de gran valor en la literatura porque se vinculan a la realidad tangible de las cosas, las cuales, tanto materiales como espirituales, existen en un constante movimiento que las hace variar sin cesar. La ironía solamente presenta la multiplicidad de ángulos con que pueden verse los valores del mundo:

> Los deseos y afanes se cambian y se contradicen; el dolor, al menguar, se hace placer; el placer, al reiterarse, fastidia o duele. Ni lo que nos rodea ni lo que somos por dentro nos ofrece punto seguro donde asentar nuestra mente.[15]

Tal actitud irónica y polifacética hacia la vida le permite a Valle-Inclán y a sus esperpentos acercarse desde un punto de vista más subjetivo, dando lugar a los cambios racionales o irracionales que van surgiendo entre los personajes.

---

[15]José Ortega y Gasset, El tema de nuestro tiempo, Obras completas, III (Madrid: Revista de Occidente, 1947), p. 175.

El esperpento, además de ser una deformación anticlasicista, es también una reacción contra los conceptos estáticos del modernismo. Hay en las obras esperpénticas de Valle-Inclán un cambio radical de su época modernista. Cuando Max Estrella, protagonista de Luces de bohemia (1920), se encuentra en un café conversando con Rubén Darío, le indica que ya no es creyente en el arte por el arte porque éste ha degenerado en un intelectualismo académico que establezca el optimismo como un escape total de los problemas sociales. Por otra parte, el esperpento busca los problemas sociales para someterlos a un riguroso enjuiciamiento.

La lámpara maravillosa (1929) es una colección de ensayos en los que Valle-Inclán aclara magníficamente otras bases fundamentales de la matemática esperpéntica, permitiendo la comprensión de una serie de puntos cardinales con los cuales se estiliza la función de crítica social del esperpento. Primeramente, indica que la sonoridad del modernismo ha sido reemplazada por la violencia y el desaliento de la realidad que le rodea: "un momento lleno de voces oscuras, de un vasto rumor ardiente y místico. De aquella gran voz atávica y desconocida sentí el aliento como un vaho de horno, y el son como un murmullo de marea que

me llenó de inquietud y de perplejidad."[16] Esta inquietud causada por los problemas sociales, según Valle-Inclán, nace de la contemplación y la meditación. Son dos maneras absolutas de conocer la vida humana porque desarrollan la capacidad de intuir la esencia de la humanidad, expandiendo los sentidos para retratar el ambiente en que se desenvuelven:

> Las palabras son engendradas por nuestra vida de todas las horas, donde las imágenes cambian como las estrellas en las largas rutas del mar, y nos parece que un estado del alma exento de mudanza, finaría en el acto de ser. Y, sin embargo, ésta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen.[17]

El uso de la palabra "lámpara" en el título sugiere que a través de la conemplación y la meditación puede estrechar el autor sus capacidades sensoriales y entrever la luz interna del ser humano. El esperpento es en sí la amplificación donde se refleja el mal social que se está enfocando.

La intención de dar luz a tales problemas conlleva la esperanza de revelarlos por medio de la palabra perfecta

---

[16] Ramón del Valle-Inclán, La lámpara maravillosa, Obras completas, II (Madrid: Editorial Plenitud, 1952), p. 559.

[17] Ibid., p. 563.

que mejor exprese la sensación intuida. La circunstancia momentánea es la que le ofrece a Valle-Inclán la oportunidad de captar en forma multidimensional los sentimientos humanos, los cuales son transmitidos por medio de palabras cúidadosamente escogidas y originadas por la sensación intuida. El esperpento es la creación de múltiples sensaciones que se convierten en conjunto en una imagen de la sociedad. Para lograr captar ese instante fugaz es necesario tener una actitud deliberada por la cual se intuye el recuerdo de tal sensación. Esto resulta, entonces, en una evocación del pasado que parece querer detener el tiempo, mientras se concentra en las fases que aquel momento le ofreció. Cuando todas las sensaciones se acumulan en una obra esperpéntica, ni siquiera la naturaleza se altera en un ciclo natural con la fluidez del tiempo. Al contrario, cada escena es un retraro estático de sensaciones recibidas. Valle-Inclán describe la preocupación por el tiempo en relación a su eterno fluir:

> Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del Tiempo....
> .....
> Cuando se rompen las normas del tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante.[18]

---

[18] Ibid., p. 566.

Esta técnica de querer detener el tiempo, eternizándolo, lleva al autor a concebir la vida desde todos sus movimientos miltilaterales y a presentarla en los esperpentos en una vista panorámica. Su estilo cinematográfico hace que el esperpento vaya saliendo a la luz por medio de una aglomeración de incidentes que a menudo aparentan no tener ningún hilo temático. Cada suceso es un cuadro en que se ofrece una imagen o metáfora particular que aclara la naturaleza interior del ser en relación al ambiente exterior en que se desenvuelve. El ambiente exterior puede ser la naturaleza o el mismo esperpento en su aspecto físico, según el autor se los imagine. James Meredith Brown en su estudio The World of Imagery (1948) reafirma la relación que existe entre el uso de elementos exteriores para expresar los interiores por medio de imágenes metafóricas:

> Metaphor, then, is in its origin an attempt to express in terms of experience thoughts lying beyond experience, to express the abstract in terms of the concrete, to picture forth the unfamiliar by means of the familiar, to express insensuous thought by sensuous forms.[19]

---

[19]James Meredith Brown, The World of Imagery, (Great Britain: Stephen Austin and Sons, 1948), p. 33.

En el caso de Valle-Inclán, lo familiar presentado es la deformación del aspecto exterior o físico hasta crear una situación de visión grotesca. Las imágenes en la visión revelan el sentido oculto que precisamente trata de satirizar. Y es por tal motivo que las define como "cristales del recuerdo," "estrellas que se encienden sobre nosotros," o "gestos estáticos que quedan reflejados en el fondo de la conciencia."[20] En el conjunto de cuadros repletos de imágenes es donde puede conocerse en forma más definida la delineación particular con que cada esperpento contribuye a la visión total de la sociedad.

Además del anti-clasicismo, la sensibilidad, el humor, la ironía, la contemplación y la palabra rebuscada que produce la imagen, la función de crítica social del esperpento es obtenida por medio del lenguaje especial con que se expresan los personajes. El vocabulario usado por cada esperpento es el resultado histórico y social del pueblo en que se centraliza la deformación del espejo cóncavo. El uso de giros especiales, modismos regionales y alteraciones de la sintaxis son recursos estilísticos que dan más veracidad a la sociedad presentada. Por ellos se sien-

---

[20]Ramón del Valle-Inclán, La lámpara maravillosa, Obras completas, II (Madrid: Editorial Plenitud, 1952), p. 604.

te la manera individual y colectiva en que el pueblo expresa las creencias religiosas, las ideas políticas y sus normas morales hacia los problemas familiares. En cuanto a la importancia de la flexibilidad y alteraciones sintácticas del idioma, Valle-Inclán opina lo siguiente:

> Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos. Triste destino el de aquellas razas enterradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias en la hueca sonoridad de las Pirámides. Triste vosotors, hijos de la Loba Latina en la ribera de tantos mares, si vuestras liras no quebrantan todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla.[21]

Al alterar la sintaxis, el esperpento valleinclanesco se aproxima mucho más al pensamiento que intuye; el juego de ideas se prolonga y la claridad y comprensión de lo que sucede en el intelecto se pueden palpar de una forma más indirecta. Demanera que hay lugar al vaivén de la esencia interior del personaje que mantiene en constante variación las ideas racionales que se entretejen a las irracionales.

En La pipa de Kif (1919) el poema "Aleluya" es la

---

[21] Ibid., p. 576.

clave y preludio de tal actitud. En Valle-Inclán, su visión esperpéntica de la sociedad se arraiga al deseo de la libertad de expresión. Según los románticos quieren separarse de la rigidez artística, Valle-Inclán desea también contribuir a la creación de nuevas normas estéticas basadas en el amor. Valle-Inclán se burla de los académicos y predice la era de las revoluciones sociales. Estas son el resultado de los verdugos políticos. Su único propósito es romper los yugos del presente y del pasado, sustituyendo la época del terror con la simiente del amor:

> La gran caravana académica
> saludo con risa ecuménica
> Y con un guiño a hurto de Maura
> Me responde Clemencia Isaura.
> En mis versos rompo los yugos,
> y hago la higa a los verdugos.
> Yo anuncio la era argentina
> de socialismo y cocaína.
> De cocotas con convulsiones
> y de vastas Revoluciones.
> Resplandecen de amor las normas
> eternas. Renacen las formas.
> Tienen la gracia matinal
> del Paraíso Terrenal.
> Detrás de la furia guerrera
> la furia de amor se exaspera.
> Ya dijo el griego que la furia
> de Heracles, engendra lujuria.
> No cambia el ritmo de la vida
> por una locura homicida
> A mayor fiebre de terror
> mayor calentura de amor.
> Hay que crear eternamente
> y dar al viento la simiente:

El grano de amor o veneno
que aposentamos en el seno.
El grano de todas las horas
en el gran misterio sonoras.
Y ¿cuál será mi grano incierto?
¡Tendré su pan después de muerto!
¡Y de mi siembra, no predigo!
¿Será cizaña? ¿Será trigo?[22]

Ya en estos versos puede verse que Valle-Inclán reconoce el caos social y que decide delinearlo a través de una posición esperpéntica de desfiguración con la esperanza de que sirva para procrear en el alma de la sociedad frutos que ayuden a borrar los mismos males que tanto le irritan. La ridiculización de estos males está vinculada a una intención de enjuiciamiento de los culpables que a la vez sirve de didacticismo moral. El crítico Pedro Salinas indica que el espejo deformador que produce el esperpento de la sociedad "no es un ingenio para hacer reir y sí una máquina de moralidad; un artilugio de desenmascarar, que aplicado a los culpables les arroje a la pública verguenza, sentenciados al escarnio. Lo esperpéntico es modo de escarmiento."[23]

---

[22] Ibid., pp. 1135-1136.

[23] Pedro Salinas, Literatura española: siglo XX. (México: Librería Robredo, 1949), p. 114.

Indudablemente, la amarga sátira a que son sometidas la política, la religión y la familia tiene el deseo de establecer el amor humanitario como base de la conciencia de la sociedad. En Los cuernos de don Friolera (1921) don Manolito lo afirma al decirle a don Estrafalario: "Hay que amar. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esta es mi estética y la de usted. Hay que amar y reir."[24] Si los actos estilizados pueden sobrecoger al lector a causa de la violencia y la crueldad, también pueden promover en él hondos sentimientos que lo incitan a la caridad hacia el prójimo. Las obras esperpénticas buscan enseñar el amor caritativo:

> Alma en cárcel, si quieres amar sé taumaturga, obra la maravilla de transmigrar por el dolor en la conciencia ajena. Amor con dolor es el primer tránsito de la iniciación estética antigua.[25]

Es así que lo esperpéntico de la obra valleinclanesca puede ser reducida a una búsqueda de la autenticidad, desnundando a sus personajes de las apariencias exteriores. Esta presentación de la realidad oculta desplaza los dis-

---

[24]Ramón del Valle-Inclán, La lámpara maravillosa, Obras completas, II (Madrid: Editorial Plenitud, 1952, pág. 992.

[25]Ibid., p. 586.

fraces de la sociedad española de su época. Dentro del sistema deformador del esperpento, Valle-Inclán hace uso del humor cruel, la ironía, la imagen y el lenguaje a tono con la circunstancia histórico-social. La libertad artística en que se basa esta actitud deformadora es dirigida a tres niveles sociales: la política, la religión y la familia. La ideología social de Valle-Inclán sobre cada uno de estos aspectos se verifica a través del análisis de los esperpentos que presenta en su obra literaria. La esperanza que le mueve es la de sustituir los males sociales con el amor humanitario que debe existir entre los seres humanos que componen esa sociedad.

CAPITULO III

EL ESPERPENTO COMO CRITICA POLITICA

La función social de la crítica política del esperpento se centraliza en España y en Latinoamérica. Es dirigida a tres niveles humanos de su época: la clase popular, la nobleza y la dictadura latinoamericana. Primeramente, las clases bajas del pueblo son delineadas como víctimas de la decadencia económica y política que pasa el país español. Los culpables de tal situación social caótica, como segundo nivel, son los gobernantes y políticos que pertenecen a la nobleza, cuya corrupción gradual se manifiesta en el período isabelino y en el golpe de Estado de Primo de Rivera. En el tercer nivel, la visión esperpéntica se dirige a la sociedad del Nuevo Mundo y al dictador latinoamericano, el cual es solamente una prolongación de los males de España. La crítica de Valle-Inclán hacia la decadencia del pueblo español, causada por los que están en el poder, queda claramente indicada por medio de la estilización producida mediante el esperpento como enjuiciamiento moral de los culpables.

El escenario que reproduce la deformación del pueblo español es el espejo cóncavo, especialmente Madrid como

centro político de los que gobiernan. Además de ser la capital española, en ella se aglomeran las clases sociales que sufren de la inestabilidad y avaricia de los gobernantes. En La hija del capitán (1927) las primeras palabras en la acotación indican que es en Madrid donde el argumento tiene lugar:

> Madrid Moderno. En un mirador espioja el alón verdigulada, un loro ultramarino. La siesta. Calle jaulera de minúsculos hoteles. Persianas verdes. Enredaderas. Resol en la calle. En yermos solares la barraca de horchata y melones, con el obeso levantino en mangas de camisas.[1]

Esta descripción, con matices impresionistas, del panorama exterior es solamente el ambiente en el cual la galería de personajes esperpénticos van a desenvolverse, tanto los pobres como los ricos.

La clase sufrida es el primer nivel de los esperpentos que sobresale en el caos social de Madrid. Su ambiente recibe más autenticidad por medio del diálogo basado en el uso del lenguaje popular, los frecuentes juegos de palabras, y el uso de los giros que abundan entre ellos. El uso constante de adjetivos le ayuda a Valle-Inclán a expresar el disgusto y pesimismo que tiene hacia la falta de progreso social entre los seres que sufren hambre. Les reduce a tipos que ni siquiera tienen nombres para identi-

---

[1] Ibid., p. 1049.

ficarse como individuos. Entre los golfos unos se apodan El Cosmético, El Horchatero, El Tapabocas, El Poco-Gusto y El Golfante. A la Vieja Pintada la describe como "blanca y fantasmal."[2] Sus gestos, en vez de ser humanos, parecen más bien los de una sombra. Sus encuentros amorosos con don Latino, entre los árboles del jardín, los describe el autor como "parodia grotesca del Jardín de Armida. La vieja sórdida, bajo la máscara de albayalde, descubre las encías sin dientes y tienta capciosa a don Latino."[3] La cita amorosa pierde todo su encanto y se torna en una situación repugnante que inspira sólo asco y temor. En otras descripciones la acumulación de adjetivos aumenta el aspecto esperpéntico de los pobres, creando un ritmo sincopado en la oración. A Claudinita la describe con una serie de pausas donde reslata el aspecto descuidado de su físico: "Detrás, despeinada, en chancletas, la falda pingona, aparece una mozuela."[4] El adjetivo que degrada la condición grotesca de ella recibe preferencia al quedar relegado el sujeto a una última posición en la oración. Además del adje-

---

[2] Ibid., p. 933.

[3] Ibid., p. 933.

[4] Ibid., p. 894.

tivo degradante, el pueblo se esperpentiza por medio del uso de refranes. Don Latino está constantemente expresando sus acciones con palabras que indirectamente indican lo que piensa hacer. Por ejemplo, cuando tiene que ir al baño, le explica a su amigo que le espere porque solamente va a "cambiarles el agua a las aceitunas."[5]

Cuando la patrulla de soldados intenta arrastrar a Max Estrella, acusándole de borrachín, éste le contesta en tono burlón al Capitán Pitito que habla el griego "más chulo que un ocho."[6] La Lunares y La Vieja Pintada usan un lenguaje bastante corriente para demostrar la alegría que sienten al saber que esa noche podrán dormir en una habitación:

> La Lunares. -¡Ay, qué pollos más elegantes! Vosotros me sacáis esta noche de la calle.
> La Vieja Pintada. -Nos ponen piso.
> La Lunares. -Dejadme una perra y me completáis una peseta para la cama.
> La Vieja Pintada. -¡Roñas, siquiera un pitillo!
> Max. -Toma un habano.
> La Vieja Pintada. -¡Guasi bilis!
> La Lunares. -Apáñalo, panoli.
> La Vieja Pintada. -¡Sí que lo apaño! ¡Y es de sortija!
> La Lunares. -Ya me permitirás alguna chupada.[7]

---

[5] Ibid., p. 956.

[6] Ibid., p. 909.

[7] Ibid., p. 933.

Aunque tales refranes provocan la risa entre los personajes que componen la clase baja, el hecho es que la miseria social y falta de educación en que viven no les permite comunicarse lógica y claramente sobre los problemas que les acosan. Para poder sobrevivir tienen que valerse de su astucia pícara, ya que en su mundo los valores morales establecidos por la justicia social quedan totalmente desplazados. Los juegos de palabras, el uso de adjetivos y los refranes son sólo recursos estilísticos que usa Valle-Inclán para presentar la pobreza social y moral en qur vive el pueblo como parte de la visión esperpéntica española causada por la crisis política.

Entre los personajes del ambiente sufirdo de las clases bajas que quedan reducidos a tipos esperpéntizados, Max Estrella es el único que sobresale en Luces de Bohemia (1921) como individuo. Trata de destruir el mal que ve para hallar otros valores positivos. Su lucha entre el bien y el mal le lleva a adoptar una actitud pesimista hacia la vida, la cual surge en él a causa de la gran miseria social y moral en que vive. Se siente fracasado en la vida porque además de ser ciego y no poder vender sus libros, no puede soportar que existan tantos males en el

mundo. La actitud liberal que tiene le lleva a satirizar la religión artificial y la falta de amor entre sus compañeros. Para destruir tales males busca el bien adoptando una posición de vagabundo que le permite analizar desde una perspectiva panorámica todos los esperpentos con que se encuentra en la vida madrileña. Torrente Ballester indica que la búsqueda y movimiento de Max Estrella se vincula a la intención de Valle-Ìnclán de darle un matiz periodista a la obra:

> El presente, la actualidad casi periodista, lo hallamos en Luces de bohemia, que es amargo desde la primera escena, esa bujarda donde Maximiliano Estrella arrastra su pobreza. Empieza uno a leer, y duelen las sonridas. Los aciertos cómicos son constantes; pero lo que nos hace reir es carne viva.[8]

Además de la presentación esperpéntica de las clases bajas, como víctimas de la situación política, Valle-Inclán estrecha en la obra su sistema deformador hacia el panorama general de la vida cotidiana madrileña. El Café Universal, centro de acción y tertulia de los sucesos políticos españoles, no escapa a la sátira amarga de Valle-Inclán. El mozo que le sirve el café a La

---

[8]Gonzalo Torrente Ballester, "Actualidad en dos piezas de Valle-Inclán," Insula, No. 170, p. 6.

Sini lo hace "con majestad eclesiástica."[9] Mientras los concurrentes toman café y se rien, burlándose de los peatones, el organillero toca la música con "una afectada condescendencia de dómine escolástico."[10] Usando dos metáforas, que tienen como propósito la burla satírica con términos bíblicos, Valle-Inclán los reduce a esperpentos. También en La corte de los milagros (1927) el Café Suizo se destaca por la diversidad de tipos que se aglomeran en él. Los personajes esperpénticos representan todos los ámbitos sociales, tales como el periodista sin escrúpulos, el provinciano conservador, el militar, el borracho, el músico, el mendigo y el noble que alardea de ser el primogénito. Todos hacen tertulia hasta la madrugada sobre los problemas políticos, esperando unirse en un espíritu revolucionario:

> Era una trinca apicarada y donosa, con ajadas plumas calderonianas, un eco de arrogancias y estocadas, recogido en aire de jácara matona. Aquella noche se juntaban Toñete Bringas, Perico el Mano, el Coronel Zarate, el Barón de Bonifaz, el Cura Regalados, don Joselito el Pollo de Brillante, y el Rey de Navarra.

---

[9]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 1062.

[10]Ibid., p. 1062.

> El ilustre militar, el torero, quiñando la pestaña, roncos de la misma ronquera, hacían gárgaras con ron de Jamaica. Era aquél uno de los círculos más depurados de la sensibilidad española, y lo fue muchos años.[11]

La realidad interna de tal reunión en el café consiste en la intención del grupo de destruir lo establecido para traer un caos político y social peor del que están experimentando. Su aparente deseo de progreso queda totalmente desplazado, tornándoles en esperpentos, cuando se van todos sin pagar los gastos de lo que han consumido y empiezan a burlarse de todos los peatones que por allí pasan. El pueblo, además de ser víctima de la política, lo es también de los anarquistas porque destruyen la propiedad privada. En Luces de bohemia (1921) Max Estrella se llena de angustia al ver que un niño inocente es asesinado brutalmente a causa de un tumulto que surge cuando se fuga un preso anarquista. Valle-Inclán hace hincapié en la violencia de los motines anarquistas que alarman al pueblo, describiendo en la acotación escénica los ruidos y sonidos estridentes que se producen en tal situación de horror:

---

[11] Ibid., p. 865.

> Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y mediosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos.[12]

Otros personajes del paisaje madrileño que contribuyen al caos político y se dedican a estafar al pueblo que necesita su ayuda son el negociante, el sereno, la prensa, el lector creyente, los académicos y los eruditos falsos. En La hija del capitán y en Luces de bohemia el negociante tiene relaciones directas con el Ministro, y sus mejores golpes económicos los logra a través de agencias gubernamentales. Cuando El Golfante se encuentra unos papeles oficiales y se los entrega al negociante apodado El Batuco, éste lo primero que piensa es obtener dinero mediante la amenaza de darle esa información al gobierno. El sereno abusa de su autoridad, sin considerar que Maz Estrella es ciego y le obliga a caminar por la calle sin ofrecerle ninguna ayuda. El diario madrileño "El Constitucional" alude solamente a noticias de interés turístico, sin prestar atención a los verdaderos eventos injustos que debe publicar. El lector ignorante cree todo lo que lee en los periódicos y vive en discusiones interminables para

---

[12] Ibid., p. 937.

demostrar que sabe leer. Valle-Inclán le deshumaniza por medio de un encadenamiento de adjetivos que le hace aparecer como una figura grotesca:

> El Babieca, fúnebre, alto, macilento, se acerca. La nuez afirmativa, desnuda, impudicamente despepitada, incrusta un movimiento en émbolo entre los fogues del cuello. El lazo de la chalina, vejado, deshilachado. La calva aparatosa con orla de melenas, las menos flacas, los dedos largos. Toda la figura diluye una melancolía de vals.[13]

La aristocracia académica y pedante es motivo de burla al ser presentada bajo caricatura del pseudo-intelectual Dorio de Gadez. Max le ve como un modernista que no contribuye en nada para evitar la pobreza del pueblo. Su falso intelectualismo le da un alto sentido de superioridad porque ocupa un sillón académico entre los eruditos. Valle-Inclán lo describe como "feo, burlesco, y chepudo, con brazos como alones sin plumas."[14] Además de esta animalización, usa la reiteración absurda del coro de modernistas para establecer un ritmo bufón en las exlamaciones. Las palabras que usan no tienen ningún significado en particular, lo que aumenta la actitud satírica del autor hacia

---

[13] Ibid., p. 1067.

[14] Ibid., p. 908.

la arrogancia de Gadex:

> Dorio de Gadex: El Enano de la Venta
> Coro: ¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!
> Dorio de Gadex: Con bravatas de valiente
> Coro: ¡Miente! ¡Miente! ¡Miente!
> Dorio de Gadez: Quiere gobernar la Harca
> Coro: ¡Charca! ¡Charca! ¡Charca![15]

Según Valle-Inclán, la ignorancia general del pueblo se debe también a la corrupción política de los que están en posiciones legislativas en el gobierno. Cuando Max es aprehendido por estar borracho en la vía pública, forma un escándalo porque sabe que los agentes de la policía que le han arrestado han obtenido esos puestos por medio de favores especiales que les han hecho a los Ministros de Gobernación. En la acotación escénica Valle-Inclán crea la situación esperpéntica al describir el aspecto de abandono y mal olor del lugar en que trabajan los Ministros Militares:

> Zaguán en el Ministerio de la Gobernación. Estantería con legajos. Bancos al filo de la pared. Mesa con carpetas de badana mugrienta. Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio. Guardias soñolientos.[16]

---

[15] Ibid., p. 908.

[16] Ibid., p. 911.

También a los militares les ridiculiza con adjetivos escogidos sus gestos y la aparente formalidad. Uno de los guardias se llama Serafín el Bonito. A otro le describe como "viejo chabacano con bisiñé y manguitos de percalina y con un pollo chulapón de peinado relúciente con brisas de perfumería, gusano burocrático, Ministro de Desgobernación."[17] Al interrogar a Max Estrella, la figura del Señor Ministro se torna en una caricatura bastante cruda que se acopla a su falta de simpatía hacia los presos:

> Su Ecxelencia sobre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza.[18]

Otras veces, Valle Inclán deforma la apariencia física de los militares comparándoles con animales. El reino animal le sirve como recurso esperpéntico para deshumanizar a los militares que no expresan ninguna caridad hacia el prójimo. A con Latino lo llama "perro cobarde que da su ladrido entre las piernas del dueño."[19] Más tarde le dice que se

---

[17] Ibid., p. 912.

[18] Ibid., p. 923.

[19] Ibid., p. 897.

parece "un ilustre buey del pesebre belenista."[20]

Valle-Inclán alude varias veces en sus obras a la prensa como uno de los medios mas eficaces para enjuiciar a los culpables de la corrupción política que ha llevado a las clases bajas a sufrir hambre. Si tal enjuiciamiento no se ha logrado, es porque la prensa se ha apartado de los problemas sociales del pueblo, ya que el gobierno le ha puesto una censura que le sirve de mordaza. Para evitar contratiempos, publica solamente artículos relacionados a la vida superficial de la aristocracia. Por ejemplo, los ejemplares de Blanco y negro consisten en "retratos de las celebridades más célebres, como La Familia Real, Machaquito, el imperio. El célebre toro Coronel y bodas y bautizos con fotografías de lo mejor."[21] Cuando don Latino llega al periódico para protestar el arresto de Max Estrella, se crea una situación esperpéntica, pues ni el director sabe cuáles son sus obligaciones como periodista. Concluye don Latino que el periodismo es otro esperpento que estimula la

---

[20] Ibid., p. 939.

[21] Ibid., p. 978.

situación caótica de la sociedad. Max Estrella, al no poder soportar tanta miseria social, muere de angustia y su familia se suicida más tarde.

Los personajes esperpentizados se pueden dividir en La hija del capitán (1927) en dos grupos: la clase popular madrileña y el régimen político gubernamental. El crítico Summer Greenfield indica que está basada en la realidad histórica del golpe de Estado del dictador militar Primo de Rivera en 1923:

> The hard realities of the dictatorship of Primo de Rivera led to the second confrontation of city and mirror in the form of La hija del capitán, a vicious satire of the Spanish capital and the notable Hispanic institution, the military coup d'etat. This Valleinclanesque reflection of official Spain is a stinging image of a crassly smug and irresponsible Madrid, from the idlers in her cafes to the egotistical monstrosities of the upper levels of officialdom all the way to the King.[22]

La visión deformadora de Valle-Inclán hacia esa dictadura penetra la realidad interna de las actividades cotidianas del apodado El General. En conjunto, las acciones y diálogo de los políticos llegan a ser una caricatura del mundo que representan. La corrupción surge desde la primera

---

[22]Summer M. Greenfield, "Madrid in the Mirror: esperpento de La hija del capitán." Hispania, Mayo, 1965, pp. 261-266.

escena. El General y El Capitán están envueltos en una partida de naipes con los golfos que constantemente aprisionan. El Golfante apuñala a El Pollo por venganza, y El General prefiere enterrarle en el jardín para que el pueblo no se entere. Valle-Inclán le da un tono irónico a la intención de los militares de enterrar el cadáver usando el contraste entre los ruidos misteriosos que se oyen y la luz que ilumina los honores militares que le han sido otorgados:

> Fondo de jardinillo lunero: el rodar de un coche. El rechinar de una cancela. El glogloteo de un odre que se vierte. Pasos que bajan la escalera. El capitán inclina la luz sobre el charco de sangre. Sobre un plano de pared, diluidos fugaces resplandores de todas las condecoraciones del Capitán. -Placas, medallas, cruces-. Al movimiento de la luz todo se desbarata.[23]

El contraste irónico entre el acto de violencia y las medallas del Capitán desplaza por completo el sistema de valores atribuidos a tales honores militares. El efecto claroscuro de la luz que resplandece en el pecho del militar sirve para resaltar la corrupción que existe en el gobierno militar.

El diálogo entre los militares también tiene la

---

[23]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 1058.

función de crear situaciones irónicas que amplifican la caricatura del General. El golpe de Estado que piensa dar lo justifica como "un sacrificio por la Patria, por la Religión, y por la Monarquía, porque es el único que inspira confianza en las altas esferas."[24] A Chuletas le dice que ha decidido tomar las riendas de la patria porque es "un patriota que le mueve solamente el amor a las Instituciones."[25] Más tarde le reitera que quiere establecer la dictadura sin ninguna violencia porque no desea "perturbar la vida normal del país con una revolución."[26] Estas frases repletas de ironía afirman indirectamente su plan de apoderarse del gobierno español por medio de un acto de sorpresa, pues sabe que no puede contar con el apoyo del pueblo que está padeciendo tantas vicisitudes.

La caricatura del nuevo Monarca llega a un punto culminante durante la ceremonia real que le ofrece la Iglesia para coronarle. Con aparente religiosidad se viste de gala, con guantes blancos, y besa el anillo del señor Obispo. Asisten a la ceremonia comisiones de la

---

[24] Ibid., p. 1058.

[25] Ibid., p. 1071.

[26] Ibid., p. 1071.

Cruz Roja, del Club Femina, de las Señoras de San Vicente, y de las Beatas Catequistas de Orbajeda. Doña Simplicia, portavoz de los grupos, lee su discurso:

> Las mujeres españolas nunca han sido ajenas a los dolores y angustias de la Patria. Somos hijas de Teresa de Jesús. Como ella sentimos, e intérpretes de aquellos corazones acrisolados, no podemos menos de unirnos a la acción regeneradora iniciada por nuestro glorioso ejército.[27]

Todos estos títulos y discursos de los grupos religiosos que presenta Valle-Inclán están cargados de intención satírica. Las instituciones religiosas se dejan llevar por la pompa ceremonial, sin darse cuenta de que se están esclavizando con un jefe político que lo menos que desea es el progreso social del pueblo. Su caricatura es el resultado de la ironía de sus acciones: el diálogo con los militares y la coronación que le otorga la Iglesia. El Monarca que acaban de coronar es el esperpento político que ambiciona solamente un gobierno dictatorial sin derecho a voz ni voto.

Farsa y licencia de la Reina castiza, un dramita publicado por primera vez en 1920 en La Pluma, sirve de preludio al Ruedo Ibérico (1927). La Reina Isabel II y

---

[27] Ibid., p. 1075.

la vida en la corte es parte del segundo nivel humano de las figuras esperpénticas a quienes se dirige Valle-Inclán. Reina en España de 1833 a 1868 e hija de Fernando VII. En el apostillón Valle-Inclán anuncia su propósito de deformar la Corte isabelina, convirtiéndola en una farsa de títeres animados. La Corte es mecanizada al punto de que Isabel y los nobles parecen figuras de una representación popular de marionetas:

> Corte isabelina,
> befa septembrina.
> Farsa de muñecos,
> maliciosos ecos
> de los semanarios
> revolucionarios
> "La Gorda", "La Flaca" y "Gil Blas."
> Mi musa moderna
> enares la pierna,
> se cimbra, se ondula,
> se comba, se achula
> con el ringorrango
> rítmico del tango
> y recoge la falda detrás.[28]

La visión total del Ruedo Ibérico resulta en una sátira hacia la corrupción de la Corte. Los políticos no se preocupan por la educación del pueblo, por el mal transporte y por la pobreza de los campos. La Guardia Civil no protege a los labradores del bandolerismo. Para lograr captar esta situación trágica, Valle Inclán se

---

[28] Ibid., p. 419.

vale de una descripción esperpéntica, basada en una presentación popular de la Corte. Esta es delineada en un plan vulgar que destruye los valores y gastos generalmente atribuidos a la nobleza. Valle-Inclán justifica esa inversión cultural porque "en el ruedo se pierde la frialdad de razonamiento, se calienta la sangre y es propensa una cegación."[29] A veces con humor y otras veces con sarcasmo recoge toda la realidad histórica que rodea a los esperpentos del reinado de Isabel II. Harold Boudreau alude al hecho de que su visión del reinado isabelino es más bien una representación limitada a una realidad subjetiva:

> The problem encountered was that the account of any observer or participant is automatically distorted by his phyisical (geometric) position, his narrow vision limiting him to a chronological approach to a pure subjective reality. Valle-Inclán's intent is to rise above the action until he gains a visión estelar in the manner of the epic poet whose vision embraces the individual view-points closes a ring of numberless eyes forming the circumference of a circle which can now present a complete astral view of reality, thereby revealing a significance not observable from a single vantage point in time and space.[30]

---

[29] Ibid., p. 1180.

[30] Harold L. Boudreau, "The Circular Structure of Valle-Inclán's Ruedo Ibérico," PMLA, No. 1, March, p. 135.

Valle-Inclán, en la intuición subjetiva, esperpentiza al Rey al situarle en un nivel vulgar por medio del lenguaje metafórico que usa. Los criados le dirigen la palabra usando giros típicos de la farsa. Se atreven a llamarle "loro viejo y liebre."[31] En la acotación, la metáfora indica que sus gestos parecen los de un animal: "El Rey vuelve la pupila. Mete, como el avestruz, el pico bajo la axila y se le apaga la luz."[32] A don Lindo, noble que quiere ganarse el favor real, le habla en la forma familiar" "Tú sé prudente,"[33] "Y no le rompe la mollera."[34] Los criados se atreven a burlarse de don Lindo porque evita hablarle al Rey en un modo muy rústico. Jorobeta le describe en el siguiente párrafo:

> A ti te gusta la extranjera parla, corbata de París, té de Inglaterra, y donde esté una furcia, anonadarla, diciéndola: "Pardon," nombre de perra.[35]

El uso de tal lenguaje popular en la Corte coloca al Rey en el mismo nivel social de sus criados, los cuales se están burlando constantemente de los celos que siente al saber que la Reina piensa ir a la fiesta del candil.

---

[31] Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 125.

[32] Ibid., p. 473.

[33] Ibid., p. 448.

[34] Ibid., p. 432.

[35] Ibid., p. 435.

Isabel II es el personaje que más resalta en la delineación vulgar a que son sometidos los nobles. En la acotación escénica la presente deshumanizada: "Ríe la comadre feliz y carnal y un temblor cachondo le baja del papo al anca fondondona de yegua real."[36] El aspecto físico, cuando camina, de la Reina consiste en "fofas mantecas que tiemblan sonrosadas."[37] La realidad histórica que el autor satiriza de ella es su infidelidad hacia el Rey, las escapadas nocturnas, la ignorancia de los aspectos de gobierno, la irresponsabilidad hacia sus deberes oficiales, la falta de educación y su insistencia en que la Iglesia intervenga en los asuntos políticos de la Corte. Para hacer más aparente estas faltas, la deformación esperpéntica de la Reina consiste en la presentación vulgar de sus acciones. El hecho de que Valle-Inclán la califique como castiza e insiste en ir al baile del candil inmediatamente la separa de la nobleza de la Corte. Por las noches se pasea por los barrios

---

[36] Ibid., p. 441.

[37] Ibid., p. 488.

bajos de la ciudad en disfraz, ganándose el favor del rufián Lucero del Alba. Este no teme llamarla comadre, nacarena y repolluda. Cuando asiste a los bailes reales, el Barón de Bonifaz le estrecha la cintura de ella consiente a tal apasionamiento en frente de los demás nobles de la Corte. Valle-Inclán ridiculiza la apariencia física de la Reina, alterando el orden lógico de la sintaxis y dándole preferencia a los adjetivos sobre el sujeto: "Endrina, garbosa, tuerta, cenceña, ríe caprina y maligna la Majestad de Isabel II."[38] La imagen ridícula de la Reina se percibe antes de mencionar el sujeto.

Para destacar la inclinación vulgar de la Reina, Valle-Inclán aglomera una serie de adjetivos sin partículas unitivas. Con ello establece un ritmo sincopado que produce diversas imágenes relacionadas con el titubeo que aquélla siente cuando se halla rodeada de la Familia Real:

> La Católica Majestad de Isabel adormecíase con las luces del alba, mecida en confusos pensamientos de reina -temores, liviandades, milagros, rosadas esperanzas, clamores, fusilada de

---

[38] Ibid., p. 1162.

pronunciamientos militares.[39]

La falta de conocimientos políticos de la Reina la obliga a confiar sus más importantes decisiones de la Corte a otros. Consulta frecuentemente con su amante el Barón de Bonifaz y con doña Pepita, criada que le sirve también de consejera de hechizos.

Después de la muerte de su consejera el General Narvaez, la Reina es víctima de la religiosa Sor Patrocinio. Esta se aprovecha de la admiración de la Reina hacia sus falsos milagros y la hace firmar un documento donde se promueven militares allegados a la Iglesia y se censuran los periódicos liberales. La Iglesia interviene en los asuntos políticos, acrecentando el caos social.

El aspecto esperpéntico principal de El Ruedo Ibérico consiste indudablemente en las acciones de la Reina Isabel II. Lo menos que le preocupa a ella es el bienestar del pueblo español. Su hipocresía política e inmoralidad son las causas históricas que motivan a Valle-Inclán a caricaturizarla. Sin embargo, la visión panorámica de la vida de la Corte del período isabelino,

---

[39] Ibid., p. 852.

sometida al sistema esperpéntico, incluye también a otros personajes de la época. Julián Marías alude al hecho de que cada escena es un cuadro biográfico que en conjunto reflejan la vida social de esa época:

> Lejos de ser estampas estáticas, inmovilizadas en la pintura, se salen de ella y marchan hacia una acción, hacia la novela. Son retratos vectoriales, con dirección y sentido, biografías condensadas por la magia de las palabras justas e inspiradas. La prueba de que esto es así la tenemos en que estos retratos, espontáneamente, se dilatan en viñetas mayores, donde la condensación es aún mayor y que, si se analizaran palabra por palabra mostrarían que cada una apunta en una dirección e incorpora así toda una franja de la vida de la época.[40]

Entre los retratos caricaturescos está el de la Marquesa que se pasa todo el tiempo en funciones cortesanas. Cuando la Marquesa se sorprende de estar en el mismo lugar donde, según ella, ha ocurrido un milagro, Valle-Inclán la describe: "Se inquietó, pueril y mundana, la Marquesa,"[41] "Insinuó con ironía la Marquesa,"[42] "Susurró con melindre la Marquesa,"[43] e "Hizo una mueca desdeñosa la Marquesa."[44]

---

[40] Julián Marías, "Vuelta al Ruedo," Revista de Occidente, No. 1, Octubre, p. 180.

[41] Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 906.

[42] Ibid., p. 906.

[43] Ibid., p. 933.

[44] Ibid., p. 958.

Al colocar el sujeto al final de la oración, Valle-Inclán resalta los gestos artificiales con que ella se desenvuelve en las reuniones.

En otras ocasiones, la burla caricaturesca es dirigida al Marqués de Torre-Mellada, consejero de la Reina. La técnica que usa el autor consiste en la omisión del sujeto mencionado con anterioridad. El ritmo sincopado produce una imagen singular en cada palabra:

> El Marqués de Torre-Mellada, rejuvenecido por artes de alquimia, el trote menudo, los gritos éticos, apareció entre sus huéspedes. Falso, casquivano, timorato, repartía, como caramelos, palmadas, agasajos y zalemas.[45]

En la segunda oración el verbo queda perdido entre tantos adjetivos, y el sujeto se remonta a la primera oración. Como consecuencia, la acción se suspende y resaltan los gestos artificiales del Marqués.

Entre la galería de esperpentos cortesanos, también se destacan otros: Pepe Río-Hermoso, el cual recibe lecciones de guitarra sin tener ningún interés por aprender; el Duquesito de Ordax se quita el uniforme para irse a escondidas a las tabernas; Gonzalón vive aparen-

---

[45] *Ibid.*, p. 958.

tando con el dinero que le roba a su madre; la Duquesa Carolina es una afrancesada obsesionada por acumular títulos. Del Coronel Ceballos el autor dice que tiene:

> Una brillante hoja de servicios, continente marcial, bellas barbas de bronce, ojos saltones, incoherentes y desorbitados. Era un bizarro militar, rígido y ordenancista, con maniáticas devociones y plumas de orate calderoniano.[46]

A don Severo Catalina lo retrata como "ministro de Fomento que nunca dejaba de lucir las salas de su ingenio, feo y cascarrabias, berrendo y colorado, como pintan a Judas."[47] Y al Coronel Sagastizábal lo intuye: "Alto, flaco, enfermo de calenturas del hígado, maniático, polemista, hereje, masón, poeta."[48]

Además de la deformación del aspecto físico, Valle-Inclán reemplaza a menudo las palabras que normalmente indican una función del cuerpo por otras que se asocian a ese mismo significado, pero con una tendencia derogatoria. La Reina Isabel II, cuando llora "se limpia la mano húmeda de babas y lágrimas."[49] Cuando se abanica tiene

---

[46] Ibid., p. 1084.

[47] Ibid., p. 1155.

[48] Ibid., p. 992.

[49] Ibid., p. 1053.

"un garbo y simpatía de comadre chulapona."[50] Al hablar con otros oficiales del gobierno, sus gestos son como "un hipo de paloma buchona envuelta en majestuosos arreboles."[51] Los movimientos del Marqués de Torre-Mellada tienen un "ritmo del trote que remaba al teclado de su risa ovejuna."[52] El Brigadier Valdemoro acentúa su sangre real con "pompa de gallo bélico que cacarea."[53] La figura del Rey es "rosada, con un lindo empaque de bailarín de porcelana."[54] Don Luis Bravo, ministro de Gobernación, se expresa con "una sonrisa de hieles."[55] En su faz sobresalen "las pupilas de cuervo, estriadas de bilis."[56]

El aparte le ofrece a Valle-Inclán en <u>El ruedo Ibérico</u> la oportunidad de estilizar las caricaturas de los esperpentos que asisten a las ceremonias reales. Cuando los militares se reúnen en la antecámara para que la Reina les otorgue los nombramientos meritorios, Valle-Inclán capta con actitud deformadora el modo de hablar y los gestos de tales ceremonias. Entre ese panorama ve

---

[50] <u>Ibid.</u>, p. 838.

[51] <u>Ibid.</u>, p. 842.

[52] <u>Ibid.</u>, p. 942.

[53] <u>Ibid.</u>, p. 941.

[54] <u>Ibid.</u>, p. 841.

[55] <u>Ibid.</u>, p. 1044.

[56] <u>Ibid.</u>, p. 1058.

al Embajador que le regala una moneda a la azafata "con tan puritano escrúpulo que los dedos del guante no afrontan el roce más leve."[57] La entrada de la Reina al salón de recepción se vuelve motivo de burla con el término "Su Graciosa Majestad."[58] El Secretario lee los honores otorgados y nadie le hace caso. Los nombramientos del Presidente son indicados con "gitaneos."[59] Las monjas parecen "cotorronas y apostólicas carcamales."[60] Y la Reina se saca los anillos de las "manos con herpéticas mantecas."[61] Los temas que discute este grupo del Consejo Real no tienen absolutamente nada que ver con los problemas sociales, sino con los aspectos triviales de la vida cortesana:

> Hablaban de modas, de amoríos, de un tenor italiano. Se abanicaban y reían sin causa. Sonaban confundidas las voces, como en una selva tropical el grito de las monas. En rigor, ninguna hablaba. Sus labios de falso carmín lanzaban exclamaciones y desgranaban frases triviales, animándolas con gestos, con golpes de abanico, con zalamerías: ¡Pero qué elegante! ¡Encantadora! ¡Encantadora! ¡Ay, que gracia! Para ellas, la política era el botín de los títulos de Castilla.[62]

---

[57] Ibid., p. 1152.

[58] Ibid., p. 1152.

[59] Ibid., p. 1156.

[60] Ibid., p. 1158.

[61] Ibid., p. 1160.

[62] Ibid., p. 856.

En La corte de los milagros y en Viva mi dueño existe un contraste marcado entre los esperpentos acaudalados de la clase noble y el panorama social de la pobreza. Los pobres sufren hambre a causa de la corrupción e incapacidad de los gobernantes que no se preocupan por la vida rural. Valle-Inclán capta el ambiente popular usando arcaísmos y palabras de pronunciación popular como: ansí, melecina, alcuentras, usté, defunto y nenguna. Incluye anécdotas rurales de la vida diaria, las peleas, su dejo, la actitud fatalista hacia la vida y sus supersticiones. Como resultado de la corrupción política, los agricultores padecen frecuentemente asaltos e incendios de sus cosechas. Tratan de organizarse para conseguir ayuda judicial del gobierno y la respuesta que reciben es la de que la Corte no puede ejercer sus leyes en las provincias. El crítico César Barja alude al hecho de que, además de la vida de la Corte, Valle-Inclán sitúa al bandolerismo como parte del cuadro de la época:

> La corte de los milagros y Viva mi dueño no tienen verdadero héroe central. El héroe central, y la acción central, pues tampoco existe otra, es el medio ambiente de intrigas y conjuras en torno de la Corte. Pero todavía la novela se extiende más allá, hasta los bajos fondos del bandolerismo, como un reflejo de las intrigas palaciegas y una

> pintura de la vida de la época. Es, pues, un amplio cuadro de novela lo que el autor nos ofrece.[63]

El problema central de La corte de los milagros y Viva mi dueño consiste en que la nobleza sostiene a los bandoleros para apoderarse de los campos. El Marqués de Torre-Mellada y el Infante don Sebastián son llamados por el autor: "padrinos de la gente bandolera."[64] Esta actitud delincuente de ellos se debe a que, sin saber lo que es trabajar, heredan grandes fortunas y las usan para que la Guardia Civil les proteja. Como resultado, el pueblo siente gran terror de la Guardia Civil cuando ésta visita los campos rurales. En Viva mi dueño los bandoleros secuestran a uno de los campesinos:

> Fuera se remontaban azorados ladridos, cacareaba, puesto en vela, el gallinero zamarreaban con relinchos y coces los caballos. Crujía la techumbre. Huroneaba por los olivares el viento. La zorra aullaba al borde de la barranca. Hacían agorino todas las voces del campo, despiertas, sobrecogidas del terror. El lobo y la loba, en el claro de luna, suspendían sus juegos y aguzaban sus orejas. Los pájaros que dormían en los surcos se levantaban azorados. Pronunciábase la gente de las quinterías con gritos y alarmas. Gatos y mujeres desnudas salían a los tejados.[65]

---

[63]César Barja, Libros y autores contemporáneos (New York: Las Américas Publishing Company, 1964), p. 416.

[64]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas, Op. Cit., p. 914.

[65]Ibid., p. 931.

Los ruidos que produce el reino animal se acoplan al terror que siente la gente de los campos hacia los actos de violencia de la Guardia Civil. El pueblo, para evitar ser víctima de esta violencia, decide tomar una actitud pasiva o quizás fatalista ante los numerosos crímenes.

Valle-Inclán reconoce que a veces el pobre se ve en la necesidad de robarle al latifundista, pues "el hambre justifica garbear un racimo sobre una cerca."[66] especialmente cuando el pueblo ve la corrupción que existe en los niveles gubernamentales. Sin embargo, se declara en contra de los revolucionarios que frecuentan los cafés y discuten los problemas sociales como entretenimiento. Estos son anarquistas que evitan la vagancia destruyendo el orden de la vida cotidiana. Cuando Torre-Mellada le gasta una broma a un policía, cuasándole la muerte, su padre arregla el arresto con cincuenta duros y se excusa diciendo: "Mi madre, que es muy diplomática, sabrá arreglarlo todo, y si no, que mi padre se lo pida al Cristo de Medinaceli."[67]

---

[66] Ibid., p. 952.

[67] Ibid., p. 874.

En la presentación esperpéntica de la corrupción política Valle-Inclán predice la caída de la monarquía isabelina por medio de una revolución, no anarquista, sino popular. Valle-Inclán considera que el pueblo es el culpable del caso político porque ha permitido la prolongación de un gobierno que representa únicamente los intereses cortesanos. Para criticar esta actitud pasiva del pueblo, deforma irónicamente el lirismo tradicional de la métrica del soneto, usándolo en calidad de sátira directa con un lenguaje vulgar:

> ¡Pueblo imbécil, no culpes a Espartero,
> que no pudo hacer más por agradarte!
> ¡Culpa tuya fue! ¡Culpa de pararte
> y no andar el camino todo entero!
>
> ¿No has visto en Zaragoza al marrullero
> siete días mortales esperarte?
> ¿Y luego no le viste enviarte
> al loco de Salazar por mensajero?
>
> ¿No entró éste en Palacio dando voces?
> ¡Llamó a Paco cabrón! ¡A Isabel, zorra!
> ¡A poco más, el Trono viene abajo!
>
> ¿Y aún la intención del Duque no conoces?
> ¡Si es esto no entender, vete a la porra!
> ¡Si es esto no querer, vete al carajo![68]

El esfuerzo subversivo se presenta en todas sus fases de sacrificio. El gobierno proclama la ley marcial.

---

[68] Ibid., p. 1238.

Los deportados tienen que escapar del país para evitar ser fusilados. Valle-Inclán, por medio de sensaciones luminosas, intuye el sufrimiento que el soldado experimenta en el momento de la deserción. La fragmentación de la luz que se proyecta en el paisaje se vincula al desconcierto que siente al salir de la patria:

> Súbito triángulo de agria y desconcertada luz amarilla. Casernas y pabellones. Soldados que hacen ejercicio. Paralelas. Reductos. Baterías. En el repliegue de notas se incrusta la luz árida de un polígono militar. Patulea de soldados. Todo cerca y lejos, nítido, cristalino, diminuto.[69]

La combinación sinestésica que califica la luz como agria produce sensaciones que reflejan la angustia que la deportación deja en el corazón del soldado.

En Valle-Inclán existe una preocupación por la fluidez del tiempo. Considera que el momento histórico de la revolución es sólo una fusión del pasado, el presente y el futuro. El presente consiste de una esencia cuya raíz se remonta al pasado que ya implantó su huella y al futuro que motiva a luchar para conseguir la justicia social. Durante el atentado de escape el revolucionario dirige sus pensamientos hacia la ciudad que le

---

[69] Ibid., p. 1068.

ofrece los recuerdos del pasado y hacia la situación política actual del pueblo que se marcha. Esta fragmentación del tiempo la describe metafóricamente como pensamiento en donde "se hace relampagueo todo el recuerdo."[70]

La lucha del pueblo contra los esperpentos políticos del reinado isabelino y la dictadura de Primo de Rivera tiene, al igual que el tiempo, un sentido circular. Tan pronto desaparece un orden político desfavorable surge otro peor. La violencia se repite, y reaparecen las discordias entre las clases oprimidas y los gobernantes corrompidos. El pasado caótico permanece en un eterno presente. En La lámpara maravillosa indica que para extender su visión hacia ese presente histórico "percibe cada momento en sí mismo, sin olvidar la suma."[71]

Con la creación de la novela Tirano Banderas (1926) Valle-Inclán presenta, como tercer nivel humano, el momento histórico de una dictadura en un país latinoamericano. El círculo político de los esperpentos de Primo de Rivera y la Reina Isabel II se cierra con la presentación

---

[70] Ibid., p. 1069.

[71] Ibid., p. 568.

de la figura esperpéntica del dictador Tirano Banderas. Emma Speratti indica que la universalidad de la función de crítica social del esperpento en Tirano Banderas consiste precisamente en que capta con conciencia histórica la crisis política de la actualidad:

> Tirano Banderas había de añadir aún, junto con la mayor precisión técnica, una clara conciencia histórica que, al mismo tiempo que acerca la obra de Valle a la de los noventayochistas, la entronca, en el plano de la universalidad imaginativa que nace de la penetración segura de lo concreto, con los nombres de Quevedo y Goya, en cuya tradición Valle-Inclán viene a significar una revelación original de la crisis del espíritu de nuestro tiempo.[72]

La visión total del ambiente político en que se desenvuelve Tirano Banderas queda resaltada por medio de una presentación de cuadros esperpénticos. Su estructura consiste en una división de prólogo, siete partes y un epílogo. Cada parte está dividida en libros que a la vez se multiplican en estampas o cuadros. El mismo Valle-Inclán alude al hecho de que los crímenes políticos de Tirano Banderas, que tienen lugar en casi todas las escenas, producen en conjunto: "una convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista de ángulos. Visión cubista

---

[72]Emma Susana Speratti, "La elaboración artística en Tirano Banderas," NRFH, Marzo 1957, p. 4.

del circo Harris."[73] Tirano Banderas es la figura que da unidad a cada acción violenta. El dictador lucha contra la revolución que trata de derrotarlo. El pueblo le teme porque cree que tiene poderes demoníacos. Mientras el pueblo se divierte celebrando la fiesta de Santos y Difuntos, Tirano Banderas comete una serie de crímenes horrendos. Al final, la revlución triunfa y Tirano Banderas, después de haber apuñalado a su hija demente, muere asesinado por los revolucionarios.

Intercalados en esta acción están los cuadros principales por los cuales aparece esperpentizada la figura del Dictador. En el espejo cóncavo resalta su desprecio del indio; desfavorece el progreso científico; no tiene sentimientos humanitarios; no se preocupa por el hambre y miseria que sufre el pueblo rural.

La naturaleza participa de la presentación cubista de la tragedia del pueblo latinoamericano que es acechado por los dictadores. Cuando la cámara fotográfica se dirige a los prisioneros que esperan la muerte sin ser declarados culpables, los rayos del sol se fragmentan al

---

[73]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 705.

entrar en los calabozos de la misma manera que su vida pasada se separa de la presente por medio de la muerte:

> Conforme adelantaba el día, los rayos del sol, metiéndose por las altas rejas, sesgaban y triangulaban la cuadra del calabozo. Las almas presentían el fin de su peregrinación mundana, y este torturado pensamiento de todas las horas revestidas de estoica serenidad. Las raras pláticas tenían un dejo de olvidada sonrisa, luz humorística de candiles que se apagan faltos de aceite. El pensamiento de muerte había puesto en aquellos ojos, vueltos al mundo sobre el recuerdo de sus vidas pasadas, una visión indulgente y melancólica. La igualdad en el destino determinaba un igual acento en la diversidad de rostros y expresiones. Sentíanse alejados en la orilla remota, y la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de la muerte.[74]

Estos cuadros del sufrimiento de la sociedad se acumulan, dando la sensación de que el tiempo se detiene para presentar todo lo que ocurre simultáneamente en un mismo momento. Valle-Inclán usa este enfoque cinematográfico hacia la violencia porque, según él "el tiempo parece prolongar todas las acciones, suspendiéndolas absurdamente en un instante."[75]

El aspecto satírico más sobresaliente de la desorientación social por la cual pasa el pueblo es la deli-

---

[74] Ibid., p. 787.

[75] Ibid., p. 729.

neación caricaturesca de Tirano Banderas. Valle-Inclán usa sufijos, diminutivos y aumentativos despreciativos, llamando al Dictador: Generalito Banderas, el Jefecito, el Coronelito, y el Generalote. En varias ocasiones responde en forma muy natural al nombre de Isabelita. Cuando discute con sus militares asuntos políticos se limita a exclamar frases denigrantes como: "¡Gran chingado!,"[76] "¡Vamos vivo pendejo!,"[77] "¡De tu madre!,"[78] "¡Puta madre!,"[79] El uso frecuente de la metáfora deshumaniza al Dictador y lo sitúa en un plano animal o como una figura grotesca. El crítico Juan Chabas considera que uno de los aspectos principales de la metáfora valleinclanesca es el uso de la palabra que mejor expresa lo que intuye:

> Con frecuencia, para lograr una sintaxis cada vez más relampagueante y elíptica, Valle desnuda a sus metáforas de nexos comparativos, tan frecuentes y usuales en sus primas obras. Es entonces cuando la metáfora se convierte en una fulgurante afirmación plástica, y resplandece al centelleo de una intuición, o del hallazgo de una palabra que se torna luminosa como un cohete.[80]

---

[76] Ibid., p. 688.

[77] Ibid., p. 688.

[78] Ibid., p. 702.

[79] Ibid., p. 726.

[80] Juan Chabas, Literatura española contemporánea. Op.Cit., p. 153.

Entre las metáforas que deshumanizan a Tirano Banderas, colocándole en el nivel de esperpento, pueden mencionarse: "Su boca era llena de verde veneno;"[81] "era el garabato de un lechuzo;"[82] "la momia se acogió con una mueca de enigma;"[83] "se despidió con la voz desbaratada en una cucaña de gallos;"[84] "sumido en el hueco de la ventana tenía el prestigio de un pájaro nocharniego;"[85] "Con paso de rata fisgona abandonó el juego de la rana;"[86] "tenía la mueca de zorro."[87] Lo que Valle-Inclán intuye en esta serie de metáforas es que el Dictador no tiene valores espirituales y como un animal es incapaz de razonar. Ante los sufrimientos humanos no puede sentir ninguna piedad.

Valle-Inclán usa también contrastes irónicos que yuxtaponen el dolor del pueblo y las diversiones del Dictador. Tirano Banderas baja al jardín todos los días para divertirse en el juego de la rana. En la descripción del pasatiempo intercala los ruidos producidos a lo lejos por los fusilamientos de las víctimas inocentes:

---

[81] Ramón del Valle-Inclán, Obras completas, Op. cit., p. 676.

[82] Ibid., p. 677.

[83] Ibid., p. 680.

[84] Ibid., p. 683.

[85] Ibid., p. 683.

[86] Ibid., p. 692.

[87] Ibid., p. 911.

> Se mostraba muy codicioso y atento a los lances del juego, sin ser parte a distraerle las descargas de fusilería que levantaban cirrus de humo a lo lejos por la banda de la marina. Las sentencias de muerte se cumplimentaban al ponerse el sol y cada tarde era pasada por las armas alguna cuerda de revolucionarios. Tirano Banderas, ajeno a la fusilería, cruel y vesánico, afinaba el punto apretando la boca. Los cirrus de humo volaban sobre el mar.[88]

Dentro del ambiente dictatorial caricaturiza a otros personajes relacionados con el mismo sistema de gobierno. Al diplomático Barón de Benicarle le describe como: "perfumado, maquillado, decorado y vestido con afeminada elegancia."[89] El gachupín Quintín Pereda es un usurero prestamista que le roba al pueblo el mismo dinero que necesita para comer. Al Ministro Español le encadena una serie de títulos de nobleza: "El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores y Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda."[90] Cuando los cuerpos diplomáticos de reúnen se limitan a estrecharse la mano y a hablar de las modas extranjeras.

---

[88] Ibid., p. 689.

[89] Ibid., p. 803.

[90] Ibid., p. 684.

Como contraste el esperpento político de Tirano Banderas, Valle-Inclán presenta al pueblo que sufre de la corrupción y se prepara para la revolución. El uso del lenguaje de la germanía popular latinoamericana contribuye a dar un matiz universal a la crítica y evita que se restrinja a un país en concreto. Valle-Inclán, por boca del orador, expresa que los males sociales que satiriza son una prolongación de España:

> El criollaje conserva todos los privilegios, todas las prematicas de las antiguas leyes coloniales. Los libertadores no han podido destruirlas, y la raza indígena sufre la esclavitud de la Encomienda. Nuestra América se ha independizado de la tutela hispánica, pero no de sus prejuicios, que sellan con pacto de fariseos Derecho y Catolicismo.[91]

El pueblo, debido a su falta de educación, no se atreve a levantarse contra el Dictador porque cree en las supersticiones y le atribuye una especie de poder mágico a su gobierno. Tirano Banderas reconoce esta actitud popular de temor y la acrecenta por medio de fiestas religiosas que despreocupan al pueblo de la corrupción política.

El terror del pueblo supersticioso hacia Tirano Banderas es aumentado por la violencia que éste ejerce.

---

[91] Ibid., p. 703.

Valle-Inclán usa la naturaleza como partícipe de sus hechos de sangre: cuando los cerdos devoran al hijo inocente de Zacarías, el campo queda manchado de sangre; los zopilotes que le sacan el corazón al cadáver del niño regresan al cielo porque es su hogar; el mar sirve de tumba a los cuerpos que flotan sobre él, después de haber sido fusilados por Tirano Banderas:

> Hilo de la muralla la curva espumosa de las olas balanceaba una ringla de cadáveres. Vientres inflados, lividéces tumefactas. Las olas mecen los cadáveres ciñéndolos al costado de la muralla, y el cielo alto, llameante, cobijaba un astroso vuelo de zopilotes, en cruel indiferencia de su turquesa.[92]

La naturaleza también produce ruidos indefinidos que se funden con el sentimiento de terrorcausado por Tirano Banderas. Cuando éste camina con sus ayudantes militares por los calabozos subterráneos para supervisar el estado del prisionero revolucionario don Roque Cepeda, los sonidos misteriosos de objetos se entrelazan con los que produce el Dictador:

> Rechinaron cerrojos y gonces. Abierta la ferrona cancela, renovó el trote con sones y compases del pretino llavero. Bailarín de alambre, relamía gambetas sobre el lujo chafado de los charoles.

---

[92] Ibid., p. 773.

> El Coronel, al frente de la comitiva, marcaba el paso. ¡Tac! ¡Tac! Por bovedizos y galerías, apostillaba un eco el ritmo cojitranco de la pata de palo. ¡Tac! ¡Tac! El Tirano, raposo y clerical, arrugaba la boca entre sus ayudantes lagartijeros.[93]

Valle-Inclán refleja a menudo la visión esperpéntica del terror del pueblo y la dictadura a través de diferentes colores. El color es simbólico del estado interior en el cual se encuentra el personaje. Mientras los revolucionarios se organizan en el campo, el pueblo es indiferente y se limita a divertirse en las fiestas de Santos y Difuntos. Describe a la ciudad en tiempo festivo como "pueril ajedrezado de blancas y rosadas azoteas."[94] El color blanco satiriza el estado de pureza en que la gente cree vivir en las ferias religiosas, olvidándose de las ejecuciones del Dictador. El negro aparece asociado al acto de violencia. Cuando unos cerdos hambrientos descuartizan a un niño, Valle-Inclán alude al "negro vuelo de zopilotes que abaten las alas sobre la pecina."[95] El color amarillo refuerza el aspecto físico

---

[93] Ibid., p. 793.

[94] Ibid., p. 683.

[95] Ibid., p. 759.

de Tirano Banderas en referencia a las muchas ejecuciones ordenadas por él: "La momia amarilla desplegó las manos."[96] El verde es reiterado constantemente por su costumbre de mascar coca, pero a la vez se intuye que es el veneno que propaga en todo el ambiente social: "El Tirano ambiguo y sopalado, plega la boca con su mueca verde."[97] El color, además de darle distintos tonos al paisaje, refleja la esencia interior del alma del esperpento. Azorín en su ensayo El color en la generación del 98 describe el deseo de la misma de expresar lo social por medio del cromatismo:

> Los escritores del 98 han visto el color donde antes no se había visto, y han visto el violento claroscuro de España. Hay color en el Greco y hay color en Ribera. Baroja tiene un hermano pintor. En el grupo figura Pablo Ruiz Picasso, que ha publicado hermosos retratos a pluma, tradicionales, en una revista del grupo: Arte Joven. Con otros pintores están trabadas cordiales amistades. Era ineludible que esos escritores, al querer trasladar la realidad española exacta, hicieran resaltar el más expresivo aspecto de las cosas: el color.[98]

---

[96] Ibid., p. 691.

[97] Ibid., p. 693.

[98] José Martínez Ruiz, La generación del 98 (Madrid: Ediciones Anaya, 1961), p. 56.

La función de crítica política del esperpento se establece en tres niveles sociales: el pueblo, la nobleza que gobierna y el sistema dictadorial latinoamericano. El pueblo se refleja en el espejo cóncavo como un esperpento que es víctima de los afanes de los políticos. Su ignorancia y pasividad ante la corrupción del gobierno ha prolongado la existencia de una monarquía decadente. El deterioro político, presentado en los esperpentos durante la época de Isabel II y Primo de Rivera, es el causante de que se encuentren en pugna las fuerzas populares y las gubernamentales. La reconciliación legal entre estas dos fuerzas no se ha obtenido porque aunque existe una constitución, el sistema monárquico no permite ni la voz ni el voto del pueblo:

> La Constitución está en pugna con el Derecho Divino. Ninguna vieja monarquía puede hallarse conforme con recibir el poder del pueblo, cuando lo tiene recibido de Dios. Bien mirado, es una aberración pretender que haya Reyes Constitucionales. Tanto valdría empeñarse en el absurdo de que las monarquías se hagan republicanas.[99]

En Latinoamérica el esperpento de la dictadura, personificada por Tirano Banderas, es sólo una prolongación del

---

[99]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas, Op. Cit., p. 1301.

sistema monárquico. Por medio del terror controla los destinos del pueblo, aprovechándose de su ignorancia y supersticiones. Valle-Inclán predice en Luces de Bohemia la destrucción de tales gobiernos: "hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza."[100] El esperpento, como función de crítica política, es el cauce literario con el cual Valle-Inclán espera que la clase obrera pueda adoptar una nueva actitud hacia el trabajo y que los bienes sean distribuidos equitativamente.

---

[100] Ibid., p. 914.

CAPITULO IV

EL ESPERPENTO COMO CRITICA RELIGIOSA

La función de crítica religiosa del esperpento se dirige a cuatro aspectos: la burla de los ritos y conceptos tradicionales religiosos, el pecado de la avaricia, la intervención eclesiástica en los asuntos políticos y la lucha del mal y el bien. A través de la crítica esperpéntica de estos problemas religiosos Valle-Inclán sugiere que el amor humanitario, la fraternidad y la caridad sustituyan a la religión como bases fundamentales de la humanidad.

Valle-Inclán presenta el esperpento en varias situaciones irónicas mediante las cuales se burla de los ritos y los conceptos religiosos de la sociedad. Los personajes viven situaciones en que se vislumbra un desconcierto religioso que desplaza la actitud de respeto hacia la Iglesia. En la colección de diez y siete cuentos de Jardín umbrío (1903) la burla hacia la religión consiste en la deformación de los sucesos relatados en la Biblia. Usa un tono eclesiástico, pero altera sutil e irónicamente el contenido de la misma. El cuento La adoración de los Reyes del nacimiento del niño Jesús se torna en una

situación burlesca porque relata con tono de seriedad el propósito de aquéllos de traerle los dones de oro, incienso y mirra. Sin embargo, los camellos blancos son conducidos por esclavos negros que son idólatras y no comprenden nada de lo que está sucediendo en el establo. Valle-Inclán describe el deseo de adorar de Gaspar, Melchor y Baltazar de la siguiente forma:

> Y Baltazar dijo: -¡Es llegado el término de nuestra jornada!.....
> Y Melchor dijo: -¡Los ojos le verán y todo será purificado en nosotros!.....
> Entonces volvieron amontar en sus camellos y entraron en la ciudad por la Puerta Romana, y guiados por la estrella llegaron al establo donde había nacido el Niño. Allí los esclavos negros, como eran idólatras y nada comprendían, llamaron con rudas voces: -¡Abrid!.... ¡Abrid la puerta a nuestros señores![1]

El mismo rito del ambiente religioso, en vez de traer paz y meditación, causa terror en los ojos de los creyentes. En el cuento El miedo, cuando la niña asiste a una ceremonia religiosa con su madre las sensaciones del miedo que le producen el rito litúrgico se entrelazan con las figuras religiosas que están en la capilla:

---

[1]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas (Madrid: Editorial Plenitud, 1952), p. 1239.

> En el silencio la voz leía piadosa y lenta. Las niñas escuchaban, y adiviné sus cabelleras sueltas sobre la albura del ropaje y cayendo a los lados del rostro iguales, tristes, nazarenas. Hallíame adormecido, y de pronto me sobresaltaron los gritos de mis hermanas. Miré y las vi en medio del presbiterio abrazadas a mi madre. Gritaban despavoridas. Iba a seguirlas y quedé sobrecogida de terror. En el sepulcro del guerrero se entrechocaban los huesos del esqueleto. Los cabellos se erizaron en mi frente.[2]

Otra situación grotesca antirreligiosa tiene lugar en el cuento Juan Quinto. El pecador Juan Quinto se niega a arrepentirse porque no siente ningún respeto hacia la Iglesia. Cuando es sorprendido por el rector, escalando la capilla, se niega a devolverle lo robado porque sabe que la Iglesia es una institución muy adinerada. El sacerdote, en vez de apenarse de tal intención, se limita a decirle a Juan Quinto que compre con el dinero una cuerda y se ahorque. El desenlace es el punto culminante de esta situación irónica y grotesca. El abad entra en la Iglesia para celebrar la misa, y Valle-Inclán indica que los campanarios saludan a Dios porque el robo ha sido en sí un acto de caridad hacia una persona necesitada.

---

[2] Ibid., p. 1242.

Otra situación de ironía esperpéntica se intuye en Las galas del difunto (1926). Juanito Ventolera le hace el amor a la trotaconventos de La Daifa. Valle-Inclán describe sus sentimientos eróticos, comparándolos en forma diabólica y vulgar a las relaciones del Ser Supremo con sus creyentes:

> Dirás luego que te chuleo, cuando eres tú propia quien me busca las vueltas, como a Cristo la María Magdalena. ¡Yo pago los cafeses y cuando se tercia! ¡Y si te hallo de mi gusto te redimo! ¡Madre Celeste, a cerrar las puertas! ¡Esta noche reina aquí Juanito Ventolera![3]

El uso de términos bíblicos en esta situación indica la falta de seriedad con que Valle-Inclán se acerca a los sucesos religiosos tradicionales.

Además de las situaciones esperpénticas irreverentes, Valle-Inclán deforma los ritos eclesiásticos por medio de las imágenes que intuye en los personajes del ambiente religioso. De los gatos del capellán dice que: "duerme o reza a la sombra de un arco sepulcral;"[4] de Fray Angel indica que "había sido uno de aquellos cabecillas tonsurados que robaban la plata de sus iglesias;"[5]

---

[3] Ibid., p. 985.

[4] Ibid., p. 1250.

[5] Ibid., p. 1250.

al canónigo le describe "alto y encorvado, con manos de obispo y rostro de jesuita. Tenía la frente desguarnecida, las mejillas tristes y la boca sumida."[6] El rito de la confesión pierde su seriedad cuando en Sacrilegio el ladrón Vaca Rabiosa comenta que es imposible hallar a un cura que no divulgue los pecados que le confiesan. Después de emborracharse, los ladrones se burlan del vino usado en la misa:

> Clarifancho: ¿Renuncia usted a tirarse otro trago?
> El sordo: Por ahora.
> Clarifancho: El arzobispo de Sevilla repite hasta tres veces cuando celebra la misa con este mostillo.
> El sordo: Andará todo el día con la mitra ladeada.
> Clarifancho: Sin duda.[7]

Entre los ladrones vive el Padre Veritas. Ellos tienen preso a don Frasquito. Para divertirse se burlan de los gestos religiosos exagerados del Padre porque "levantaba las palmas, arrestándoles con patética ramplonería de santo en corral de comedias."[8] Al Padre Veritas Valle-Inclán coloca en un plano de esperpento al burlarse de

---

[6] Ibid., p. 1254.

[7] Ibid., p. 884.

[8] Ibid., p. 833.

los sacramentos que administra cuando confiesa al señor Frasquito y al Sordo de Triana. El Sordo llega a confesar todos sus pecados pasionales con aparente sinceridad, pero en el momento de recibir la absolución del Padre Veritas, el Capitán de los ladrones le dispara dos fogonazos.

La ridiculización suprema de Valle-Inclán, basada en el concepto deformador de creencias religiosas, se centraliza en la muerte. El pueblo religioso considera la muerte como un acto de la Providencia. Sin embargo, en Rosa de papel Valle-Inclán demuestra su resentimiento hacia todo lo que el pueblo considera sagrado. El esperpento de esta obra es la misma muerte. En ella ridiculiza un cadáver humano. El autor ve la vida como el camino seguro que conduce solamente a la triste muerte. Como resultado, la presenta en una situación esperpéntica. Las acciones tienen lugar en un ambiente fantasmagórico. A la esposa de Julepe le duele tener que morir después de haber logrado amasar una buena fortuna. Ella la esconde en secreto, aun cuando sabe que está para morirse, porque cree que Julepe piensa derrocharla en las tabernas. En vez de usar el dinero para cuidar de sus hijos o llamar al médico, prefiere gastarlo en misas que garanticen la

salvación de su alma. En la acotación escénica Valle-Inclán ofrece una descripción tétrica de su físico, la cual va a tono con su avaricia:

> Cuando se desvanece el rumor de los pasos, la adolecida se incorpora abrazada al burujo de los dineros. En camisa y trenqueando sube la escalerilla del fayado. Se la oye dolerse, entre un pisar deshecho y con pausas, por la tarima del sobrado. Casi a rastras llega al coche y se sume en las mantas remendadas. Atenta y cadavérica, el rostro perfilándose sobre un montón de trapos, cuenta las tablas del piso. En su mente señala el escondite que acaba de dar al tesoro.[9]

Al morir la esposa de Julepe, las mismas amistades que hacen las preparaciones religiosas del entierro son las que se disputan el dinero que piensan heredar. La muerte se torna en un acontecimiento tragi-cómico. Cuando ella está a punto de morir, los amigos sacan el cuerpo de la cama, lo colocan encima de un banco y buscan el dinero debajo del colchón. Después de disputarse el dinero, Valle-Inclán describe cómo preparan el cadáver con aparente religiosidad y respeto:

> Las cotillonas engalanan a la difunta. Con el pico de un paño mojado le lavan la cara. La incorporan para meterla el justillo y la saya nueva. Una vecina trae dos cabos de vela. Otra sale corriendo y vuelve con una rosa de papel

---

[9] Ibid., p. 811.

> para adornar el lívido nudo de las manos yertas. A uno y otro lado chisporrotean los dos cabos de vela. Se arrodillan a los pies del cadáver.[10]

En Las galas del difunto el autor se burla también de las formalidades religiosas hacia la muerte. Juanito Ventolera, soldado repatriado y muerto de hambre, saquea el cementerio Campo Santo, robando al cadáver de un general sus galas. Justifica el robo con la idea de que en el otro mundo no se reconocen los grados militares. Los muertos no necesitan nada y él todavía está vivo. Valle-Inclán, por boca de Juanito Ventolera, alude al hecho de que el hombre tiene que vivir frecuentemente fuera de las normas religiosas y sociales para poder sobrevivir:

> Pedro Maside: Para vivir seguro, fuera de ley, se requieren muchos parneses. Das la cara y te sepultam em presidio.
> Juanito Ventolera: Hay que ser soberbio y dar la cara contra el mundo. A mí me cae simpático el Diablo.
> Pedro Maside: Con dar la cara no acallas la conciencia.
> Juanito Ventolera: Yo respondo de todas mis acciones. El hombre que no se pone fuera de la ley es un cabra.[11]

---

[10] Ibid., p. 819.

[11] Ibid., p. 977.

Según el autor, la justicia social no está necesariamente a tono con el concepto de lo bueno y lo malo. De manera que los actos se justifican de acuerdo a la conciencia del individuo y no conforme a lo que el pueblo considera normas religiosas.

Valle-Inclán usa un lenguaje de matices irrespetuosos hacia otros aspectos religiosos. Satiriza los gastos exagerados que pide la Iglesia en sus servicios y ceremonias, tales como entierros, misas, indulgencias, bautizos y bodas. En Galas del difunto la boticaria se queda estupefacta al enterarse de los gastos en que incurrirá para enterrar a su difunto esposo. El sacristán le indica que tienen ese día un precio especial con rebaja de cincuenta por ciento en el sepelio y ella contesta:

> ¡Con estos precios ahuyentáis la fe! ¡Las misas a once reales es un escándalo! Las indulgencias no debían cobrarse! ¡La Iglesia debía operar con mayor economía![12]

En otras ocasiones la burla religiosa valle-inclanesca, como parte de la función de crítica esperpéntica, aparece en situaciones violentas. El sentido antirreligioso lo logra el autor por medio de la descripción de objetos que pertenecen al ambiente eclesiástico, pero en relación a situaciones violentas. En Viva mi

---

[12] Ibid., p. 978.

dueño el Barón Adolfito Bonifaz es herido en una pelea con una partida de gitanos. La sobrina del cura trata de curar sus heridas. El Barón la seduce inesperadamente en un momento en que ella se encuentra con él en la recámara. Tal acto de violencia es presentado dentro de una circunstancia irreverente. La violación tiene lugar bajo los pies del Cristo que pende bajo la cabecera de la cama:

> Adolfito, instintivamente, volvió los ojos. El Santo Cristo, con el bonete del vicario en el clavo de los pies, abría los brazos. El madero de la cruz resaltaba en el muro de áridas cales. La sobrina, al borde de las almohadas, hacía el intento de cubrir con su pañolico la faz del Crucificado. El Pollo Real la tomó por la cintura. La niña se desprendió, azontándole las manos, y el mal seguro antifaz caía, resbalándose por la cruz. La sobrina del cura tornó a cubrir con el pañolico la cabeza del Justo.[13]

En Cuernos de don Friolera los gestos religiosos de los creyentes no escapan la burla del autor. Valle-Inclán deshumaniza a los personajes que asisten a las ceremonias religiosas, esperpentizándoles por medio de metáforas animalizantes. Cuando doña Tadea está en el atrio, santifuándose con la cruz del rosario, es comparada con una lechuza:

---

[13] Ibid., p. 1200.

> El garabato de su silueta se recorta sobre el destello cegador y moruño de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco su cabeza de lechuza, asoma en el ventano de una guardilla.[14]

La oración, a través de la ironía, pierde toda su intención religiosa y se vuelve una situación ridícula que provoca sólo la risa. Pachequín le ruega a San Antonio con aparente seriedad y devoción que le dé salud para poder sostener a su futura esposa, aunque sabe que ella está aun casada con don Friolera:

> ¡San Antonio, si no me has dado esposa como es debido, me das una digna compañera! Te lo agradezco igual, Divino Antonio, y solamente te pido en esta hora salud, y que no me falte trabajo. En adelante tendré que mantener dos bocas más. ¡Son obligaciones de casado! ¡Mírame como tal casado, Divino Antonio![15]

Es así como los esperpentos, en relación con los ritos de la Iglesia, desplazan sus valores propiamente eclesiásticos. Valle-Inclán los coloca en situaciones grotescas que manifiestan su idea de que las ceremonias religiosas están basadas más bien en artificialidades exteriores que en el espíritu evangélico. La Iglesia no le inspira ningún respeto porque, en vez de ayudar a las clases sufridas, se ha apartado de su misión humanitaria.

---

[14] Ibid., p. 1002.

[15] Ibid., p. 1038.

La desigualdad y la pobreza social, causadas por la corrupción política, las satiriza usando imágenes de carácter irreligioso. El uso del lenguaje eclesiástico le ofrece la oportunidad de expresar metafóricamente la burla hacia la nobleza. En La corte de los milagros describe al criado que sale al umbral: "con gozo sereno de clérigo panzón, se estuvo mirando la puesta solar."[16] Cuando el Marqués de Bradomín quiere que la Marquesa le abra la puerta, la Molinera dice: "¡Mete un repique como para despertar a San Pedro!"[17] Los gestos del Marqués son como "carantoña de beaterio"[18] y "hablaba con un tono beato que producía una efusión de lágrimas felices, una ternura chabacana con eco de sermones."[19] Pinto Viroque anima a su amigo para que tome el vino de la bota, diciéndole: "¡Tírate un latigazo, que tienes tú más cifra que el Verbo Divino!"[20] La deformación del ambiente social de los nobles por medio del uso frecuente de términos bíblicos les situa en el plano de los esperpentos.

Valle-Inclán denuncia que los títulos nobiliarios,

---

[16] Ibid., p. 935.

[17] Ibid., p. 936.

[18] Ibid., p. 937.

[19] Ibid., p. 962.

[20] Ibid., p. 982.

más que heredados, proceden de los nombramientos hechos por la Iglesia durante la monarquía isabelina. Por lo tanto, no existe ninguna separación entre la religión y la política. José Montesinos opina que el uso del lenguaje especial que satiriza la corrupción religiosa es parte de la intención deformadora de Valle-Inclán:

> Otra de las sorpesas que va a depararnos Valle-Inclán es su nuevo lenguaje, esta verba, como él diría, con un curioso galicismo no es muy preciso, puede ser facundia, puede ser un modo de hablar, tan distintos del sabio romance campesino y de las exquisiteces líricas de antaño que parece lo exactamente opuesto; lenguaje hecho de giros jergales, de caló más o menos auténtico, de muchas más cosas que el autor inventa, transforma o deforma.[21]

Según Valle-Inclán, los dos pecados principales que han contribuido más a la corrupción social y política son la avaricia de la nobleza y la intervención de la Iglesia en los asuntos de gobierno. En El embrujado la avaricia se personifica en el personaje de don Pedro Bolaña. La obra capta el ambiente de miseria que rodea al avaro caballero labrador don Pedro. El Ciego, la Moza del Ciego y la Galana representan la clase baja que trata de sobrevivir en una sociedad indiferente a sus sufrimientos. Don Pedro quiere adoptar al hijo de la Galana, más ésta espera que aquél la recompense con algún dinero. El

---

[21]José Montesinos, "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones," Revista de Occidente, Octubre, 1966, p. 159.

niño resulta ser el hijo natural de don Pedro. Su egoismo consiste en que no desea compartir el hijo con su madre, ni que ella le considere de los dos. Don Pedro se arrepiente de su avaricia cuando llega a saber que han secuestrado al niño:

> Su voz llega hasta mí como un remordimiento. Tiemblo de miedo y de angustia. ¡Y de dudas también! ¿Acaso la avaricia me ha endurecido el corazón? Señor, pon al niño en mis brazos y déjame tan pobre, tan pobre, que pida limosna para él.[22]

Sin embargo, ya es muy tarde, porque los rapaces Anxelo y Maurina han matado al niño.

Existe un marcado contraste entre el pobre que sufre de las necesidades fundamentales de la vida y el rico que se halla en mejor posición social. La Galana está dispuesta a vender a su hijo con tal de recibir alguna recompensa para comer. Por otra parte, el ambiente en que vive don Pedro refleja que éste no sufre ni hambre ni frío:

> En la casa de don Pedro Bolaño es la hora en que las gallinas se recogen con el gallo mecero. Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años, que dice con sus hornos y su vasto lar holgura y labranzas. Una vieja hila sentada debajo

---

[22]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 857.

> del candil. Los otros criados desgranan mazorcas para enviar al molino el fruto.[23]

Por medio del uso de verbos y adjetivos, la figura de don Pedro se refleja deformada en el espejo cóncavo y se acopla a la avaricia que le instiga a querer comprar a su hijo natural. Valle-Inclán describe sus gestos en forma grotesca: "El viejo labrador pasa encorvado bajo la puerta de la solana;"[24] "al entrar por la puerta levantada levanta los brazos con aquel ademán bíblico de sembrador que maldice;"[25] "la figura rancia del caballero labrador entra en la sala."[26] Ridiculiza su aspecto físico: "Asoma en la puerta un hombre flaco, con capa de larga esclavina y medias azules. Le consume el rostro, y le ahonda los ojos, la barba canosa y crecida de calenturas."[27] Tal aglomeración de imágenes hace que el labrador aparezca como una figura misteriosa. Manuel Ramírez indica que en la presentación esperpéntica, Valle-Inclán hace resaltar una atmósfera sobrenatural:

---

[23] Ibid., p. 852.

[24] Ibid., p. 839.

[25] Ibid., p. 839.

[26] Ibid., p. 834.

[27] Ibid., p. 828.

> There is no doubt that his extensive figurative use of the Spanish language is governed by the same desire for beauty as his choice of words and rythms. Many of this images are the most appropriate form of expression, especially when he is attempting to create an atmosphere of mystery, mourning, or of the supernatural. His images are not merely decorative arabesques to be considered separately from their context, but an integral part of the aesthetic framework of his novels.[28]

La naturaleza no sólo se acopla a la vida tranquila de los nobles, sino que se funde también al estado de miseria en que viven los pobres. El paisaje tiene cualidades humanas personificadas, en relación al hombre que sienten el Ciego y su Moza. La tristeza que reflejan los ramajes se vincula a la que siente el ser necesitado:

> Se parten al trote con vida fanfarria de frenos y de bocados: Se esfuman a lo largo de la ribera, entre los pliegues ingrávidos de la lovizna: Se desvanecen y desaparecen bajo los ramajes, que gotean lacios, tristes.[29]

La falta de alimento hace que la Galana esté dispuesta a vender a su hija por una buena pensión. Aunque vive con gran sentimiento de culpabilidad por ser pecadora, tiene que recurrir a la vida picaresca, olvidándose de los con-

---

[28]Manuel D. Ramírez, "Valle-Inclán's Use of Imagery and Figurative Vocabulary," Hispania, Mayo 1961, p. 265.

[29]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 845.

> del candil. Los otros criados desgranan mazorcas para enviar al molino el fruto.[23]

Por medio del uso de verbos y adjetivos, la figura de don Pedro se refleja deformada en el espejo cóncavo y se acopla a la avaricia que le instiga a querer comprar a su hijo natural. Valle-Inclán describe sus gestos en forma grotesca: "El viejo labrador pasa encorvado bajo la puerta de la solana;"[24] "al entrar por la puerta levantada levanta los brazos con aquel ademán bíblico de sembrador que maldice;"[25] "la figura rancia del caballero labrador entra en la sala."[26] Ridiculiza su aspecto físico: "Asoma en la puerta un hombre flaco, con capa de larga esclavina y medias azules. Le consume el rostro, y le ahonda los ojos, la barba canosa y crecida de calenturas."[27] Tal aglomeración de imágenes hace que el labrador aparezca como una figura misteriosa. Manuel Ramírez indica que en la presentación esperpéntica, Valle-Inclán hace resaltar una atmósfera sobrenatural:

---

[23] Ibid., p. 852.

[24] Ibid., p. 839.

[25] Ibid., p. 839.

[26] Ibid., p. 834.

[27] Ibid., p. 828.

> There is no doubt that his extensive figurative use of the Spanish language is governed by the same desire for beauty as his choice of words and rythms. Many of this images are the most appropriate form of expression, especially when he is attempting to create an atmosphere of mystery, mourning, or of the supernatural. His images are not merely decorative arabesques to be considered separately from their context, but an integral part of the aesthetic framework of his novels.[28]

La naturaleza no sólo se acopla a la vida tranquila de los nobles, sino también al estado de miseria en que [illegible] paisaje tiene cualidades humanas[illegible]ción al hombre que sienten el Ci[illegible]eza que reflejan los ramajes se vinc[illegible]l ser necesitado:

> Se parten al t[illegible]ranfarria de frenos y de bocados: Se esfuman a lo largo de la ribera, entre los pliegues ingrávidos de la lovizna: Se desvanecen y desaparecen bajo los ramajes, que gotean lacios, tristes.[29]

La falta de alimento hace que la Galana esté dispuesta a vender a su hija por una buena pensión. Aunque vive con gran sentimiento de culpabilidad por ser pecadora, tiene que recurrir a la vida picaresca, olvidándose de los con-

---

[28]Manuel D. Ramírez, "Valle-Inclán's Use of Imagery and Figurative Vocabulary," Hispania, Mayo 1961, p. 265.

[29]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 845.

ceptos morales de la religión.

Valle-Inclán también presenta la codicia mediante el esperpento de la clase elevada de Latinoamérica. La figura central de La cabeza del bautista es el indiano don Igi. Vive en Toluca, México, durante la Revolución Mejicana y es dueño de unos billares y cafés. El autor le describe como esperpento: "Don Igi tiene una actitud de fantoche con pelos de punta, huraño y verdoso."[30] El uso del color verde se refiere a la condición avara en que vive. Es egoista y no quiere pagar sus deudas. Junto con su esposa, La Pepona, prefiere matar a su acreedor El Jándalo, en vez de pagarle. El desenlace grotesco se proyecta cuando ella apuñala al acreedor y se obsesiona con la idea de morderle la boca al cadáver. Don Igi siente terror y decide cavar una fosa para enterrarle.

En Las galas del difunto la figura del boticario sobresale como otro esperpento avaro. Rehusa darle algo de comer al soldado enfermizo. Valle-Inclán deforma sus gestos exteriores como expresión abstracta del desconcierto espiritual de su avaricia:

> El desconcierto del visaje que le sacude la cara revierte la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe

---

[30] Ibid., p. 867.

> de los pies por los ángulos de la zapateta. En un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual. El Boticario se dobla como un fantoche.[31]

Según Valle-Inclán, los nobles que viven protegidos por el estado político de la Monarquía son avaros y se apoyan en la Iglesia para lograr obtener más ganancias personales. La Iglesia es la que hace y deshace en el Estado. Interviene directamente en los asuntos políticos, suprimiendo todos los periódicos liberales, destituyendo a los militares que ayudan al pueblo y decidiendo cambiar a su gusto a los gobernantes. En Corte de los milagros la Iglesia es la que da los nombramientos oficiales del Estado. El cambio político que teme la Reina Isabel II es aplazado por la misma Iglesia, interviniendo en los asuntos gubernamentales. Cuando la Reina visita a la Madre Patrocinio, aquélla lee accidentalmente el siguiente pliego:

> Nombramiento para el buen servicio de la Iglesia y del Estado: +Capitán General, en premio a sus méritos, y acrisolada lealtad, el Marqués de Novaliches. +Camarera Mayor, la Marquesa de Estúñigas. +Cabo del Resguardo, Patricio Basoco, hermano de nuestra Mandadera. +Destitución del Capitán General

---

[31] Ibid., p. 970.

> de la isla de Cuba. +Dote para poder profesar una virtuosa joven, confesada del Padre Siguenza. +Serán suprimidos todos los periódicos ateos, liberales y masónicos. +En ocasión oportuna será cambiado todo el gobierno.[32]

Valle-Inclán aumenta su actitud satírica hacia la Iglesia como un esperpento colocando una cruz en cada decisión política.

En la obra La corte de los milagros la caricatura de la intervención religiosa en los asuntos de la Corte llega a su punto culminante. Lo esperpéntico se manifiesta en la ironía de la acción. Empieza con la ceremonia religiosa de Pio IX, en la que otorga a Isabel II la Rosa de Oro, como recompensa meritoria de sus grandes sacrificios hacia el pueblo y la Iglesia. El contraste entre el diálogo y la acotación desplaza por completo el tono de seriedad del Papa. En el diálogo aparece la salutación que lee Pio IX y dirige a la Reina:

> Nos, Sumo Vicario de la Iglesia, para conocimiento y edificación de todos los fieles, queremos atestiguar solemnemente, con acentrado empeño y perenne movimiento, el amor ardentísimo que te profesamos, carísima hija en Cristo. Con excelso gozo te confirmamos en esta predilección, así por las altas virtudes con que brillas por tus egregios méritos para con Nos, para con la Iglesia y para con esta Sede Apostólica.-

---

[32] Ibid., p. 1057.

> Se oían suspiros y sollozos. El Reverendo Padre Claret, Arzobispo de Trajanápolis había traducido al romance castellano el mensaje latino, y los monagos repartían la bufa en vitelas impresas con otros chabacanos.[33]

La formalidad intuida en el uso de palabras escogidas por el Papa para ese acto religioso queda desplazada inmediatamente en el aparte que describe los gestos de la Reina. Valle-Inclán indica que tiene que regresar a su camerín para aflojarse el talle porque está a punto de desmayarse:

> La Reina Nuestra Señora extasiaba el claro azul de sus pupilas sobre la pedrería de las manos, y un suspiro feliz deleitaba sus crasas mantecas. Salió del éxtasis para mojar los labios en la copa de marrasquino, y, melificada totalmente con la golosina, paró los ojos sobre la vieja azafata.[34]

El tono serio del diálogo religioso se torna en el aparte en una situación esperpéntica, degradando a ésta en una representación bufonesca.

Sor Patrocinio es el personaje religioso principal de que se vale Valle-Inclán para caricaturizar la Iglesia. Ella es considerada por la Reina como la representante que ha enviado Dios para que le ayude a gobernar. La religiosa usa sus conocimientos de los milagros bíbli-

---

[33] Ibid., p. 836.

[34] Ibid., p. 838.

cos para ganarse el favor de la Reina y así poder intervenir directamente en los asuntos del gobierno. La caricatura de Sor Patrocinio se intensifica cuando Valle-Inclán presenta una situación que alude al milagro que hace Cristo cuando va cargando la cruz y deja su faz ensangrentada en un paño. Doña Pepita Rua va a visitar a la Madre Patrocinio y ésta estrecha un pañuelo en su mano, dejándolo manchado de sangre. La Reina, al ver lo ocurrido, se desmaya y llega a creer que ha sido testigo de un milagro. Isabel II decide visitarla para que le aconseje cómo traer la paz a la nación por medio de la ayuda del Espíritu Santo. El milagro se vuelve motivo de burla entre las religiosas porque la sangre ha sido el resultado de una enfermedad causada por una epidemia. La idea de que Sor Patrocinio es una santa es motivo de risa entre las demás Madres de la congregación, pues se corre la voz de que las llagas la han ayudado a servir de confesora de la Reina.

Isabel II usa la religión para confirmar, a su manera, el derecho divino con el cual cree haber sido premiada. Los ritos de la Iglesia le interesan porque siente solamente una afiniada mística con ellos. Cuando se está confesando con la Madre Patrocinio, Valle-Inclán

describe el ambiente ceremonial eclesiástico:

> Otras Madres trajeron vinagrillos olorosos en salvillas de plata, para humedecerle las sienes, reliquias, agua del Jordán. Sentía el amor de aquellas vidas consagradas al rezo y al ayuno, místicas desposadas del Divino Crucificado.[35]

El problema político principal, según el autor, consiste en que no hay separación entre la Iglesia y el Estado. El pueblo es culpable de que se haya prolongado esta condición porque ha seguido las normas feudales establecidas durante la Edad Media. Los gobernantes irresponsables reconocen que para tener el apoyo del pueblo lo más práctico es hacer todas sus decisiones a través de la Iglesia.

El caos gubernamental presentado en El ruido ibérico se agudiza más en el esperpento de La hija del capitán. Se presiente el cambio político que resultará inevitablemente en un peor estado social y económico. El General Primo de Rivera va planeando apoderarse del gobierno, hasta ganarse el apoyo de todas las clases sociales.

Si el golpe militar de Primo de Rivera tiene

---

[35] Ibid., p. 1052.

éxito, es porque éste reconoce que el mejor medio de engañar al pueblo es empezando a gobernar con una coronación religiosa del Rey:

> Voces: ¡Viva el Rey! ¡Viva España! ¡Viva el ejército!
> Su Ilustrísima: ¡Viva el Rey Católico de España!
> Una Beata: ¡Católico y simpático!
> Doña Simplicia: ¡Viva el Rey intelectual! ¡Muera el ateísmo universitario!
> El Golfante: ¡Viva el regenerador de la sociedad![36]

Aun los miembros de las clases bajas, como El Golfante, que han sido testigos de los crímenes del General, se apasionan con los vivas y le alaban. No se dan cuenta de que entregan el destino del pueblo en las manos de un dictador. Durante la pompa ceremonial, la misma Iglesia confirma el poder divino real, aun cuando quien en realidad ejerce el poder es el dictador Primo de Rivera.

En el sistema monárquico isabelino había sucedido lo mismo. La Reina cree recibir su derecho de gobernar de Dios. Por lo tanto, no es necesario escuchar las demandas del pueblo. La libertad de voz y voto no puede ser garantizada, porque el derecho divino de la Monarquía se opone a la creación de una constitución democrática y

---

[36] Ibid., p. 1076.

liberal. Valle-Inclán culpa al mismo pueblo de que existe esta situación:

> La Monarquía ha repugnado siempre liberalizarse, y con ella, cuantos aquí representan un sentido de orden: la Nobleza, el Clero, lo más sano de los cuarteles, las clases conservadoreas del Comercio. Cuatro oradores de club y otros tantos grajos del periodismo, son los únicos que desafinan, pero el pueblo se mantiene fiel a la sacrosanta tradición de nuestros mayores.[37]

En Cuernos de don Friolera Valle-Inclán indica que mediante los engaños político-religiosos el pueblo mismo se ha esclavizado. Las instituciones políticas y las religiosas han degenerado en una corrupción social bajo valores humanitarios falsos:

> El mundo es engaño y apariencia. Lo gobierna el infierno y no Dios. Las trastadas no pueden ser obra de Dios porque El no podría consentir esos dolores.[38]

El hombre defiende los mitos religiosos y políticos sin darse cuenta de que, según Valle-Inclán, éstos son obras del diablo y no de Dios. Como consecuencia, en la sociedad, el mal de la violencia y la guerra han reemplazado el bien de la caridad y el amor humanitario. El mal ha

---

[37] Ibid., p. 1301.

[38] Ibid., p. 1301.

vencido al bien de tal manera que, según él, el mundo entero se proyecta en el espejo cóncavo como un esperpento.

En Luces de bohemia Max Estrella muere de angustia al no soportar el mal caótico de la sociedad en que vive. Su esposa e hija se suicidan porque no desean seguir sufriendo más fatigas y dolores. Don Latino concluye la obra diciendo:

> Don Latino: ¡Absurdo! ¿Por qué habían de matarse?
> Pica Lagartos: ¡Pasaban muchas fatigas!
> Don Latino: Estaban acostumbradas. Solamente tendría una explicación. ¡El dolor! El dolor por la pérdida de aquel astro.
> Pica Lagartos: Ahora usted hubiera podido socorrerlas.
> Don Latino: ¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo!
> Pica Lagartos: ¡El mundo es una controversia!
> Don Latino: ¡Un esperpento![39]

Valle-Inclán considera el suicidio como una alternativa para escapar a los males del mundo. En el sistema esperpéntico deformador la muerte, como el último escape del dolor, es presentada en contraste con la tendencia religiosa de divinizarla, pues es parte del camino hacia la salvación eterna. El autor la considera sólo el instante verdadero que pone fin a la vida, y, por lo tanto, se burla de la misma muerte. Cuando muere Max Estrella, el Marqués de Bradomín se mofa, indicando que en su

---

[39] Ibid., p. 957.

muerte espera ser eterno a causa de sus pecados. Valle-Inclán, por medio del contraste fuerte entre el color blanco de las lápidas y el contorno negro, describe el cementerio donde yace el cadáver de Max Estrella:

> Sobre el muro de lápidas blancas, las dos figuras acentúan su contorno negro. Rubén Darío y el Marqués de Bradomín se detienen ante la mancha oscura de la tierra removida.[40]

El velorio de Max Estrella lo trata el autor como si fuera una presentación macabra. El cadáver está rodeado de fantoches, los cuales son Dorio de Gadex, Don Latino, Clarinito, Rubén Darío y el Marqués de Bradomín. Los movimientos de Rubén Darío son como "gestos sacerdotales en que se recoge estremecido con otro gesto de ídolo."[41] Los conocimientos de la ceremonia religiosa de don Latino son también ridiculizados porque éste los atribuye a haberlos aprendido durante sus intimidades con la vieja Blavastky. El estado de tristeza y decaimiento total del ambiente religioso es asociado al color negro. Aun el mismo esperpento del Marqués es capaz de sentir la muerte de Max Estrella y mostrarse con más caridad:

---

[40] Ibid., p. 950.

[41] Ibid., p. 955.

> Caminan muy despacio. Rubén, meditabundo. Llegan a la puerta, rechina la verja negra. El Marqués, benevolente, saca de la capa su mano de marfil y reparte entre los enterradores su dinero.[42]

La sátira de Valle-Inclán de las artificialidades de la Iglesia no implica en sí un propósito nihilista total. Lo que desea alterar es el mal social causado por la corrupción de la Iglesia y la mala interpretación de principios cristianos, especialmente las creencias en supersticiones, milagrerías y el culto de imágenes. En Luces de bohemia Valle-Inclán alude al hecho de que busca un sentimiento religioso más alto que las interpretaciones ineficaces que el pueblo le ha dado a la doctrina cristiana:

> La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y la muerte. La vida es un magro puchero; la muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el infierno, un calderón de aceite albamdo donde los pecadores se achicharran como boquerones; el cielo, una kermes sin obscenidades, a donde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable, transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere.[43]

---

[42] Ibid., p. 952.

[43] Ibid., p. 899.

Por otra parte, Valle-Inclán defiende la necesidad de una revolución cristiana que forme una actitud religiosa visible por medio de la buena fe del pueblo y que sea superior a la ética de la religión dictada por personas en posiciones oficiales en la Iglesia.

Además de la avaricia, la guerra es otro resultado indirecto del fracaso de los conceptos religiosos y vivo ejemplo del mal. En La media noche Valle-Inclán presenta una visión esperpéntica de los sufrimientos que la violencia y la crueldad del hombre hacia su prójimo causan en el mundo. El mal de la guerra resalta como el esperpento de mayor crueldad en la historia de los pueblos. El hombre, por defender el mito de sistemas de gobierno, con un alto sentido de divinidad religiosa, se lanza a contribuir al caos social. Como resultado, según Valle-Inclán, desaparece por compelto el amor humanitario entre los pueblos; la guerra resulta en la destrucción del orden social:

> Cuando los soldados vuelvan a sus pueblos, y los ciegos vayan por las veredas con sus lazarillos, y los que no tienen piernas pidan limosna a la puerta de las iglesias, y los mancos corran de una parte a otra con alegre oficio de los terceros, cuando en el fondo de los hogares se renombre a los muertos y se rece por ellos, cada boca tendrá un relato distinto, y serán clientes de miles los relatos, expresión de otras tantas visiones, que

> al cabo habrán de resumirse en una visión, cifra de todas.[44]

Para Valle-Inclán, la guerra viene siendo todo lo opuesto al humanitarismo cristiano, pero el hombre se da cuenta del terror únicamente cuando se encuentra frente a frente con la posibilidad de morir. Si triunfa, la victoria la reconoce, entonces, como un acto irónico que merece la recompensa militar y la felicidad por destruir al enemigo. En medio del sufrimiento que ha causado a otros seres humanos, el soldado celebra la victoria con resonancias religiosas porque, según él, el Creador le ha ayudado a vencer al enemigo.

En La media noche Valle-Inclán hace resaltar, por medio de cuadros estáticos, la fe ciega en la guerra. Cada escena representa un suceso terrible de los sufrimientos causados por la violencia. En conjunto, puede obtenerse una visión total de las razones por las cuales la guerra, según Valle-Inclán, es el más trágico de los esperpentos. Los cuadros que más sobresalen son: La muerte de un niño inocente, cuyos padres se consuelan decidiendo que se lo ha llevado Dios; los cadáveres de los

---

[44] Ibid., p. 631.

soldados que se hinchan sin recibir sepultura; los aldeanos que pierden todos sus hogares y cosechas; los cadáveres de las madres que expresan la desesperación que sintieron al tratar de salvar a sus hijos.

En el sistema esperpéntico la naturaleza estimula la agresión humana y acrecienta el sentimiento de bravura de los soldados para luchar y evitar morir. El viento trae pestilencias de las víctimas. La noche obscurece el paisaje, envolviéndolo todo en sombras indistinguibles. Los animales del bosque se mueren de hambre. Los árboles dejan de producir frutos. Valle-Inclán intercala estilísticamente la violencia de la guerra con una visión de la civilización:

> La guerra tiene una arquitectura ideal, que sólo los ojos del iniciado pueden alcanzar, y así está llena de misterio telúrico y de luz. En ninguna creación de los hombres se revela mejor el sentido profundo del paisaje, y se religa mejor con los humanos destinos. Por la guerra es eterna el alma de los pueblos. La lujuria creadora se aviva por ella, como la antorcha en el viento que la quieren apagar.[45]

El soldado destruye al enemigo porque, según Valle-Inclán, su falso idealismo cristiano le lleva a creer que esté creando otro destino mejor para el mismo pueblo que acaba

---

[45] Ibid., p. 660.

de atacar. Sin embargo, el paisaje valleinclanesco refleja todo lo contrario: Los truenos de los cañones alteran la paz de la naturaleza e inspiran terror; los bosques arden y se derrumban las ciudades; el cielo se torna oscuro y pierde su belleza natural:

> Se muestra de pronto el espectro de un pueblo en ruinas, quemado y saqueado, mientras por la carretera, en el lostrego del reflector, corre cojeando algún perro sin dueño.[46]

Por medio del uso frecuente de imágenes, Valle-Inclán expresa las sensaciones intuidas del panorama de destrucción. Las imágenes visuales, auditivas y olfativas hacen resaltar la visión degradante de los soldados que luchan, según ellos, por una causa político-religiosa justificada. El ejército se protege del enemigo en una trinchera que "hiede a muerto como en la jaula de las hienas;"[47] entre los animales llenos de terror "los ratones corren vivaces por los taludes, las ratas aguaneras por el fondo cenagoso;"[48] Cuando los soldados regresan del combate "pisan sobre un montón de cadáveres medio enterrados en la nieve;"[49] las casas de los pueblos

---

[46] Ibid., p. 636.

[47] Ibid., p. 636.

[48] Ibid., p. 635.

[49] Ibid., p. 638.

"muestran sus esqueletos rojos humeantes."[50] El mismo Valle-Inclán reitera en la obra que la función de la imagen está dirigida a la guerra en su totalidad para expresar los resultados horribles que trae tanta violencia:

> Es una sucesión de imágenes desoladas que no interrumpe desde la costa norteña a los montes de Alsacia. En los atrios de las viejas ciudades estallan las granadas, caen las piedras de las catedrales, los pórticos coronados de santos tiemblan en sus cimientos, se rompen los rosetones, y las golondrinas vuelan asustadas por las naves desiertas. En la luz del día que comienza, la tierra mutilada por la guerra tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible.[51]

El diálogo es corto, limitándose casi siempre a contadas oraciones. La acción se vuelve lenta y con fuertes matices de ironía. Los soldados se limitan a defenderse y a obedecer las órdenes de los superiores. Cuando hablan, lo hacen más bien como gritos aislados de desesperación porque reconocen que en ese instante pueden ser víctimas del caos: "¡Me muero de sed! ¡Me muero de sed!;"[52] "¡se me abre el cuerpo de dolor!;"[53] "¡se muere! ¡se muere! ¡ya no tenemos hijo!;"[54] "¡una

---

[50] Ibid., p. 640.

[51] Ibid., p. 677.

[52] Ibid., p. 650.

[53] Ibid., p. 645.

[54] Ibid., p. 640.

gota de agua! ¡Y me dejáis morir!"[55] La reiteración de tales exclamaciones va incrementándose en relación a la proximidad de los ejércitos enemigos.

El pasaje que sigue al diálogo presenta también un contraste irónico contra la violencia. En el diálogo los soldados se limitan a hablar sobre cómo defenderse del enemigo, mientras que en la descripción resaltan inmediatamente los resultados terribles de violencia:

> -¡Aquí hay quien no tiene cabeza!
> -¿Es un zuavo?
> -¡Un zuavo!
> -Le habrá rodado. Yo recuerdo que se la puse sobre la tripa.
>
> Entre la niebla y las estrellas, las figuras, las luces y las voces guardan el acorde remoto que enlaza la vida y los sueños. Descansan los azadones, cantan los sapos en el fondo de los prados, y los muertos van al fondo de la fosa.[56]

Según Valle-Inclán, el héroe tradicional queda reducido a un esperpento, pues creyendo dar la vida por la patria, como un deber casi religioso, la entrega a los caprichos de los jefes militares. En Las galas del difunto, por boca del soldado repatriado Juanito Ventolera, el autor satiriza la obligación de servicio militar:

---

[55] Ibid., p. 659.

[56] Ibid., p. 647.

> Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina verguenza la guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes.[57]

También La Daifa describe las consecuencias que surgen al morir un soldado en la guerra:

> Todos volvéis con la misma polka, pero ello es que os llevan y os traen como borregos. Y si fueseis solos a pasar las penalidades, os estaría muy bien puesto. Pero las consecuencias alcanzan a los más inocentes, y un hijo que hoy estaría criándose a mi lado, lo tengo en la Maternidad. Esta vida en que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar.[58]

Juanito Ventolera es un esperpento víctima de la guerra; repatriado se encuentra sin dinero ni trabajo. Tiene que pagarle a la sociedad con sufrimientos personales porque, al no sentirse comprometido con ninguna guerra, rechaza arriesgar su vida para ser proclamado un héroe nacional. Valle-Inclán describe en forma grotesca su figura de soldado: "Alto, flaco, macilento, los ojos de fiebre, la manta terciada, el gorro en la oreja le trasquila en la sien. El tinglado de cruces y medallas daba sus brillos buhoneros."[59]

---

[57] Ibid., p. 965.

[58] Ibid., p. 965.

[59] Ibid., p. 967.

Para Valle-Inclán, el bien consiste en dos sentimientos cristianos fundamentales: la caridad y el amor. En Flor de santidad la pastora Adela representa la caridad que trata de sobrevivir en un ambiente de violencia. La lucha entre el bien y el mal se manifiesta en la acción y en el desenlace. Adela es una huérfana humilde. Entre los actos de caridad que hace, uno es el de ofrecer albergue a un peregrino desconocido; trabajar sin resentimiento como esclava para los venteros, y arriesgar su vida para salvar una oveja perdida. Ella, es una visión celeste, se convence de que aquel peregrino a quien le había ofrecido posada es el Señor que buscaba los lugares donde existe la caridad. Decide buscarle incesantemente, haciendo obras de caridad, pero la gente le niega albergue al creer que está embrujada. Los venteros la llevan a la misa de los embrujados para así salvar su alma del infierno. La ironía de tal desenlace reside en que el pueblo, como nunca ha conocido la caridad, no comprende que Adela es la única persona con verdaderos valores cristianos.

Valle-Inclán hace énfasis en la belleza y la tranquilidad de la naturaleza que rodea a Adela por medio de la inversión gramatical del sujeto: "Sentada al abrigo

de piedras célticas, doradas por líquenes milenarios, hilaba una pastora."[60] La sensación de paz que emana del campo se acopla a la felicidad que Adela siente al poder ayudar a su prójimo sin esperar ningunas ganancias económicas. El autor describe el paisaje en que vive Adela haciendo referencias al pasado. La piedra en que está sentada la pastora pertenece a la época de los celtas. También percibe su aspecto físico y la voz como: "monótona y cantarina, hablaba el romance arcaico, casi visigodo, de la montaña."[61] Esta tendencia arcaizante hacia el ambiente surge en Valle-Inclán porque cree que los verdaderos valores cristianos, como la caridad y el amor, existen en las tradiciones que llevaron al pueblo a la grandeza. Adela, símbolo del pasado, representa la fe sencilla tradicional del pueblo español. El Peregrino encarna la voz del bien que busca la caridad en el pueblo, sin hallarla:

> En esta tierra no hay caridad. Los canes y los rapaces me persiguen a lo largo de los senderos. Los hombres y las mujeres asoman tras de las cercas y de los valladares para decirme denuestos. ¡Ay de esta tierra! ¡Ay de esta gente que no tiene caridad![62]

---

[60] Ibid., p. 1178.

[61] Ibid., p. 1178.

[62] Ibid., p. 1199.

El pueblo abusa de la buena fe de Adela, haciéndola trabajar como esclava. Como consecuencia, aquél es castigado al secarse los castañares y matar las plagas el ganado.

En Romance de lobos Valle-Inclán alude al hecho de que la caridad debe de estar basada en la ayuda mutua. El pobre puede ganarse el pan trabajando, pero con sentido de dignidad y agradeciendo lo que reciba. El rico, por medio de la caridad, debe ayudar a otros menos afortunados:

> Dios Nuestro Señor nos dará en el Cielo su recompensa a todos los que aquí pasamos trabajos. Dios Nuestro Señor a los pobres nos manda tener paciencia para pedir limosna, y a los ricos les manda tener caridad. Y el rico que parte su trigo con el pobre, tiene el cielo más ganado que el pobre que lo recibe y no lo agradece.[63]

Valle-Inclán favorece la intervención religiosa en los asuntos políticos, siempre y cuando sea con fines humanitarios. No cree que deba existir un divorcio entre la doctrina de la Iglesia y las luchas sociales, porque ambas tienen por objeto el deseo de ayudar a evitar los sufrimientos del mundo. La verdadera conciencia religiosa se perpetúa solamente a través de los actos humanitarios que son logrados por los que rigen los destinos de

---

[63] Ibid., p. 671.

los pueblos:

> A ninguno de nuestros actos puede ser ajena la intuición de eternidad. Solamente los hombres que alumbran todos sus pasos con esa antorcha logran el culto de la Historia. La intuición de eternidad trascendencia es la conciencia religiosa. Y en nuestro ideario, la piedra angular, la redención del indio, es un sentimiento fundamentalmente cristiano.[64]

Según Valle-Inclán, la raíz humanitaria que puede evitar la visión esperpéntica del mundo es el amor. La presentación valleinclanesca de la deformación religiosa que se proyecta en el espejo cóncavo es el resultado de la falta de amor entre los seres humanos. En Tirano Banderas el jefe revolucionario indica que la fraternidad entre los hombres es el único medio para alcanzar el progreso social:

> Queremos convertir el peñasco del mundo en era sidérica donde se celebra el culto de todas las cosas ordenadas por el amor. El culto de la eterna armonía, que sólo puede alcanzarse por la igualdad entre los hombres. Demos a nuestras vidas el sentido fatal y desinteresado de las vidas estelares; liguémonos a un fin único de fraternidad.[65]

La desarmonía de la realidad política y religiosa que se vislumbra como esperpentos se torna en armonía entre los

---

[64] Ibid., p. 780.

[65] Ibid., p. 704.

pueblos cuando éstos se unen con un amor que desconoce fronteras.

El arquetipo, según Valle-Inclán, del amor humanitario es la figura legendaria de don Quijote. Este no adopta una actitud quietista ante los problemas del mundo. Al contrario, sus aventuras se enraízan en el deseo de la acción y la lucha. Valle-Inclán considera que la interpretación oficial del cristianismo se presta a un estado de pasividad que limita el sentimiento del amor a una mera condición. En Corte de los milagros Feliche habla con el Padre Xavier y contrasta el quietismo religioso con la acción quijotesca:

> ¡Libro quietista y condenado! Miguel de Molinos ha puesto en solfa mística las mismas alegaciones contra el celo de almas. ¡Guárdate de esta serpiente encuadernada en pergamino! Te robaría el don de soñar y la voluntad de las bellas locuras para ser santa.
>
> Sólo es pecado soñar dormido, perezosamente. El proceso de la santidad se nutre de soñar andando. ¡Soñar! ¡Extravagar! Trascender la paradoja del juego de vocablos, el acto. Realizar transformismos absurdos.[66]

Es así que Valle-Inclán, por medio del sistema esperpéntico, satiriza los ritos tradicionales de la religión porque los considera como artificialidades que

---

[66] Ibid., p. 963.

han contribuido a la decadencia de la sociedad. Los pecados que se proyectan como esperpentos son la avaricia de la nobleza, la intervención religiosa en los asuntos políticos y la falsa creencia de que la violencia de la guerra puede contribuir al establecimiento de la felicidad del pueblo. Valle-Inclán sugiere que la verdadera raíz del sentimiento tradicional cristiano es la caridad y el amor fraternal entre los pueblos. Como representa de estas actitudes humanitarias recomienda la figura de don Quijote por su concepto dinámico de la vida para luchar contra los esperpentos del mundo.

CAPITULO V

EL ESPERPENTO COMO CRITICA DE LA FAMILIA

Dentro de los problemas familiares españoles, la crítica esperpéntica se dirige al concepto tradicional del pundohonor, a las relaciones entre padres e hijos y al amor entre personas de diferentes clases sociales. Valle-Inclán satiriza estos tres aspectos de la familia porque los considera parte de la tragedia social española. El concepto del honor calderoniano se proyecta en el espejo cóncavo del esperpento de Los cuernos de don Friolera y en la farsa infantil. La cabeza del dragón a través de una presentación absurda que lo deforma totalmente. Las Comedias bárbaras: Aguila de blasón (1907), Romance de lobos (1908), Cara de plata (1922) son la etapa preliminar de la proyección del esperpento. Los personajes son también sometidos al reflejo deformador del espejo cóncavo, especialmente las relaciones familiares entre padres e hijos. Como tercer aspecto, el conflicto del amor entre personas de diferentes clases sociales se manifiesta en la farsa esperpéntica La enamorada del Rey.

En Cuernos de don Friolera Valle-Inclán presenta una burla esperpéntica del tema del honor tradicional,

el cual ha sido uno de los pilares del teatro del Siglo de Oro. Angel Valbuena Briones, en su libro Calderón de la Barca: dramas de honor (1956) indica que el honor calderoniano refleja el temperamento español, que no permite que cualquier desliz moral de la familia surja sin ser castigado con severidad:

> No nos extrañe, pues, la atención que los escritores han otorgado a los problemas de honor formulados por el adulterio
>
> El pecado contra el matrimonio ha venido a ser el caso más representativo de la pérdida del honor.
>
> A la ofensa, la venganza; el ofensor, la muerte. Esta devoción por el honor, de la que participaba la nobleza española, había conducido a una desorbitación del yo personal, a una egolatría que no estaba dispuesta ni al perdón ni al olvido de la falta cometida. La venganza es fundamental e ineludible. El hombre debe matar para volver a adquirir su pureza.[1]

Valle-Inclán presenta esta actitud violenta hacia el honor como uno de los esperpentos de la familia española. La burla de tal sistema de valores desplaza por completo el concepto tradicional del honor en el teatro de Calderón y otros dramaturgos del Siglo de Oro.

La obra Cuernos de don Friolera comienza cuando don Manolito el Pinto y don Estrafalario viajan por España

---

[1]Angel Valbuena Briones, Calderón de la Barca: dramas de honor (Madrid: Espasa-Calpe, 1956), p. 38.

para conocerla y, a la vez, proyectan un libro de dibujos sobre lo que ven. En uno de sus viajes tienen la oportunidad de ver una representación de fantoches, cuyo argumento consiste en un caso de infidelidad que resulta en la muerte de la joven. El uso de la representación de títeres introduce el tema del honor tradicional, y, al mismo tiempo, lo deforma situándolo en un teatro muy rudimentario. El Fantoche es motivo de burla de todos por ser un cornudo:

> Don Estrafalario: Las otras regiones no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido es tan contrario al honor teatral de Castilla. Ese tabanque de muñecos es más sugestivo que todo el retórico teatro español.[2]

El conflicto del honor pierde toda su seriedad porque la familia tiene un aspecto grotesco, el cual Valle-Inclán asocia con el teatro de títeres.

El autor introduce los muñecos como preludio a la situación en que se encuentra don Friolera. También, le desrealiza para resaltar la burla a su honor, de la cual será víctima más tarde. David Bary alude al hecho de que la presentación de fantoches o marionetas deformen el código del honor español porque éstos se presentan como

---

[2]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 995.

tipos de una farsa:

> For don Estrafalario the tragic aspects of the world he lives in are the result of defects in the Spanish character: cruelty, dogmatism, furia escolástica. The Calderonian code of honor, the theme burlesqued in the puppet show, is a forma popular judaica, like the romance de ciego, which is hiperbólico, truculento y sanguinario.
> The puppet show and the romance are both one-dimensional. The characters in the first are types of pure farce who do not themselves take the ideas of the code of honor seriously.[3]

Don Friolera y su esposa, doña Loreta, riñen cuando aquél llega a saber que la chismosa doña Tadea le ha dicho al pueblo entero que su conyuge le es infiel. Valle-Inclán describe la riña como si ellos fueran los mismos títeres de la presentación que anteriormente había introducido el mismo tema del honor. El conflicto es ahora todo lo opuesto a la presentación de las ofensas del pundohonor calderoniano, en el cual tal situación trágica es profundamente seria:

> Don Friolera y doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas y entran y salen con los brazos abiertos. Sobre el velador con tapete de malla, el quinqué de porcelana azul alumbra la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión

---

[3]David Bary, "Notes on Los cuernos de don Friolera," Hispania, March, 1963, p. 159.

de una tragedia de fantoches.[4]

Don Friolera no admite el engaño adúltero y está convencido de que la única solución, para ganar su honra, es la muerte. Aunque tal actitud parece estar a tono con el concepto tradicional del honor, el desenlace le hace convertirse en esperpento. La obra termina en una tragedia para don Friolera. Trata de matar a su mujer, y, sin darse cuenta, ocasiona la muerte a su propia hija. Al ver el crimen tan horrendo que ha cometido, pierde el juicio. Como resultado, no recobra su honor y a quien mata es a una inocente, su hija.

La actitud de Valle-Inclán hacia el honor español es esperpéntica porque cuando presenta el conflicto de la infidelidad, en vez de resultar en la venganza de la ofensa, quien muere es una persona ajena. Valle-Inclán se burla del ofendido porque, según él, la naturaleza del mismo ser humano tiene un aspecto divino y otro diabólico. Al colocar al hombre en situaciones diabólicas, la realidad interna de la condición humana se hace más clarividente. Cuando le preguntan a don Estrafalario lo que

---

[4]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 1007.

haría al ver a un pecador ahorcarse, contesta:

> Preguntarle por qué no lo había hecho antes. El Diablo es un intelectual, un filósofo, en su significación etimológica de amor y saber.[5]

Valle-Inclán, por medio de don Estrafalario, se burla de esta víctima que está a punto de suicidarse porque reconoce que el mal ha existido desde el origen del ser humano.

El autor usa una serie de recursos estilísticos para que la deshonra de don Friolera se torne en motivo de risa. La intención de matar para recobrar su honor es en sí el esperpento que se refleja al otro lado del espejo cóncavo. Valle-Inclán acumula las exclamaciones que denotan el titubeo de don Friolera ante tal situación:

> ¡Esto es un rayo a mis pies! ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Irremisiblemente condenada! ¡Friolera! ¡Pueblo de canallas! ¡La desprecio![6]

El mismo don Friolera pronuncia su nombre dos veces para tratar de filosofar racionalmente sobre la solución del dilema. Si por un momento decide perdonarla, es porque sabe el sufrimiento que la violencia traería a los hijos.

---

[5] Ibid., p. 977.

[6] Ibid., p. 998.

Sin embargo, reconoce también que el orden social tradicional le obliga a matar para recobrar el honor.

En varias ocasiones la apariencia grotesca del esperpento de don Friolera resalta con el uso de la adjetivación de sustantivos en la metáfora: "Los ojos de perro, vidriado y mortecinos, se alelan mirando a la niña."[7] La angustia que le sobrecoge, en el momento en que acaba de matar a su propia hija, queda estampada permantentemente en él. Valle-Inclán presenta ese instante de sufrimiento por medio de la sensación con matiz estático que compara su expresión de dolor con la de un animal.

El ambiente donde tiene lugar la violencia familiar no escapa la sátira esperpéntica del autor. Si don Friolera decide matar a su esposa es, en parte, porque cree que el pueblo en que vive le ordena matar en tal situación de deshonra. Para satirizar esta conducta social, el autor encadena en la descripción las sensaciones olfativas que se producen en ese ambiente degradante. El uso de malos olores se une a la intención de presentar un cuadro que sobresale por la falta de belleza de la naturaleza. La fealdad física del ambiente se vincula a la

---

[7] Ibid., p. 1027.

actitud grotesca del pueblo que espera el espectáculo de sangre:

> A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. En la punta, estremecida por bocanadas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea.[8]

La bruja doña Tadea simboliza un sector del pueblo que vive del chisme y la murmuración a cuenta de los vecinos. Ella acusa directamente a don Friolera de ser un cornudo. Valle-Inclán la deforma, al describirla como "una vieja con ojos pajarracos: pequeña, cetrina, ratonil."[9] Su constante intención de espiar a las demás familias del vecindadrio hace que aparezca como una figura grotesca con gestos similares a los de un animal: "La beata vuelve de la novena: arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas."[10] Cuando don Friolera averigua que la vieja doña Tadea es responsable de los rumores, le pregunta: "¿Qué picotea usted?"[11] El uso del verbo picotear produce la sensación de que,

---

[8] Ibid., p. 997.

[9] Ibid., p. 1004.

[10] Ibid., p. 1006.

[11] Ibid., p. 1009.

además de tener la costumbre de calumniar a otras personas, sus acciones son como las de un pájaro.

El aspecto principal de la deformación esperpéntica del honor consiste en la caricatura de don Friolera. En la metáfora animalizante Valle-Inclán compara, con lenguaje bastante crudo, la supuesta indifelidad de su esposa: "En qué poco está la felicidad, en que la mujer te salga cabra;"[12] "¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer salga rana?"[13] Los celos que consumen a don Friolera también se intensifican por medio del uso de exclamaciones: "¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones!"[14] "¡A don Friolera le tiembra el bigote como a los de gatos cuando estornudan!"[15] En el escenario aparecen frecuentemente animales que se burlan de don Friolera:

> Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de don Friolera. Un ratón, a la boca de su agujero, arruga el hocico y curiosea la vitola de aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo. El quinqué de porcelana translúcida tiene un temblor enclenque.[16]

La figura de don Friolera queda deshumanizada porque se reduce a una sombra, cuya apariencia se entrelaza a la de

---

[12] Ibid., p. 1023.

[13] Ibid., p. 999.

[14] Ibid., p. 999.

[15] Ibid., p. 999.

[16] Ibid., p. 1013.

un ratón. Sin embargo, el mismo ratón es descrito con características más definidas que las de don Friolera. El uso del adjetivo "enclenque," en referencia a la luz, se proyecta también como parte de la descripción caricaturesca del físico de don Friolera.

Don Friolera usa a menudo refranes que indican el dolor que siente al creerse sin honor. El lenguaje popular sitúa el tema del honor en un ambiente bastante vulgar. Don Friolera trata de disculparse diciendo: "Mi mujer me ha salido rana,"[17] "Son posturitas de gallina."[18] Las amistades también se burlan de él por medio del uso de juegos de palabras: "Es un teniente cuchara,"[19] "Tómelo usted a guasa."[20]

Valle-Inclán expresa la condición interior de don Friolera por medio de los colores negro, amarillo y verde. El negro es simbólico de su mala suerte y deshonra. Cuando don Friolera medita sobre cuál solución puede hallar, se dice: "Para mí son muy negras,"[21] "Se sienta al pie del negro cancel y da un suspiro."[22] La casa donde ha ocurrido la ofensa de honor se vincula a sus sentimien-

---

[17] Ibid., p. 1018.
[18] Ibid., p. 1025.
[19] Ibid., p. 1023.
[20] Ibid., p. 1017.
[21] Ibid., p. 1029.
[22] Ibid., p. 1007.

tos: "No llame a usted a esa puerta tan negra."[23] Aun los objetos se mofan de don Friolera: "En el reflejo amarillo del quinqué, don Friolera es un fantoche trágico."[24] El uso del color amarillo describe la llama producida por el quinqué, dándole, a la vez, a don Friolera un aspecto físico de marioneta sin vida. El color verde claro de la naturaleza es usado en combinación con la figura oscura de don Friolera: "Bajo la luz verdosa del emparrado, medita la sombra de don Friolera."[25]

La naturaleza participa de la presentación de la caricatura de don Friolera. Los objetos inanimados agrandan la tragedia y el sentimiento de burla del ofendido. Valle-Inclán indica que la llama "del quinqué se abre en dos cuernos cuando entra una ráfaga de viento marino."[26] Cuando sale de su hogar "las estrellas se esconden asustadas."[27]

Otro aspecto caricaturesco es la constante reiteración de las exclamaciones onomatopéyicas: ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! Don Friolera trata de hablar con sus vecinos para resolver el problema lógicamente. En varias ocasiones

---

[23] Ibid., p. 1001.
[22] Ibid., p. 1006.
[25] Ibid., p. 1027.
[26] Ibid., p. 1031.
[27] Ibid., p. 1030

no puede comunicar lo que siente y se limita a repetir sonidos que anticipan la muerte violenta de su esposa:

Doña Tadea: ¡Grosero!
Don Friolera: ¡Pim!
Doña Tadea: ¡Papanatas!
Don Friolera: ¡Pam!
Doña Tadea: ¡Buey!
Don Friolera: ¡Pum![28]

Valle-Inclán intercala en el diálogo la copla popular que alude al deshonor con juegos de palabras. La voz "cuernos," usada con doble sentido, refleja la actitud de burla del ambiente popular, que espera la ejecución de la ofensora. Doña Tadea le canta a don Friolera estos versos con voz ronca y sin tonada:

¡Cuatro cuernos del toro!
¡Cuatro del ciervo!
¡Cuatro de mi vecino!
¡Son doce cuernos![29]

Don Friolera comete el error de dejarse llevar por la tradición del pueblo que le mueve a matar a su esposa. En el desenlace esperpéntico, en el cual aquél le quita la vida accidentalmente a su hija, se percibe la actitud satírica de Valle-Inclán hacia el concepto del honor que no permite deslices humanos. Como resul-

---

[28] Ibid., p. 1030.

[29] Ibid., p. 1030.

tado, don Friolera es un esperpento porque se deja llevar por la emoción del momento, los chismes y la tradición del pueblo.

Valle-Inclán indica que el amor de la familia no puede estar basado en los conceptos tradicionales del honor. Estos no están a tono con la naturaleza del hombre. El hogar, en algunos instantes, es motivo de regocijo, pero en otros, puede serlo de dolor. Por consiguiente, según el autor, la raíz del amor de la familia consiste en dos vertientes: la capacidad de sentirse feliz y en otras ocasiones saber hacer frente al dolor. A las personas que buscan el amor para olvidarse de los sufrimientos Valle-Inclán los clasifica como "sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos porque son incapaces para la emoción estética de la lidia."[30]

El honor tradicional español es un esperpento porque establece un idealismo falso de la virtud. Según Valle-Inclán, el verdadero honor consiste en establecer principios de conducta que reconozcan la complejidad del ser humano:

---

[30] Ibid., p. 992.

> Don Manolito: ¿Y usted supone que no se conmueven por estar más lejos sensiblemente de las rocas que de los caballos?
> Don Estrafalario: Así es. Y paralelamente ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.
> Don Manolito: Hay que amar, don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted.[31]

La farsa infantil de La cabeza del dragón presenta otra refundición del antiguo tema del honor. En este caso, el concepto del honor se centra en las relaciones familiares de la nobleza. Tres niños, príncipes nobles, juegan a la pelota en el patio del castillo. Sueltan a un duende que ha sido encarcelado por su padre, el Rey. Por temor al castigo paterno, los Príncipes deciden embarcarse para las Indias, aunque sin tener éxito. El Rey, furioso, exclama que está tan enojado con sus hijos que es capaz de comerse el corazón de ellos. El desenlace resulta una escena macabra. El Duende le sirve al Rey los corazones crudos de sus hijos, y éste cree estar comiéndose su plato favorito de pernil de cordero. Cuando el Rey se da cuenta de que no se está comiendo un pernil, el Duende le dice:

---

[31] Ibid., p. 992.

> Cierto. Lo que hay en este plato de oro que acabo de servirte, poderoso Rey Manciguán, es corazón de cordero crudo y sin sal. ¿No era así como clamabas un día, por comerte el corazón de quel Príncipe hijo tuyo, que había dado libertad al Duende? ¡Ya ves que el plato no es muy sabroso! Los perros, los leones, los tigres, los lobos y los gatos se comen la carne cruda y sangrienta, porque tienen en sus estómagos una gran cantidad de ácido clorhídrico que les hace fácil digerirla. Pero los Reyes, si un tiempo remoto pudieron hacer lo mismo, hoy, por la evolución de las especies, ya no pueden. Al perder en regalías, perdieron en potencia estomacal. Los Reyes constitucionales sólo pueden ser vegetarianos.[32]

Esta burla cruel hacia el Rey es en sí una sátira de la separación que existe entre éste y el pueblo que gobierna bajo el poder de una monarquía constitucional. Esta división social resalta aun en las relaciones con sus propios hijos. Estos no sienten ningún respeto hacia su padre porque se han criado en un ambiente donde el honor se compra por medio de títulos. Como consecuencia, cuando deciden irse de su casa, lo único que sienten es no poder despedirse de su madre y pedirle dinero para el viaje:

> El Príncipe Verdemar: Mis hermanos me delatarán
> y mi padre se comerá mi corazón crudo y sin sal.
> Debí haber dejado que se llevasen la espada.
> Tendré que huir de este palacio donde he nacido.
> Sólo siento no poder besar las manos de mi madre

---

[32] Ibid., p. 415.

> y decirle adiós....¡Y pedirle algunos dobles para el viaje![33]

Los hijos reconocen la hipocresía del ambiente en que viven con sus padres. Saben que los príncipes se consideran nobles con honor porque tienen títulos que así lo certifican. Los males que han visto en su hogar son: La falta de respeto de la mujer hacia el jefe de familia; la exagerada prodigalidad en extravagancias innecesarias; la falta de espíritu caritativo; la miseria y hambre que sufre el pueblo a causa de la corrupción de la Corte. Cuando los tres Príncipes juegan a la pelota, comparan metafóricamente el contenido de ésta con la sustancia espiritual en que consiste el honor aparente de los nobles:

> El Príncipe Ajonjolí: ¿Habéis advertido, hermanos, como esta pelota bota y rebota? Cuando la envío a una parte, se tuerce a la contraria.
> El Príncipe Verdemar: ¡Parece que llevase adentro a un diablo enredador!
> El Príncipe Pompón: ¡Parece haberse vuelto loca!
> El Príncipe Verdemar: ¡Antes sería preciso que esa bola llena de aire fuese capaz de tener juicio alguna vez!
> El Príncipe Pompón: ¿Por qué lo dudas? ¿Por qué está llena de aire? El aire, el humo y el vacío son los tres elementos en que viven a gusto los sabios.

---

[33] Ibid., p. 384.

> El Príncipe Ajonjolí: ¡Bien dice el Príncipe Pompón! ¿No vemos al Primer Ministro del Rey nuestro padre? ¡Unos dicen que tiene la cabeza llena de humo! ¡Otros, que de aire! ¡Y otros, que vacía![34]

Los Príncipes no sienten ningún amor hacia sus padres. Según ellos, éstos son ingratos porque se han criado entre la nobleza comprada y no la del corazón. La realidad esperpéntica principal de este sistema social, para Valle-Inclán, consiste en que un sector de la sociedad cree obtener el honor a través de la pureza de la sangre y del linaje.

La gran parte de los nobles se limita a gestos pomposos y artificiales y falsas obras de caridad para satisfacer su vanidad y vanagloriarse ante los demás. Cuando ayudan a una persona necesitada, lo hacen para poder alardear. Valle-Inclán deshumaniza tales actos de falsa piedad y los clasifica como títeres animados por el poder del Rey. En el subtítulo de la obra, Tablado de marionetas, se visualiza la intención deformadora. Más tarde, en el aparte los describe también como muñecos:

---

[34] Ibid., p. 377.

> La señora Infantina aparece entre un largo cortejo de damas y meninas, pajes y chambelanes. El maestro de Ceremonias anda entre todos batiendo el suelo con su porra de plata. En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel. Saben hacer cortesías y sonreir con los ojos quietos, redondos y brillantes como las cuentas de un collar.[35]

Valle-Inclán usa lo sobrenatural para burlarse del ambiente negativo donde viven los niños. Los padres tienen a un duende enjaulado. Este le ruega a los Príncipes que les dejen en libertad. Para enojarles, el duende se mofa de ellos, llamándoles hombres de honor. El Príncipe le explica, muy molesto, lo que para él es el verdadero honor:

> Me estás faltando al respeto que se me debe como Príncipe de la sangre. Hombre de bien se dice de un labrador, de un viñador, de un menestral. Pero nadie es tan insolente que lo diga de un Príncipe. Hombre de honor se dice de un capitán, de un noble, de un duelista y de algunos pícaros que se baten con espadas de cartón.[36]

Valle-Inclán indica que el honor no tiene que ser necesariamente heredado. Tanto el hombre rico como el pobre humilde pueden tener honor. La diferencia consiste en que Valle-Inclán está hablando del verdadero honor, el

---

[35] Ibid., p. 398.

[36] Ibid., p. 380.

que no se obtiene por medio de la compra de títulos. El labrador, aunque de condición humilde y sin títulos nobiliarios, es también un hombre de honor porque puede dedicarse a hacer el bien.

El duende y el bufón desempeñan el papel de demonios que se burlan del Rey. Cuando éste se reúne con sus Ministros en un ambiente lleno de artificialidades, el duende "canta con un ritmo sin edad, como las fuentes y los pájaros, como el sapo y la rana;"[37] "asoma la cabeza entre dos almenas. Tiene cara de viejo;"[38] "desaparece haciendo una cabriola. Vuelve a oirse su canción y las cigueñas cambian de pata;"[39] "saluda con una pirueta;"[40] "guiña el ojo inflando las mejillas;"[41] "como un perlático, hace sonar sus mil cascabeles."[42] El mismo bufón alude al hecho de que los nobles antes de ser humanos han sido perros. En los momentos en que el Rey tiene que hacer serias decisiones gubernamentales, la presencia y gestos del duende y el bufón hace que la

---

[37] Ibid., p. 378.

[38] Ibid., p. 378.

[39] Ibid., p. 379.

[40] Ibid., p. 380.

[41] Ibid., p. 380.

[42] Ibid., p. 391.

situación se torne ridícula.

Los Príncipes reconocen que la felicidad en la familia se obtiene por medio del enlace espiritual entre el padre y la madre para hacer las decisiones más importantes. El honor del hogar no reside en la posición social de la familia, sino en la forma que los cónyuges guían a sus hijos. En este caso particular, la desarmonía del hogar del Rey es sólo un reflejo esperpéntico del caos político y social de la nación. Según Valle-Inclán, para gobernar una casa se necesita cabeza, mas para gobernar un país, no:

> El Príncipe Verdemar: Pero ya sabéis lo que dice la Reina nuestra madre, cuando le repela las barbas al Rey nuestro padre: ¡Una casa no se gobierna como un Reino! ¡Una casa requiere cabeza![43]

El segundo aspecto de la crítica esperpéntica hacia la familia es presentado en las Comedias bárbaras: Aguila de blasón, Romance de lobos y Cara de plata. El problema que más sobresale es el conflicto familiar entre el caballero don Juan Montenegro y sus hijos avaros.

Pedro Salinas, en su ensayo Valle-Inclán, hijo pródigo del 98, indica que no existe una marcada división

---

[43] Ibid., p. 377.

entre las Comedias bárbaras y el esperpento. Al contrario, aquéllas son solamente una especie de preludio y parte de la estilización esperpéntica:

> Comedias bárbaras. Es un riguroso antecedente del esperpento, un paso más allá hacia el esperpentismo. Porque, conceptualmente, bárbaro resuena a descomunal, enorme o fuera de la norma civil, disparatado, incapaz de emparejarse con nosotros. Cuando Valle se encariña con lo bárbaro, y echa por esa nueva senda estilizante, se delata como sintiendo ya una urgencia de deformación que en vez de afanarse por las formas liliales sueña en monstruos. ¡Cómo se le nota a don Ramón en algunos cuadros de estas comedias, que el cuerpo le está pidiendo ya el esperpento![44]

Las obras tienen lugar en Viana del Prior. Las figuras principales son don Juan Manuel Montenegro, su esposa, los hijos avaros y la ahijada Isabelita. Valle-Inclán somete el ambiente al espejo cóncavo que produce la deformación. El conflicto familiar entre el padre y los hijos se transparenta en forma simbólica al mencionar el agua que sirve de espejo:

> Un mar tranquilo de ría, y un galeón que navega con nordeste fresco. Viana del Prior, la vieja villa feudal se espeja en las aguas. A lo lejos se perfilan inmóviles algunas barcas pescadoras. Son vísperas de feria en la villa, y sobre la cubierta del galeón se agrupan chalanes y boyeros

---

[44]Pedro Salinas, Literatura española: siglo XX (México: Librería Robledo, 1949), pp. 91-92.

que acuden con sus ganados.[45]

En Aguila de blasón se percibe inmediatamente al padre don Juan Montenegro como un gran pecador. Su ahijada Isabelita ya se ha enamorado de él. Ella se siente muy pecadora al estar viviendo con su padrino. Además de las luchas entre don Juan Montenegro y sus hijos que no le respetan, el sentimiento de pecado de aquél se torna en una lucha espiritual. Isabelita está oyendo constantemente ruidos y cree ver sombras en el jardín. El miedo y remordimiento de ambos se agrandan por medio de los sonidos que la naturaleza produce, dándole al ambiente un tono misterioso. Cuando aparece don Juan Montenegro en la escena, Valle-Inclán describe los ruidos que se van multiplicando: "El silencio de la tarde se rompe con los ladridos de los galgos;"[46] "los pasos de una vieja resuenan en el silencio;"[47] "fuera suenan las esquilas de un rebaño y la voz del zagal que grita debajo de la ventana."[48] Los metales

---

[45] Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 584.

[46] Ibid., p. 560.

[47] Ibid., p. 561.

[48] Ibid., p. 562.

también producen sonidos indefinidos: "De pronto suenan las aldabas;"[49] "las suaves campanas de la madrugada tocan a misa."[50]

El temor de estar condenados al infierno se intensifica con la figura de Fray Jerónimo. Cuando éste predica la novena, insiste numerosas veces en que el pueblo deje de vivir en pecado. Valle-Inclán contrasta la seriedad del mensaje de Fray Jerónimo al ambiente religioso por medio de la descripción en la acotación escénica de los cristianos que asisten a la Iglesia:

> Se oyen algunos suspiros, y una devota se desmaya. La rodean otras devotas, y en la oscuridad albean los pañolitos blancos, que esparcen un olor de estoraque al abanicar el rostro de la desmayada. Se oye una risa irreverente, y el murmullo del convento se apaga y se confunde con el murmullo de un rezo.[51]

Isabelita no puede soportar la angustia de creerse pecadora y decide desaparecer. Al tratar de cruzar un río, muere accidentalmente ahogada. Don Juan Montenegro queda solo en su casa, abandonado por su esposa y sus hijos.

La presencia constante del bufón alrededor de

---

[49] Ibid., p. 563.

[50] Ibid., p. 571.

[51] Ibid., p. 599.

don Juan Montenegro aumenta su sentimiento de culpabilidad. Esta figura sobrenatural, que se ríe de las fallas humanas, según J.L. Brooks, la usa Valle-Inclán para comentar con cierto alejamiento la condición pecaminosa de la conciencia:

> The only possible way to look at the sainete humano is from a remote viewpoint, from the superior vantage point of one who is inmortal and, consequently, greater than mere mortals. There can be no question of laughter and tears but simply a dispassionate commentary on human foibles. The superior being, who will be nearer our concept of a devil than of a god, simply doesn't care.[52]

El bufón que acompaña a don Juan Montenegro prefiere, por lo general, esconderse debajo de la mesa. Con una actitud satánica le hace cabriolas, muecas, le saca la lengua y hasta habla con él. Parece representar la misma voz de la conciencia de don Juan Montenegro, quien se burla de la religión, de las mujeres, de la justicia y de sus hijos.

Los hijos de don Juan Montenegro, Cara de plata, don Pedrito, don Rosendo, don Mauro, don Gonzalito, don Farruquiño, no sienten ningún respeto hacia su padre.

---

[52] J.L. Brooks, "Valle-Inclán and the esperpento," Bulletin of Hispanic Studies, July, 1956, p. 158.

Reconocen el mal ejemplo de éste y no saben lo que es el amor paternal. Para poder satisfacer sus vicios, se dedican a robar el trigo y el maíz de las tierras que su padre cultiva. La avaricia por el dinero hace que se atrevan a asaltar a don Juan Montenegro, atándole las manos y la boca.

En Romance de lobos la avaricia de los hijos llega a un punto desorbitado, y don Juan Montenegro se arrepiente de sus pecados. La madre de los avaros se enferma gravemente, y aun antes de que se muera, los hijos empiezan a disputar entre sí la fortuna que esperan heredar; no demuestran ningún dolor al ver a su madre moribunda. Según Valle-Inclán, los culpables de la condición pecaminosa de los hijos son los mismos padres. Desde niños se han dado cuenta de la falta de amor entre sus progenitores. En el ambiente de hidalguía en que viven solamente reciben dinero para gastar en cualquier capricho. La exagerada avaricia que desarrollan hacia la fortuna se refleja de manera esperpéntica al otro lado del espejo cóncavo. El autor asocia la avaricia con la imagen del lobo que devora las víctimas indefensas. Por medio de un encadenamiento de exclamaciones, el Capellán compara a los hijos con

animales:

> ¡Aun está caliente el cuerpo de vuestra madre, y ya peleáis como Caínes! ¡Respetad el sueño de la muerte! ¡Cuervos! ¡Caínes! ¡Los lobos en el monte tienen más hermandad que vosotros![53]

La fuerza dramática de la acción aumenta la deformación esperpéntica de los hijos avaros. En frente de su madre moribunda pelean por la cantidad que le corresponde a cada uno. Después del sepelio, saquean la capilla y roban las alhajas de la sepultura donde está el cadáver de su madre. El padre trata de disciplinar a sus hijos, pero ya es muy tarde. En el desenlace, muere atacado por uno de ellos, que aparenta ser un lobo en ese momento de violencia.

La metáfora animalizante capta estilísticamente la desarmonía del hogar. El Capellán les aconseja que no sean "como los cuervos que caen en bandada sobre los muertos para comérselos."[54] Al primogénito le dice: "¡Y tú eres el mayor cuervo! ¡Y tú el mayor lobo!"[55] Cuando muere su madre, la Costurera indica que "como

---

[53] Ramón del Valle-Inclán, Obras completas. Op. Cit., p. 662.

[54] Ibid., p. 662.

[55] Ibid., p. 663.

cinco lobos, los cinco hijos se están repartiendo cuanto hay en la casona."[56] El mismo don Juan Montenegro describe a sus hijos como "hienas que desentierran a los cadáveres."[57]

Existe una correspondencia perfecta entre la condición espiritual de don Juan Montenegro y el medio ambiente en que vive. Ambos son deformados, reflejando así la violencia del padre unificada con el furor escénico del paisaje. Durante la soledad de la noche "el viento y el mar juntan sus voces en un son oscuro y terrible."[58] Cuando vuelve borracho de la fiesta, don Juan Montenegro ve a lo lejos "el verde y oloroso cementerio de una aldea. Es de noche, y la luna naciente brilla entre los cipreses."[59] La naturaleza produce ruidos que les dan un matiz de desorientación a los movimientos del pecador:

> El fragor del viento entre los pinos apaga todos los demás ruidos de la noche. Es una marejada sorda y fiera, un son ronco y oscuro, de cuyo seno parecen salir los relámpagos. Don Juan Montenegro se detiene desorientado e intenta aprove-

---

[56] Ibid., p. 665.

[57] Ibid., p. 705.

[58] Ibid., p. 667.

[59] Ibid., p. 653.

> char aquel resplandor, que inesperado y convulso se abre en la negrura de la noche, para descubrir el camino.[60]

Este ambiente fantasmagórico resalta también en la acción. Cuando don Juan Montenegro regresa borracho de la feria, cerca del cementerio oye voces que le llaman pecador. Aparecen unas brujas que se ríen de él y huyen convertidas en murciélagos. Por las noches, ve gatos y sombras indefinidas. Estos elementos sobrenaturales reflejan la lucha interior de don Juan Montenegro entre su vida de pecado y la necesidad de arrepentimiento.

Valle-Inclán alude al hecho de que la desarmonía presente entre el padre y los hijos se remonta al pasado. El mal del pasado reaparece en el presente, dándole al tiempo una prolongación circular. Los errores que ha hecho el padre ahora surgen en los hijos, para volverse a repetir de generación en generación. Don Juan Montenegro, lleno de ira, se acusa a sí mismo ante la justicia del pueblo porque cree que el mal él ya lo había heredado de sus padres:

---

[60] Ibid., p. 669.

> ¡Engendré monstruos y estoy maldito! ¿Por qué de aquel vientre de mujer santa salieron demonios en vez de ángeles con alas? ¡Estaba maldito el sembrador! ¡Estaba maldita la simiente![61]

Valle-Inclán subraya la línea circular que une el tiempo pasado con el presente por medio del uso de palabras que tienen resonancias de la Edad Media y que todavía se usan, especialmente en Galicia. Isabelita usa frecuentemente las voces: padriño, vide, aquesto, trujimos, agora y madriña. La evolución lógica del mismo lenguaje queda totalmente desplazada. También los gestos de don Juan Montenegro se intuyen en referencia a la Edad Media: "les saluda con su risa magnífica y feudal;"[62] "come con apetito de los viejos héroes en los banquetes de la vieja iliada."[63]

Don Juan Montenegro siente gran remordimiento porque no les ha dado a sus hijos buenos ejemplos de caridad cuando éstos eran pequeños. Ahora ya parece ser muy tarde, porque son mayores. Sin embargo, finalmente

---

[61] Ibid., p. 706.

[62] Ibid., p. 596.

[63] Ibid., p. 647.

se arrepiente, porque reconoce que en su linaje existió el bien:

> ¡Yo he sido siempre el peor hombre del mundo! Ahora siento que voy a dejarlo, y quiero arrepentirme. La luz que ellos apagaron se encienden en las tinieblas donde el alma vivía, y para que mi linaje, donde hubo santos y grandes capitanes, no lo cubran mis hijos de oprobio, acabando en la horca, por ladrones, les repartiré mis bienes y quedaré pobre, pobre para pedir en las puertas.[64]

En Cara de plata, la línea circular del concepto del bien y el mal vuelve a repetirse en la figura del segundón. Antes de morir el padre, le ruega a su hijo Miguel Montenegro que no olvide las obligaciones de su sangre noble. Valle-Inclán apoda a este hijo Cara de plata irónicamente porque, además de ser el retrato físico del padre, sus actos violentos son una recreación de los mismos pecados de éste. Don Juan Montenegro favorece al segundón, porque éste también posee un carácter violento. Cuando Cara de plata sabe que su padre ha abusado de su novia, trata de matarle, sin éxito. El padre ha sido culpable de la constante actitud deshonesta y avara de Cara de plata. Las riñas frecuentes entre los hijos son el resultado del favoritismo de don Juan Montenegro hacia el segundón. Por lo tanto, el pasado

---

[64] Ibid., p. 690.

pecaminoso del padre se personifica en el presente en la figura de Cara de plata. La acotación escénica se dirige por segunda vez al ambiente de Viana del Prior, donde tienen lugar los males del conflicto entre padres hidalgos e hijos avaros:

> Fue villa de señorío, como lo declaran sus piedras insignes. Está llena de prestigio la ruda sonoridad de sus atrios y qintanas. Tiene su crónica en piedras sonoras, candoroso romance de rapiñas feudales y banderas de gremios rebeldes, frente a cones y miltrados.[65]

Según Valle-Inclán, la actitud del padre que cría a sus hijos sin corregirles, es una prolongación del sistema feudal, donde el hidalgo protegía a sus vasallos con tal de que éstos le juraran fidelidad. A la historia de Viana del Prior pertenecen las luchas y rebeldías de las clases feudales. El hijo, al igual que el vasallo, obedece ciegamente al padre para proteger sus bienes materiales y sin dudar de la cuestión moral de tal acción. Por consiguiente, Vlle-Inclán describe los gestos de don Juan Montenegro en referencia al pasado feudal: "Y en la sombra sonora del arco ríe, con su ruda risa feudal, el viejo Montenegro."[66] Esta caricatura del pecador recibe preferencia, posponiendo el sujeto a una

---

[65] Ibid., p. 515.

[66] Ibid., p. 512.

última posición.

En la acción, Valle-Inclán describe varios pormenores que le dan a la vida cotidiana de Cara de plata matices de las tradiciones de la época medieval. Constantemente el segundón está tomando vino. Frecuenta las ferias religiosas con el único motivo de emborracharse. Le duele el hecho de que es el segundón de la familia y se declara enemigo del primogénito.

El segundón de Cara de plata es un retrato de su padre. Abusa de los vecinos, de los religiosos y de las mujeres. Desafía la muerte y siente placer en meterle la mano dentro de la boca a un can. Aunque su novia Isabelita siente algo por él, no sabe ganarse su cariño y respeto. En una ocasión se monta encima de una vaca y la sumerge en el agua, ocasionándole la muerte al pobre animal. Cuando visita a Pichona Bisbisira, su condición erótica la expresa deseando rasgar la cama y su cuerpo con las espuelas que tiene. Estos hechos violentos los realiza sin el menor remordimiento, ya que desde temprana edad su principal deseo ha sido recibir la herencia que cree que le corresponde. Valle-Inclán caricaturiza el aspecto físico de Cara de plata: "Tiene el cabello de oro, los ojos de alegre verde, la nariz de águila

imperial;"[67] "es un hermoso segundón."[68]

La visión deformadora, que esperpentiza las relaciones de don Juan Montenegro y sus hijos, refleja que, según Valle-Inclán, la disciplina de la familia consiste en el buen ejemplo de los padres desde una temprana edad. Si don Juan Montenegro, aun cuando se arrepiente, no puede encauzar a sus hijos en el camino del bien, es porque su único esfuerzo lo realiza cuando ya es muy tarde. Cara de plata ha visto, desde niño, los pecados de su padre. Como consecuencia, sus acciones se limitan a ser una repetición de los males hechos anteriormente por su padre.

El conflicto del amor, entre personas de diferente nivel social, se manifiesta en la farsa esperpéntica La enamorada del Rey: tablado de marionetas. Mari-Justina se enamora del Rey al verle a lo lejos, cuando éste iba de cacería. Ella pertenece a las clases plebeyas y reconoce que es un amor imposible. El Rey llega a saber del amor de Mari-Justina por boca del poeta Maese Lotario, quien le canta en la Corte unas coplas

---

[67] Ibid., p. 499.

[68] Ibid., p. 498.

populares. Aquél se sorprende de que una ventera sea capaz de sentir amor y decide visitarla vestido de villano. El Rey se queda sorprendido al ver su virtud y belleza. Cuando Mari-Justina le confiesa su amor, el Rey responde fríamente y le indica que piensa escogerle un esposo cortesano:

> Yo te daré marido conveniente,
> Una gloria de España, un erudito,
> un poeta, un amigo, y un valiente.
> Furibundo, la tomas por consorte
> y no replicas más. ¡No hay señoría!
> Casados y a cien leguas de la Corte.[69]

En la obra se presenta un marcado contraste, con matices de farsa, entre la clase plebeya y la nobleza de la Corte. La sátira esperpéntica consiste en que el Rey, aun cuando admira la virtud de la plebeya, que le confiesa su amor, reconoce también su posición social. Se da cuenta de que Mari-Justina posee una gran nobleza de espíritu que no existe aun entre los mismos cortesanos. Sin embargo, en ningún momento cede a la tentación de responder al amor de ella. Valle-Inclán hace hincapié en que la nobleza del espíritu es más importante

---

[69] Ibid., p. 372.

que la que se compra o se hereda. El Rey manifiesta que la sinceridad y bondad de Mari-Justina tienen más valor. Por lo tanto, prefiere tener en su reino la nobleza de espíritu de los plebeyos:

> Por tu canción en mi reinado,
> una flor ideal dio su perfume.
> Voló una mariposa del legado
> glorioso, que en polilla se consume.
> Quiero trocar por normas de poesía
> los chabacanos ritos leguleyos,
> sólo es buena a reinar la fantasía,
> y está mi reino en manos de plebeyos.[70]

Para resaltar la crítica deformadora del amor que se basa en la igualdad de niveles sociales cerrados, Valle-Inclán contrasta la clase popular y la nobiliaria. Mari-Justina es sincera y reconoce su humilde condición. En la carta que le escribe al Rey indica: "Una niña, nieta de una ventera, os escribe esta carta entre gente arriera. Ya no son conocidas estas manos, que antes apagaron las sedes de tantos caminantes."[71] Valle-Inclán alude a su pureza, diciendo: "Mari-Justina es toda blanca, blanca."[72] También la idealiza usando un lenguaje metafórico con resonancias poéticas: "Bajo el oro sutil de las pestañas, el sueño azul de sus pupilas, trémulo."[73]

---

[70] Ibid., p. 374.
[71] Ibid., p. 354.
[72] Ibid., p. 357.
[73] Ibid., p. 357.

La idealización de las virtudes de Mari-Justina se subraya por medio de la presentación del ambiente popular en que vive. Valle-Inclán menciona en la primera escena la decoración del lugar donde vive Mari-Justina:

> El patio de la venta es humanista
> y picaresco, con sabor de aulas
> y sabor popular de los caminos:
> Tiene un vaho de letras del Quijote.
> El cielo azul, las bardas amarillas,
> y el hablar refranero. Las Castillas.[74]

Los amigos de Mari-Justina hablan sobre las pescas de tuna y la vida de los venteros. Maese Lotario toca frecuentemente su mandolina y les canta coplas populares a los arrieros. A Mari-Justina le dirige uno de los romancillos que vende El Ciego:

> ¿Qué amor te prende, Mari Justina
> y pone duelos sobre tu abril?
> ¿Acaso oiste la voz divina
> al ritornelo del tamboril?
> ¿Fue en la fontana donde las niñas
> cambian su beso con el galán?
> ¿Fue en roja tarde, bajo las viñas,
> cuando merienda las uvas Pan?
> ¿Qué ballestero, tras los ramajes,
> te asestó el dardo que lleva amor?
> ¿Sobre qué cielo y en qué celajes
> pasó la sombra del cazador?[75]

---

[74] Ibid., p. 316.

[75] Ibid., p. 324.

La forma de expresarse el pueblo refleja también el ambiente popular. La Ventera, abuela de Mari-Justina, demuestra su enojo al ver a su nieta tan infeliz, diciéndole: "Jesús, qué belenas!;"[76] te hicieron mal de ojo!;"[77] "no me quiebres el seso con tus dengues!;"[78] "ni de tal!"[79] Refleja el sabor popular usando voces como: escuras, vide, la color, usía, trujo, escuridad, ucé. Cuando Mari-Justina confiesa a su abuela que está enamorada del Rey, el diálogo se vuelve igualmentè arcaizante:

> Mari-Justina: ¡Señora la abuela, déjeme ucé dentro!
> La Ventera: Sal de estas escuras y no me condenes.
> Mari-Justina: En estas escuras un consuelo encuentro para mis tristezas.
> La Ventera: ¡Jesús! ¡Qué belenes!
> Mari-Justina: ¡Abuela, yo muero de amores del Rey![80]

En contraste con el ambiente del pueblo, Valle-Inclán caricaturiza la vida cortesana. La carta de amor que le envía Mari-Justina al Rey, por medio del músico Maeso Lotario, está escrita en el verso popular del romance. Este la compara con las de Mingo Revulgo o "al modo de Mío Cid Rodrigo."[81] La situación se torna esperpéntica, porque el consejero del Rey, don Facundo, cree

---

[76] Ibid., p. 317.
[77] Ibid., p. 317.
[78] Ibid., p. 327.
[79] Ibid., p. 364.
[80] Ibid., p. 355.
[81] Ibid., p. 347.

que es un insulto escribirle una carta tan vulgar a Su Majestad: "No usaron tales modos Boscán ni Garcilaso, ni Góngora, y no puede usarlos un payaso. La indignación me anuda la voz."[82] La preocupación por la forma, sin importar el contenido, hace que el Rey aparezca como un esperpento. El Rey le indica a Altisidora que hubiera preferido un soneto. Valle-Inclán hace que resalte esta caricatura del Rey al describir su aspecto físico:

> El Rey, un viejo chepudo,
> estevado y narigudo
> sale rabiando al jardín.
> Floja, torcida y temblona
> parece que la corona
> va a entrarle de corbatín.
> Don Facundo y don Bartolo,
> observando el protocolo
> al Monarca dan convoy
> y en gana de bermellones
> pelucas y casacones
> de los tiempos de Godoy.[83]

El Rey se sorprende de que una persona humilde pueda tener sentimientos tan nobles, aun cuando los expresa por medio de una forma tan corriente. Está de acuerdo en que todos los corazones, sin importar linaje, son capaces de sentir amor. Don Facundo alude al hecho de que los sentimientos del Rey son bastante liberales: "Por

---

[82] Ibid., p. 347.

[83] Ibid., p. 342.

tu retablo, yo no diera un pito, pues soy devoto de las nueve hermanas, pero el Rey, mi Señor, es un bendito y le encantan las farsas chabacanas."[84] Sin embargo, el Rey se deja llevar por sus alcahuetes y en ningún momento cede a aceptar la felicidad del amor virtuoso que le brinda la plebeya Mari-Justina.

De este modo, la función crítica del esperpento de los problemas de la familia se manifiesta en tres aspectos: El concepto tradicional del pundohonor, el conflicto entre el padre y los hijos, y el amor entre personas de diferentes niveles sociales. El honor tradicional se refleja como esperpento, porque no está a tono con la naturaleza del ser humano, la cual consiste en la vertiente del mal y la del bien. Aunque el honor hace énfasis en la virtud del conyuge, excluye erróneamente la naturaleza diabólica del ser. Según Valle-Inclán, el verdadero honor reconoce que, aun cuando existe el amor matrimonial, en las normas de conducta se debe de reconocer la complejidad del espíritu humano. En la crítica esperpéntica de las relaciones del padre y sus hijos Valle-

---

[84] Ibid., p. 329.

Inclán resalta el valor de la armonía familiar. La deformación caótica es el resultado del mal ejemplo que el padre da a sus hijos desde una temprana edad. La posibilidad de establecer una familia feliz queda también esperpentizada cuando tal unión se rige por el concepto de nobleza de sangre. Según Valle-Inclán, la única nobleza es la del espíritu, y no la del linaje; es aquélla la que contribuye a la dicha del hogar.

CONCLUSION

CAPITULO VI

Valle-Inclán a través de las obras esperpénticas, se acerca a los problemas sociales de su época sin permitir que éstos permanezcan escondidos. Para realizar esta crítica punzante de la realidad interna de la sociedad, desarrolla un sistema deformador definido, el cual él mismo clasifica como esperpento. Este se refleja tanto en el drama como en la novela y la poesía. La matemática esperpentizadora consiste esencialmente en una deformación estilizada, basada en el humor cruel, en la sensibilidad, en la ironía, en la contemplación, en la meditación, en la imagen, en la palabra rebuscada y en el uso del lenguaje a tono con la situación histórica. La misión social del esperpento es presentar los males políticos, religiosos y familiares con el fin de establecer otros valores que puedan reemplazar las injusticias de la humanidad. El deseo primordial de Valle-Inclán es estimular el progreso social de los pueblos bajo normas justas y equitativas.

Dentro de la presentación del sistema esperpéntico de Valle-Inclán, el panorama social se torna en un juego entre las apariencias y la realidad interior. La tensión

entre lo que el personaje aparenta ser y lo que verdaderamente se hace que Valle-Inclán se aparte por completo de los conceptos clásicos del arte. Estos, según el autor, reflejan una realidad superficial que no existe a tono con la condición espiritual de la sociedad. Para penetrar en el mundo interior del personaje, Valle-Inclán desarrolla la capacidad de intuir múltiples sensaciones en determinadas situaciones. De la intuición deduce de la persona una realidad diferente a lo que exteriormente se manifiesta. Es esta realidad, vista desde todos sus ángulos, la que resulta ser la causante del caos social existente.

La tragedia social produce en Valle-Inclán un humor satírico especial. Cuando ridiculiza al pueblo, asociándole a la representación de títeres, lo hace porque reconoce que en el ser humano, su naturaleza divina se entrelaza a la diabólica de manera inseparable. El mismo uso del humor basado en la ironía se presta a la idea de que el espíritu humano va surgiendo cambios incesantes que revelan la fusión del bien y del mal.

Para poder captar la esencia del ambiente que le rodea, Valle-Inclán sugiere el desarrollo de las capacidades sensoriales, por medio de la contemplación y la

meditación. Como resultado, transmite estas sensaciones intuidas a través de palabras que se acoplan perfectamente al recuerdo evocado. Al tratar de concebir ese instante, dentro de su acción multilateral, cada escena da la impresión de que el tiempo se ha detenido o que ya no fluye. La aglomeración de cuadros simultáneos produce, en su totalidad, una visión de imágenes que revelan el aspecto social que el autor trata de satirizar.

Para darle más veracidad al panorama social esperpentizado, Valle-Inclán le da matices especiales al lenguaje. Altera el orden lógico de la sintaxis, logrando así aproximarse mucho mejor a las ideas irracionales del personaje. En otras ocasiones, vulgariza a los miembros de las diferentes clases sociales usando frecuentemente giros que no pertenecen propiamente a esa condición o ambiente.

Estas bases principales del sistema deformador del esperpento de Valle-Inclán se manifiestan claramente en tres niveles de crítica social: la política, la religión y la familia. El objeto principal, al señalar los males que en cada etapa contribuyen a la visión total esperpéntica, consiste en la esperanza de revestirlos en otras normas de justicia, tal como el amor humanitario, la

sinceridad, la caridad y la fe basada en la acción.

El primer nivel de crítica social del esperpento es la política. La clase pobre es la víctima de la corrupción de los gobernantes. Valle-Inclán presenta el ambiente de los que sufren hambre y tienen que valerse de su astucia pícara para poder ganarse el pan cotidiano. Para realizar su pobreza, el autor les reduce a tipos que ni siquiera tienen nombres propios para identificarse. Estos, aunque saben que se han apartado de las leyes morales del pueblo, se encuentran obligados a desplazar los conceptos cristianos tradicionales para poder sobrevivir. Quizá, el representante más sobresaliente del ámbito social sufrido es el ciego Max Estrella. Aunque es pobre, adopta una posición de vagabundo que le permite ver el panorama de la gran miseria social y la indiferencia de los que están en el poder. Esta búsqueda incesante de valores positivos es sorprendentemente parecida a la de los personajes creados por Pio Baroja, los cuales José Ortega y Gasset, en su ensayo El tema del vagabundo, describe así:

> Esto es lo que estima Baroja sobre todas las cosas: el dinamismo. Buscando, buscando en torno suyo seres reales donde algo dinámico se manifestara, ha tenido que ir al margen de la sociedad actual, y precisamente en eso que suele considerarse como el escombro

> social -los golfos, los tahures, los extravagantes, los vividores, los suicidas-, creyó encontrar su asunto.[1]

Ortega y Gasset continúa diciendo que "la aventura da una ficción de sentido a la vida, la hece interesante, pone en ella claroscuro, matiz, peripecia."[2] En el caso de Max Estrella, éste adopta, después de sus aventuras, una actitud tan pesimista hacia la vida que resulta en su propia muerte.

Entre otros tipos sociales, Valle-Inclán presenta la corrupción de los periodistas, la de los provincianos acaudalados, la de los militares, la de los primogénitos y la de los anarquistas. Fernando Baeza, al describir la técnica estilística de Baroja, alude a su presentación crítica de males, la cual puede ser aplicada a la acción de Max Estrella:

> Este propósito de describir el mal que, preconcebidamente, ha ido a buscar, preside la construcción de la novela. El mal no es un personaje literario, no lo es ni puede serlo porque el mal no existe: existen actos malos y malas personas. Para describir el mal en sí hay que abstraerlo y personificarlo, o rastrearlo en las acciones, en las situaciones.[3]

---

[1] José Ortega y Gasset, El tema del vagabundo, Obras completas de Ortega y Gasset, II (Madrid: Revista de Occidente, 1947), p. 71.

[2] Ibid., p. 91.

[3] Fernando Baeza, Baroja y su mundo (Madrid: Ediciones Arión, 1962), p. 129.

Los tres regímenes políticos satirizados por Valle-Inclán son la dictadura militar española de Primo de Rivera, la monarquía cortesana de Isabel II y la dictadura de un país latinoamericano. La burla valleinclanesca del General Primo de Rivera consiste principalmente en su caricatura, resaltando así la hipocresía de todas sus acciones. Estas manifiestan irónicamente que no siente ningún espíritu de sacrificio hacia su patria. Al contrario, se apodera del gobierno con un acto de sorpresa, se rodea de militares corrompidos, usa la Iglesia para obtener el apoyo popular y no aboga por el derecho constitucional del voto. De la corte isabelina, Valle-Inclán esperpentiza las artificialidades de la clase nobiliaria. La realidad que se refleja de estos políticos es que no se preocupan por educar al pueblo, ni por la pobre condición de los campesinos. La figura que más sobresale de este ambiente es la Reina Isabel II. Ella ignora los aspectos administrativos del gobierno y se apoya del tradicional derecho divino para cubrir su irresponsabilidad hacia el bienestar del pueblo español. La creación cumbre del esperpento político es el dictador latinoamericano Tirano Banderas. En conjunto, los cuadros presentan su desprecio hacia el indio, el uso de la violen-

cia para apoderarse del gobierno y su falta de preocupación por el hambre y las miserias del pueblo. El pueblo, al atribuirle al dictador facultades sobrenaturales, teme algún castigo divino y se limita a divertirse en fiestas religiosas. Por consiguiente, el dictador, como reconoce esta actitud popular del temor infundado en supersticiones, despreocupa al pueblo de la corrupción política, entreteniéndole en actitidades que prolongan la existencia del sistema dictatorial.

El segundo nivel de crítica social del esperpento se dirige a la religión. Los aspectos más sobresalientes son la burla de los ritos tradicionales, el pecado de la avaricia, la intervención eclesiástica en los asuntos políticos y la lucha del bien y el mal. Valle-Inclán considera que la Iglesia, al hacer tanto hincapié en los ritos ceremoniales, se ha apartado de sus verdaderos propósitos humanitarios. Entre los aspectos satirizados, incluye los gastos exagerados en entierros, indulgencias, bautizos y bodas. La desigualdad social es causada por la avaricia de los que creen haber comprado su salvación por medio de las indulgencias papales. La personificación de la actitud avara la presenta Valle-Inclán en los hijos de Juan Montenegro y en la figura de don Pedro Bolaña,

quien es indiferente a la clase sufrida que le rodea. Aun cuando se arrepiente, lo hace muy tarde, porque ya su hijo natural ha muerto.

En contraste a la vida miserable de los pobres, los ricos que viven apoyados del gobierno monárquico tratan de obtener más ganancias económicas bajo la protección e intervención de la Iglesia. Esta decide la mayor parte de los asuntos políticos y suprime la libertad del pueblo para escoger su propio gobierno. Según Valle-Inclán, los creyentes políticos, al ser favorecidos por la Iglesia, establecen un concepto erróneo de lo que es el bien y el mal. El esperpento mayor, el cual surge como resultado indirecto del fracaso de los religiosos, es la guerra. El hombre se lanza a la violencia porque cree estar contribuyendo a los altos ideales cristianos de su patria. Sin embargo, según Valle-Inclán, la única verdad es que el soldado es partícipe de la destrucción del orden social.

Por otra parte, Valle-Inclán cree que el verdadero sentimiento cristiano debe estar enraizado en la caridad y el amor. En Flor de santidad la pastora Adela representa el espíritu caritativo, el cual trata de manifestarse

en un ambiente de violencia. Sus frecuentes sacrificios personales, en vez de causar la admiración del pueblo, resultan en que llegue a ser considerada como una joven embrujada. Esta mala interpretación del pueblo que quiere destruir la fe sencilla de Adela hace que ésta concluya que entre la gente no hay ni caridad ni amor. La descripción de F. Fernández Turienzo sobre el ansia de Dios de Unamuno puede relacionarse también a la de Valle-Inclán:

> El amor es una forma del instinto de perpetuación, según Unamuno, pero como pasión dirigida al objeto, es finalista y espera lo que sea necesario para conseguirlo. El amor no conoce los límites del tiempo.[4]

Según Valle-Inclán, el arquetipo de este amor cristiano, que desconoce los límites convencionales de los pueblos, es la figura de don Quijote. Este rechaza por completo una actitud quietista ante los problemas de la humanidad. El hondo sentimiento de amor le inspira a adoptar un concepto dinámico de la vida para buscar otros valores más duraderos.

---

[4] F. Fernández Turienzo, Unamuno, ansia de Dios y creación literaria (Madrid: Ediciones Alcalá, 1966), p. 185.

En Corte de los milagros, cuando Feliche habla con el padre Xavier sobre el concepto religioso del pecado, éste compara la mística de Miguel de Molinos y el dinamismo del Quijote:

> ¡Libro quietista y condenado! Miguel de Molinos ha puesto en solfa mística las mismas alegaciones contra el celo de almas. ¡Guárdate de esta serpiente encuadernada en pergamino! Te robaría el don de soñar y la voluntad de las bellas locuras para ser santo. Sólo es pecado soñar dormido perezosamente. El proceso de la santidad se nutre de soñar andando. ¡Señor! ¡Extravagar! Trascender la paradoja del juicio de vocablos, al acto. Realizar transformismos absurdos.[5]

Este impulso constante de "querer ser" es la base de la continuidad valleinclanesca para seguir luchando. El crítico F. Fernández Turienzo lo describe así:

> El salir don Quijote, llevado de su ideal de poner orden y justicia en el mundo, al encuentro de las aventuras, despreciando el dictamen de la razón y las apariencias, hace que su ideal sea ya un verdadero ideal realizado, el verdadero ideal-realidad. Don Quijote es para Unamuno, más que un ideal, una realidad.
>
> La fe se nutre de dudas y el que no duda no tiene fe, dice Unamuno con frecuencia. Soñamos el porvenir más que creemos en él, y por ser la fe acto esencialmente volitivo, lo creamos. La fe se convierte

---

[5]Ramón del Valle-Inclán, Obras completas (Madrid: Editorial Plenitud, 1952), p. 963.

> entonces en un ideal libre, no en dogma impuesto, y este ideal ha de ser por necesidad irrealizable, indeterminado por fuera y por dentro, para poder vivir así de la indestructible esperanza.[6]

Es interesante notar que el mismo Miguel de Unamuno, en su ensayo Sueño y acción, favorece la acción quijotesca porque la civilización es una creación divina que va evolucionando según van cambiando las actitudes de los seres que la componen:

> La civilización no es algo estadizo y sí la ley de la evolución -honor científico del pasado siglo- es una verdad fuera de vida, ha de evolucionar la ley misma conforme a la cual evolucionan los seres. Hay cambio de las cosas y la ley de ese cambio, pero a su vez cambia la ley del cambio y obedece a ley en su cambiar, siguiendo así el proceso todo. De donde resulta cierto aquello de Hegel de que sólo es estable la inestabilidad.[7]

También el poeta Antonio Machado en "Campos de Castilla" alude a la importancia de la acción para vivir una vida más fecunda:

> Caminante, son tus huellas
> el camino, y nada más;
> caminante, no hay camino
> se hace camino al andar.

---

[6]F. Fernández Turienzo, Unamuno, ansia de Dios y creación literaria. Op. Cit., p. 184.

[7]Miguel de Unamuno, Sueño y acción, Obras completas de Miguel de Unamuno, V (Madrid: Afrodisco Aguado, 1958, p. 113.

> Al andar se hace camino,
> y al volver la vista atrás
> se ve la senda que nunca
> se ha de volver a pisar.
> Caminante, no hay camino
> sino estelas en el mar.[8]

El crítico literario Pedro Laín Entralgo, en su libro Mis páginas preferidas, al hablar sobre el dinamismo de Antonio Machado, indica la misma creencia de Valle-Inclán de que el sentimiento cristiano se debe de nutrir de la realización de actos humanitarios:

> Pese a su íntima y permanente melancolía, el alma de Antonio Machado vivió siempre apoyada en la esperanza. El esperar fue para él una honda creencia personal. No se limita a una afirmación poética, antropológica de la esperanza. Además de afirmarla, sus versos la sitúan y ordenan en la realidad del hombre.[9]

El tercer nivel de la crítica del esperpento se manifiesta en la vida de la familia española. Valle-Inclán satiriza el concepto tradicional del honor, las relaciones entre padres e hijos y el amor que establece fronteras sociales. La ridiculización del honor consiste principalmente en que el ser humano, al tener su aspecto

---

[8]Antonio Machado, Campos de Castilla, Obras completas de Antonio Machado, 1 (Madrid: Editorial Plenitud, 1957), p. 661.

[9]Pedro Laín Entralgo, Mis páginas preferidas (Madrid: Editorial Gredos, 1958), p. 209.

diabólico entrelazado al divino, no puede vivir en un perpetuo de pureza ideal. La raíz del amor que une a la familia es el reconocer que los deslices, aún entre cónyuges, son también parte de la naturaleza humana. El hogar, en algunos instantes, puede traer profundos sentimientos de felicidad, pero en otras ocasiones, puede ser motivo de dolor. Entre los puntos cardinales que traen la felicidad familiar, Valle-Inclán menciona el respeto de los hijos hacia los padres, el espíritu caritativo y el acoplamiento entre el padre y la madre.

En las Comedias bárbaras se vislumbra el caso familiar como resultado de la falta de respeto entre los hijos y sus padres. El padre, don Juan Montenegro, ha tenido una vida muy pecadora durante la niñez de sus hijos. Estos nunca experimentan el amor paternal. Consecuentemente, su único deseo es esperar a que se mueran los padres para heredar los bienes materiales. Este sentimiento desorbitado de la avaricia les mueve a saquear la capilla en donde está el cadáver de su madre y, más tarde, a matar brutalmente a su padre. Según Valle-Inclán, los culpables de la condición pecaminosa de los hijos son los padres. La armonía familiar es el resultado del buen

ejemplo de los progenitores, el amor entre sí mismos y la disciplina de los hijos desde una temprana edad.

Valle-Inclán indica que el amor puede existir aun entre cónyuges que perenecen a diferentes niveles sociales. Mari-Justina, aun cuando vive entre los venteros, tiene cualidades más positivas que los del linaje real. Ella es trabajadora, sincera y capaz de ofrecerle la felicidad al Rey. Por otra parte, éste, aunque se sorprende de que una ventera humilde sea tan virtuosa, rechaza la posibilidad de formar un hogar feliz porque Mari-Justina no pertenece a su linaje. La realidad que defiende Valle-Inclán es que la nobleza de espíritu puede existir también entre las clases humildes. La posibilidad de formar una familia debe de excluir el amor que establece marcadas fronteras de prejuicios sociales.

De esta manera, el sistema deformador valleinclanesco del esperpento se dirige a la realidad oculta de la sociedad. Los males sociales que señala son la separación de la Iglesia de su verdadero propósito humanitario, la corrupción política que contribuye al caos de las clases sufridas y la necesidad de establecer la dicha familiar sobre las bases del amor y el respeto mutuo. El valor primordial del esperpentismo de Valle-Inclán es que satiriza

estas injusticias sociales de la humanidad con la esperanza de revestirlas de una doctrina que borre los sufrimientos del hombre. Entre las ideas más marcadas de la ideología de Valle-Inclán, para que desaparezcan las injusticias del mundo, se manifiestan primordialmente la sinceridad entre los seres humanos, la caridad entre las clases sociales y la búsqueda de valores sociales expresados en el esperpentismo por medio de un concepto dinámico de la vida.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Valle-Inclán

Valle-Inclán. Femeninas. (Seis historias amorosas). Pontevedra: A. Landín, 1895.

_____. Epitalamio. (Historia de amores). Madrid: Imprenta de Marzo, 1897.

_____. Cenizas. Madrid: Bernardo Rodríguez y Perma, 1899.

_____. Sonata de otoño. (Memorias del marqués de Bradomín). Madrid: A. Pérez, 1902.

_____. Jardín umbrío. Madrid: Imprenta de la Viuda de Rodríguez Serra, 1903.

_____. Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas. Madrid: A Marzo, 1903.

_____. Sonatas de estío. (Memorias del marqués de Bradomín). Madrid: A. Marzo, 1903.

_____. Sonata de primavera. (Memorias del marqués de Bradomín). Madrid: A. Marzo, 1904.

_____. Flor de santidad: Historia milenaria. Madrid: A. Marzo, 1904.

_____. Sonata de invierno. (Memorias del marqués de Bradomín). Madrid: Tip. de la Rev. de Museos, 1905.

_____. Jardín novelesco: Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Madrid: Tip. de la Rev. de Museos, 1905.

_____. Historias perversas. Barcelona, Maucci, 1907.

_____. Aguila de blasón. (Comedia bárbara dividida en cinco jornadas). Barcelona: F. Granada, 1907.

_____. Aromas de leyenda: Versos en loor de un santo hermitaño. Madrid: Villavicencio, 1907.

_____. El marqués de Bradomín: Coloquios románticos. Madrid: Tip. de la Rev. de Museos, 1907.

_____. Jardín novelesco. (Incluye cinco cuentos nuevos). Barcelona: Maucci, 1908.

_____. Romance de lobos. (Comedia bárbara dividida en cinco jornadas). Madrid: Pueyo, 1908.

_____. Una tertulia de antaño. (Novela) Madrid: Blass, 1908.

_____. Los cruzados de la causa. (La guerra carlista, Vol. 1). Madrid: Imp. de Balganón y Moreno, 1908.

_____. El yermo de las almas: Episodios de la vida íntima. Madrid: Imp. de Balganón y Moreno, 1908.

_____. El resplandor de la hoguera. Madrid: Fernández, 1908.

_____. Gerifaltes de antaño. Madrid: Fernández, 1908.

_____. Cofre de sándalo. Madrid: P. Fernández, 1909.

_____. Cuento de abril: Escenas rimadas en manera extravagante. Madrid: P. Fernández, 1910.

_____. Las mieles del rosal. (Trozos selectos). Madrid: A. Marzo, 1910.

_____. Voces de gesta: Tragedia pastoril. Madrid: Alemana, 1911.

_____. La marquesa Rosalinda: Farsa sentimental y grotesca. Madrid: Alemana, 1913.

_____. El embrujado: Tragedia de tierras de Salnés. Madrid: J. Izquierdo, 1913.

_____. La cabeza del dragón. (Farsa). Madrid: J. Izquierdo, 1914.

_____. La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales. Madrid: Helénica, 1916.

_____. Mi hermana Antonia. (Novela). Madrid: José Blass, 1918.

_____. La pipa de kif. (Versos). Madrid: Clásica Española, 1919.

_____. Cuentos, estética y poemas. México: Tip. Murguía, 1919.

_____. Farsa de la enamorada del rey. (Dividida en tres jornadas). Madrid: Gráfica Ambos Mundos, 1920.

_____. El pasajero. (Claves líricas). Madrid: Tip. Yagues, 1920.

_____. Divinas palabras: Tragicomedia de aldea. Madrid: Tip. Yagues, 1920.

_____. Farsa y licencia de la Reina castiza. Madrid: Artes de la Ilustración, 1922.

_____. Luces de bohemia: Esperpento. Madrid: Cervantina, 1924.

_____. La rosa de papel y La cabeza del Bautista. (Novelas macabras). Madrid: Colección La Novela Semanal, 1924.

_____. Los cuernos de don Friolera: Esperpento. Madrid: Cervantina, 1925.

_____. Tablado de marionetas para educación de príncipes. Madrid: Rivadeneyra, 1926.

_____. Ecos de Asmodeo. (novela). Madrid: n. p., 1926.

_____. El termo del difunto. (novela). Madrid: Sucursal de Rivadeneyra, 1926.

_____. Zacarías el Cruzado o Aguero nigromante. Madrid: Colección La Novela de Hoy, núm. 225, 1926.

_____. Tirano Banderas: Novela de Tierra caliente. Madrid: Sucursal de Rivadeneyra, 1926.

_____. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Madrid: Rivadeneyra, 1927.

_____. La corte de los milagros. Madrid: Rivadeneyra, 1927.

_____. La hija del capitán: Esperpento. Madrid: Colección La Novela Mundial, 1927.

_____. Teatrillo de enredo. Madrid: Colección Los Novelistas, 1928.

_____. Viva mi dueño. (El ruedo ibérico). Madrid: Rivadeneyra, 1928.

_____. Fin de un revolucionario. Madrid: Prensa Moderna, 1928.

_____. La guerra carlista. Madrid: Artes Gráficas, 1929.

_____. Martes de carnaval: Esperpentos. Madrid: Rivadeneyra, 1930.

_____. Obras completas. Madrid: Editorial Plenitud, 1952.

_____. Baza de espadas: Vísperas septembrinas. Barcelona: Editorial A.H.R., 1958.

_____. El trueno dorado. Barcelona: Editorial A.H.R., 1958.

Libros

Acevedo, Evaristo. Teoría e interpretación del humor español. Madrid: Editora Nacional, 1966.

Arco, Juan del. Novelistas españoles contemporáneos. Madrid: Aldecoa, 1944.

Aub, Max. Discurso de la novela española contemporánea. México: Universitaria, 1945.

Balseiro, José Agustín. Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán y Baroja: Cuatro individualistas de España. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1949.

Barcia, J. Rubia. A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán. Berkerly: University Press, 1960.

Barja, César. Libros y autores contemporáneos. New York: Las Américas Pub., 1964.

Briones, Angel Valbuena. Calderón de la Barca: dramas de honor. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

Brown, James Meredith. The World of Imagery. Great Britain: Stephen Austin and Sons, 1948.

Chabas, Juan. Literatura española contemporánea. La Habana: Cultural S. A., 1952.

Da Cal, Ernesto G. Literatura del siglo XX. New York: Dryden Press, 1955.

Díaz Plaja, Guillermo. Las estéticas de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

Entralgo, Pedro Laín. Mis páginas preferidas. Madrid: Editorial Gredos, 1958.

Fly, Barbara Fay. The Problem of Spain as Interpreted in the Works of don Ramón del Valle-Inclán. Tesis inédita de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tulane, 1963.

Fuenmayor, D. El secreto de la generación del 98. Barcelona: Berenguer, 1944.

Gómez de la Serna, Ramón. Don Ramón María del Valle-Inclán. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.

Granjel, Luis S. Panorama de la generación del 98. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959.

Gullón, Ricardo. Valle-Inclán: Centennial Studies. Austin: The University of Texas Press, 1968.

Ortega y Gasset, José. Obras completas. Madrid: Revista de Occidente, 1947.

Risco, Antonio. La estética de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

Ruiz, José Martínez. La generación del 98. Madrid: Ediciones Anaya, 1961.

Sainz de Robles, F. C. La novela española en el siglo XX. Madrid: Pegaso, 1952.

Salinas, Pedro. Literatura española: siglo XX. México: Librería Robredo, 1949.

Sender, Ramón José. Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Santayana. México: Ediciones de Andrea, 1955.

Sender, Ramón José. Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

Artículos y ensayos sobre Valle-Inclán

Alcalá Galiano, A. "Un hidalgo de las letras: Don Ramón del Valle-Inclán," La Nación, (Buenos Aires, 2 de junio de 1929).

Alfaro, José María. "Valle-Inclán y Fernández Amagro." ABC, (Madrid, 25 de noviembre de 1943).

Alonso, M. R. "Un estudio de las Sonatas de Valle-Inclán." El Universal, (Caracas, 6 de noviembre de 1956).

Altoaguirre, Manuel. "Valle-Inclán y el Renacimiento." Nuestra España, núm. 6, (Havana, 1940).

Ambia, Isabel de. "Don Ramón del Valle-Inclán en Roma." Cuadernos de Literatura Contemporánea, número 3-4, (Madrid, 1942), pp. 151-154.

_____. "Magia en la vida y en la obra de don Ramón María del Valle-Inclán." Cuadernos de Literatura Contemporánea, núm. 18, (1946), pp. 479-484.

Amor y Vázquez, J. "Los galaicismos en la estética valle-inclanesca." Revista Hispánica Moderna, XXIV, (New York, 1958), pp. 1-26.

Anderson Imbert, Enrique. "El escamoteo de la realidad en las Sonatas de Valle-Inclán." Realidad, II (Buenos Aires, 1948), pp. 39-53.

Araquistain, Luis. "Valle-Inclán en la Corte." La Lectura, II, (Madrid, 1920), p. 288-289.

Araujo, Orlando. "Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán." Revista Nacional de Cultura, XII, núm. 89, (Caracas, 1951).

Arias, Augusto. "Papeles del 98. Mis recuerdos." Correo Literario, III, núm. 59, (Madrid, 1952).

Arroyo, C.E. "La sonata funebre de Valle-Inclán." Alma Latina, (Puerto Rico, abril, 1936), pp. 45-47.

Atkinson, W.C. "Las Sonatas de Valle-Inclán." Bulletin of Hispanic Studies, XXIX, núm. 113, (Liverpool, 1952).

Aubrun, Charles V. "Les débuts littéraires de Valle-Inclán." Bulletin Hispanique, LVII, núm. 3, (Bordeaux, 1955), pp. 331-333.

Azaña, Manuel. "Mi amigo Valle-Inclán." La Pluma, IV, núm. 32, (Madrid, 1923), pp. 82-89.

Baeza, Ricardo. "La resurrección de Valle-Inclán." La Gaceta Literaria, (Madrid, 15 de junio de 1927).

Balseiro, José A. "Valle-Inclán, la novela y la política." Hispania, XV, núm. 5-6, (California, 1932), pp. 437-464.

Ballester, Gonzalo Torrenta. "Actualidad en dos piezas de Valle-Inclán." Insula, XVI, núm. 170, (Madrid, enero, 1961), p. 6,

Barga, Corpus. "Valle-Inclán en París." La Pluma, IV, núm. 32, (Madrid, 1923), pp. 60-62.

_____. "Valle-Inclán y D'Annunzio." El Tiempo, Bogotá, 9 de marzo de 1924).

_____. "Valle-Inclán." Revista de Occidente, LI, núm. 151, (Madrid, 1936), pp. 88-91.

Barja, César. Algunas novelas españolas recientes." Bulletin of Spanish Studies, XVIII, (Liverpool, 1928), pp. 67-70.

Baroja, Ricardo. "Valle-Inclán en el café." La Pluma, IV, núm. 32, (Madrid, 1923), pp. 46-59.

_____. "Valle-Inclán en el Tenorio." El Sol, (Madrid, 7 de enero de 1936).

Bary, David. "Notes on Los cuernos de don Friolera." Hispania, XLVI, núm. 1, (Stanford, California, marzo, 1963), pp. 81-83.

Batistessa, A.J. "Son de muiñeira: Notas sobre la lírica de Valle-Inclán." Nosotros, I, núm. 2, (Buenos Aires, 1936), pp. 136-138.

Beals, C. "Valle-Inclán in the Café." The Bookman, LXXII, (New York, 1930), pp. 257-262.

Benítez Claros, R. "Matricismo en las Comedias Bárbaras." Revista de Literatura, III, núm. 6, (Madrid. 1953), pp. 247-291.

Benito, J. de. "Recuerdos de don Ramón del Valle-Inclán." El Heraldo de Madrid, (Madrid, 12 de marzo de 1936.

Berenguer Carisomo, Arturo. "Apuntes sobre la caricatura literaria." Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 91-92, (Madrid, 1957).

Bergamín, José. "Expresión y persona." El Sol, (Madrid, 7 de enero de 1936).

_____. "El disparate en la literatura española." La Nación, (Buenos Aires, 30 de agosto de 1936).

Bernández, Francisco Luis. "Valle-Inclán en la Puebla del Caraminal." La Nación, (Buenos Aires, 30 de enero de 1955).

Blanco Aguinaga, C. "La elaboración artística en Tirano Banderas." Nueva Revista de Filosofía Hispánica, XI, núm. 3-4, (México, 1957).

Blanco Fombona, R. "En torno a Tirano Banderas." La Gaceta Literaria, (Madrid, 15 de enero de 1927).

Bleiberg, Germán. "Algunas revistas literarias hacia 1898." Arbor, XI, núm. 36, (Madrid, 1948), pp. 465-480.

Boudreau, Harold, L. "The Circular Structure of Valle-Inclán's Ruedo ibérico." PMLA, núm. 82, (New York, marzo, 1967), p. 128.

Bouye, Jacqueline. "L'impressionisme de Valle-Inclán dans sa trilogie de la guerre carliste." Iberia, (Bordeaux, marzo, 1948), pp. 3-5.

Brooks, J.L. "Valle-Inclán and the Esperpento." Bulletin of Hispanic Studies, XXXIII, núm. 3, (Liverpool, 1956), pp. 152-164.

Bueno, Manuel. "Días de bohemia." La Pluma, IV, núm. 32, (Madrid, 1923), pp. 41-45.

_____. "Un duelo en mil ochocientos noventa y tantos." Ciudad, (Madrid, 1935).

Burell, Julio. "Escritores jóvenes." El Imparcial, (Madrid, 17 de marzo de 1902).

Calvo, Luis. "El día de don Ramón del Valle-Inclán." ABC, (Madrid, 3 de agosto de 1930).

Campos, G. "Hablando con Valle-Inclán." El Correo Español, (Madrid, 4 de noviembre de 1911).

Cano, José Luis. "Valle-Inclán y la crítica." Insula, núm. 22, (Madrid, 1947).

_____. "Retorno de Valle-Inclán." Insula, XIII, núm. 140, (Madrid, 1958).

_____. "En la muerte de Valle-Inclán." La Libertad, (Madrid, 7 de enero de 1936).

Carabias, Josefina. "La intimidad del gran don Ramón." Crónica, (Madrid, 12 de enero de 1936).

Caso González, J. "Las sonatas de Ramón del Valle-Inclán." Archivum, núm. 2, (Oviedo, 1952).

Cassou, J. "Un grand espagnol: Ramón del Valle-Inclán." Les Nouvelles Littéraires, (Paris, 11 de enero de 1936).

Castelao, Alfonso R. "Galicia y Valle-Inclán." Revista Bimestre Cubana, XLII, núm. 3, (Havana, 1938), pp. 206-220.

Chabas, Juan. "Divinas palabras." Luz, (Madrid, 17 de noviembre de 1933).

Coblentz, S.A. "Love cycle of a Spanish Marquis." New York Times, (New York, 14 de diciembre de 1924).

Collazo, Celso. "El argot en la novela." Insula, núm. 68, (Madrid, 1951).

Cuadrado, Arturo. "Agonía y muerte de Valle-Inclán." Galicia, XXVII, núm. 330, (Buenos Aires, 1940).

Disandro, Carlos A. "Grotescos en el teatro de Valle-Inclán." Logos, III, (Buenos Aires, 1944), pp. 346-365.

Domenech, Ricardo. "Quien lleva dentro de sí un mundo verdadero." Insula, XVI, núm. 176, (Madrid, junio, 1962), pp. 15-16.

Durán, Manuel. "Del marqués de Sade a Valle-Inclán." Asomante, X, núm. 2, (Puerto Rico, 1954), pp. 40-47.

Espina, A. "Tirano Banderas." Revista de Occidente, XV, núm. 44, (Madrid, 1927), pp. 274-279.

Fernández Almagro, Melchor. "Teatro al margen." Insula, IX, núm. 100-101, (Madrid, 1954).

Fitcher, William L. "Primicias estilísticas de Valle-Inclán." Revista Hispánica Moderna, VIII, núm. 14, (New York, 1942), pp. 289-298.

García Girón, Edmundo. "Surco de Valle-Inclán." Sur, núm. 2, (Málaga, 1936).

Greenfield, Summer M. "Madrid in the Mirror." Hispania, XLVIII, núm. 2, (Baltimore, mayo, 1965), pp. 261-266.

Herrero, P. "Valle-Inclán dramaturgo." Theatre Populaire, núm. 13, (Paris, 1955), pp. 24-30.

Jiménez, Juan Ramón. "Epistolario." Cuadernos hispanoamericanos, núm. 56, (Madrid: 1954), pp. 172-173.

Maillefert, A. "El diabolismo de Valle-Inclán." Universidad, I, núm. 1, (México, 1936), pp. 21-22.

Marey, Juan. "Don Ramón María del Valle-Inclán." Europe, XXXVI, núm. 345, (Paris, 1958), pp. 172-181.

Marías, Julián. "Vuelta al Ruedo." Revista de Occidente, XV, núm. 1, (Madrid, octubre, 1966), pp. 166-202.

Montero, L. "Don Juan en el 98." Escorial, X, (Madrid, 1943), pp. 83-105.

Montesinos, José F. "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones." Revista de Occidente, XV, núm. 1, (Madrid, octubre, 1966), pp. 146-165.

Narbona, Rafael. "Don Ramón del Valle-Inclán." Correo Literario, II, núm. 28, (Madrid, 1951).

Ortega y Gasset, José, "Sonata de estío." La Lectura, IV, núm. 1, (Madrid, 1904), pp. 227-233.

Pérez Delgado, G.S. "Valle-Inclán en el Teatro de Cámara de Sevilla." Teatro, (Madrid, Oct.-Dic., 1954), p. 29.

Ramos, Julio. "Cela y Valle-Inclán." El Universal, (Caracas, 21 de mayo de 1955).

Reyes, Alfonso. "Los comienzos de Valle-Inclán." Temas, VI, núm. 32, (New York, 1953), pp. 25-26.

Seco Serrano, Carlos. "Valle-Inclán y la España oficial." Revista de Occidente, XV, núm. 1, (Madrid, octubre, 1966), pp. 203-204.

Speratti Pinero, Emma. "Los americanismos en Tirano Banderas." Filología, II, núm. 3, (Buenos Aires, 1950), pp. 225-291.

_____. "Génesis del esperpento." Buenos Aires Literaria, núm. 10, (Buenos Aires, 1953), pp. 5-13.

Speratti Pinero, Emma. "Las últimas novelas de Valle-Inclán." Cuadernos Americanos, XIII, núm. 6, (México, 1954), pp. 250-266.

Trabazo, Luis. "El mundo poético de Valle-Inclán." Indice de Artes y Letras, IX, núm. 74-75, (Madrid, 1954).

Vallejo, Antonio Buero. "De rodillas, en pie, en el aire." Revista de Occidente, XV, núm. 1, (Madrid, octubre, 1966), pp. 146-165.

Zamora Vicente, A. "El modernismo en la Sonata de primavera." Boletín de la Real Academia Española, XXVI, núm. 120, (Madrid, 1947), pp. 27-62.

Zuñiga, A. "El que más vale no vale lo que vale Valle." Palabras del Tiempo, (Barcelona, 1952), pp. 202-205.