

Introducción

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

El título sugiere el aprovechamiento por parte de Valle-Inclán de técnicas provenientes de la cantera barroca¹. Implica además que una parte de la actitud vital del Barroco cruza una frontera de más de tres siglos para sedimentarse en su obra².

El Barroco es un período en el que lo grotesco cobra especial importancia. Forma parte de una definición que se diría canónica de ese estilo, al relacionarlo con lo deforme. Abellán lo hace venir de *berrueco* o de *Barróco*, que en portugués «alude a determinadas perlas de forma irregular» (Abellán, 1981, p. 44). Pero al subrayar exclusivamente tal aspecto se pierde la fascinación del Barroco por ver en lo extraño nuevos modos de representación³. Por ejemplo, en lugar del círculo, la elipse; en vez de la perspectiva clásica, que reconstruye las figuras buscando reproducir el espacio original, la anamorfosis y sus juegos enigmáticos; en lugar de un espacio mensurable y cerrado, uno que se abre a magnitudes diversas y ampliificaciones inéditas⁴. Para mí, tanto Quevedo como Valle trasladan el espacio geométrico distorsionante al espacio retórico

¹ De acuerdo con el imprescindible trabajo de Maravall (1975), el período que cubre el término abarca desde el reinado de Felipe III (1598-1621), que corresponde a una etapa de formación; el de Felipe IV (1621-1665), de plenitud, y el de Carlos II, de decadencia. Maravall indica que el período que va de 1605 a 1650 es el de mayor significación, a tal grado que se habla de un «arte nacional».

² Y que afirma el carácter moderno del Barroco, que Rosales confirma al observar que «no creo, y comprendo lo arriesgado de la afirmación, que haya tenido nuestra poesía otro momento de más recia y permanente modernidad, de más humana y extremada significación y de más cegadora e hiriente brillantez» (Rosales, 1966, p. 14).

mediante la sinécdoque, la hipérbole y la metáfora, para obligar a los espectadores / lectores a distanciarse y tomar decisiones. Lo que me permite la comparación es la capacidad del Barroco para suscitar una nueva posición estética característicamente moderna, si por ello entendemos una mayor participación del receptor.

Esas técnicas responden a la voluntad de los dos por desvelar el mundo apariencial e iluminar la auténtica realidad⁵. Tal necesidad tiene de otro puente entre el Barroco y esa otra modernidad ya «clásica» en que se ha convertido la vanguardia, y que podría definirse como fobia a lo que Quevedo llamó hipocresía. El mundo, tal que se nos ofrece, es una farsa⁶. La metáfora del *Theatrum mundi* está presente con parecida fuerza expresiva en los dos escritores, y se refleja en el carácter híbrido de sus obras⁷. La mezcla que Lope celebraba en la comedia nueva es un

³ Observando sus características visuales, Orozco ha señalado: «Fijémonos ya cómo en la defensa de esos rasgos de novedad y variedad típicos de la psicología del Barroco se recurre insistentemente a ese término monstruo indicador de la extremada expresión del libre impulso creador de la naturaleza» (Orozco, 1970, p. 34). La perfección de las formas artísticas las convierte en modelo de la naturaleza y no al revés; en la *Philosophia Antigua Poética* Pinciano afirma la independencia del arte, así como la superioridad de la creación artística. Sin apartarse de la imitación aristotélica, Pinciano la adapta a la realidad artística, particularmente teatral, del momento. La *Philosophia Antigua Poética* precede al *Arte nuevo* de Lope de Vega, al que quizá sirva de sustento para su declaración de independencia artística. Según Shepard, «la posición de Pinciano en relación con las unidades no es simplemente una servil adherencia a Aristóteles, sino que representa una actitud independiente contra sus predecesores en la teoría literaria. El principio de las tres unidades es, quizás, el de mayor alcance entre las erróneas interpretaciones de Aristóteles hechas durante los siglos XVI y XVII. La intencionada despreocupación de Pinciano por las complicadas teorías de tiempo y lugar, evita la artificiosa restricción que amenazaba constantemente con el encadenamiento de la actividad dramática hasta el mismo siglo XVIII» (Shepard, 1970, pp. 102-103).

⁴ Sarduy lo ha percibido con claridad al definir la anamorfosis como «dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta esa lateralidad máxima que permite la constitución real de otra figura regular» (Sarduy, 1974, p. 63).

⁵ Según Blanco Aguinaga, «el escritor de la Contrarreforma, como el predicador, des-engaña, des-entraña, des-cubre la realidad que se esconde bajo las apariencias: la superficie y el fondo son los dos polos contrarios de esta visión del mundo» (Blanco Aguinaga, 1984, p. 353).

⁶ Lipmann (1976) sitúa el origen del *Theatrum mundi* en *Las leyes* de Platón, en donde el hombre es caracterizado como «juguete de los dioses». El dato había sido ya señalado por Curtius: «In the work of Plato's old age, the *Laws*, we read: "May we not regard every living being as a puppet of the gods, which may be their plaything only, or may be created with a purpose?" (I, 644 de). And later: "Man is made to be the plaything of God, and this, truly considered, is the best of him" (VII, 803 c). In the *Philebus* (50 b) Plato speaks of the "tragedy and comedy of life". In these profound thoughts, which in Plato still have the bloom of their first creation, lie the seeds of the idea of the world as a stage upon which man play their parts, their motions directed by God» (Curtius, 1953, p. 138). Debemos a Antonio Vilanova un estudio fundamental que, además de trazar el itinerario del tema desde Séneca, da cuenta de su recurrencia en la literatura española del XVII. Vilanova señala sus antecedentes en erasmistas españoles, y observa «que a la difusión culta del tema a través de los textos de Séneca, Epicteto, Luciano y Erasmo, se añade, a fines del siglo XVI, una divulgación asequible a los profanos» (Vilanova, 1950, p. 153).

rasgo que Valle recupera y reformula. Pero si se trata de distinguir a través de qué técnicas los dos escritores enderezan un mundo que está al revés, aunque la inversión sea vista como natural, tal distinción descubre posturas éticas compartidas que en los dos se dirigen contra una clase social marcada por su brutalidad advenediza⁸.

El Barroco implica una sombría conciencia del agostamiento de la vida. La exhibición de la suciedad y el decaimiento corporales, las contorsiones, metamorfosis y reificaciones bestializantes son piedra de toque de las creaciones de Quevedo, y en no menor medida de las de Valle. El cuerpo, en los dos escritores, se ofrece como carne y ésta, como en los lienzos del XVII, sugiere en medio de su plenitud el decaimiento.

Quisiera resumir el punto de partida que hace posible la comparación y que la estructura mediante técnicas que no han sido elegidas arbitrariamente: el grotesco como *modus operandi* que redefine la labor artística no como una copia de la naturaleza sino como una creación; el gusto de los dos escritores por la «deformidad» que expresa una búsqueda expresiva; el uso común de figuras retóricas que trasladan a la página o al escenario las distorsiones de una mirada anamórfica; la modernidad que el Barroco instaura en cuanto a una distancia crítica a la que los dos escritores aspiran⁹; el compartido rechazo de las apariencias; la hibridez de sus obras en que se aprovechan de la metáfora teatral; una común postura ética y estética, que se manifiesta a través de su condena de la falsedad; su gusto por la orfebrería (que incluye la distorsión) del lenguaje; y una actitud vital que hunde sus raíces en el carácter sombrío del desencanto barroco, que surge con los primeros grandes reveses del Imperio¹⁰ y que llega, con intermitencias, hasta el siglo XX.

⁷ El término tragicomedia ya expresa elocuentemente el gusto barroco por subvertir normas artísticas consideradas inmovibles. Como apunta Aubrun, «la nueva comedia trae a la vez, a este gran público, todos los antiguos pastos: la tragedia clásica, la comedia burguesa y la pastoril, la farsa, la alegoría, el entremés burlesco, la mascarada, la canción cortesana y culta, la copla popular, la vieja canción de las abuelas, el villancico rústico, la danza, la sátira maliciosa; y todo ello ensartado en una intriga de moda en un ambiente especialmente “joven” y de buen tono, que no excluye la temeridad» (Aubrun, 1968, p. 74).

⁸ No me corresponde intentar trazar aquí un análisis socioeconómico comparativo de las dos épocas, pero basándome en el *corpus* puedo decir que por su lado Quevedo dirige los dardos de su sarcasmo contra quienes practican oficios viles, a quienes identifica como los que medran aspirando a ascender la escala social, es decir contra una naciente burguesía urbana que trastoca el *status quo* mediante su creciente acceso al dinero (mercaderes, banqueros, indianos). Por su parte, Valle participa de semejante rechazo hacia la burguesía consolidada cuyo poder económico es resultado de la corrupción imperante y que define una sociedad reificada y desprovista de valores éticos y estéticos. Kurnitzky señala que «el barroco se encuentra en el umbral de un nuevo sistema económico mundial y expresa por lo menos en su fase temprana, en el comienzo del siglo XVI y XVII, la lucha por un nuevo universo» (Kurnitzky, 1994, p. 80).

⁹ Y que Bleuca ha sintetizado al observar que «la segunda parte de la estética del Barroco consistirá en pensar que uno de los fines de la obra literaria debe consistir en causar asombro, producir sorpresa usando todos los artificios conocidos, desde la más simple antítesis a la metáfora más audaz o la hipérbole más extremada» (Bleuca, 1984, pp. 13-14).

Las obras de los dos que llegué a creer sería más fructífero estudiar con este propósito, y que constituyen por tanto la mayor parte del *corpus* examinado, son las siguientes: de Quevedo *Los sueños*, especialmente el *Sueño del Juicio*, pero también *Alguacil endemoniado e Infierno*, *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, *El Buscón*, y otros textos menores como *Cuento de cuentos*, en lo que se refiere a textos narrativos¹¹. En cuanto a la obra poética, me limité a trabajar con *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* y otros poemas satírico-burlescos¹². Entre éstos, seleccioné los que confirmaban el uso de una perspectiva aérea, que ilustraban la presencia de una constelación zoomorfa, o que ofrecían muestras de la desarticulación y fragmentación corporal, tema que también he ejemplificado a través del entremés *La ropavejera*.

De Valle-Inclán, elegí concentrar el análisis en aspectos teatrales, pero sin dejar de lado narraciones análogas, ya que Valle mismo rechazaba también distinciones de género y creó una serie de textos híbridos. Emplearé el término *esperpentos* para aludir no sólo a las obras así designadas, destinadas supuestamente a las tablas, sino a todos los escritos de Valle que comparten características con ellas. De su obra teatral estudié sobre todo *Luces de bohemia*, la trilogía que forma *Martes de carnaval*, y de su obra narrativa, *La corte de los milagros* y *Tirano Banderas*. Tomé también en consideración textos secundarios como *La pipa de kif*, *La lámpara maravillosa* y *Noche estelar*, porque me pareció que en ellos Valle expone una serie de reflexiones pertinentes para explicar su uso de técnicas que lo aproximan a Quevedo¹³.

Este trabajo parte de lo que la crítica ha dicho a favor y en contra de su relación con la obra de Quevedo, de la revisión de lo que Valle sugiere acerca de la raigambre áurea de sus esperpentos, y de las reflexiones de nuestro autor acerca de lo que se proponía realizar en ellos.

En la segunda parte —la principal— estudio una posición *ex sede elevata*, que Valle define como demiúrgica. La distancia estelar desde la que ambos contemplan a sus criaturas tiene como consecuencia el tratamiento de éstas como *figuras* con las que ninguno de los dos autores se compromete. En la época de Quevedo su uso es natural, pero en Valle implica la sustitución de los personajes por *tipos*, y la recuperación de

¹⁰ Esa conciencia de crisis, se relaciona con el colapso de la industria castellana, la expulsión de los moriscos, la rebelión de Cataluña, la independencia de Portugal en 1640, las conspiraciones separatistas en Aragón y Andalucía, la sublevación de Sicilia y Nápoles en 1647 y 1648, la independencia de Holanda y la supremacía de Francia después del desastre de Rocroi en 1643.

¹¹ Aunque comencé trabajando con las ediciones de *Obras completas*, pronto me percaté de que tanto Astrana Marín como Felicidad Buendía incurrieran en errores que sucesivas ediciones han solucionado. Me he esforzado en consultar las que me parecieron más fidedignas y que son, para los *Sueños*, la de de James O. Crosby; para *La Hora de todos*, la de Luisa López-Grigera; para *El Buscón*, la de Pablo Jauralde Pou, cuya edición de *Obras festivas* también he seguido.

¹² En cuanto a los textos poéticos, he trabajado con la edición de *Obra poética*, de José Manuel Blecua.

¹³ La totalidad de los textos de Valle-Inclán proviene de la edición de *Obras escogidas*.

un contexto teatral «anacrónico», antirrealista. Tal tratamiento se refleja en la creación de una prosa híbrida, narrativa y escénica a la vez.

Posteriormente, mediante una primera cala en las técnicas narrativas, estudio el uso de elementos que como las *figuras*, y la inclusión en la prosa de situaciones entremesiles, provienen del Barroco, así como la relación entre el vestuario como índice significativo y su conexión con el lenguaje. Tanto este capítulo como el siguiente, que constituye una segunda cala, se centran sobre todo en narraciones de los dos escritores, y estudian la presencia en ellas de recursos dramáticos y metadramáticos.

Dada la abundancia de las variantes metadramáticas y de los recursos teatrales, continúo analizándolos en *El Buscón* y en *La corte de los milagros*, en los que no es extraño encontrar semejantes técnicas, como el histrionismo deliberado, y el uso de acotaciones integradas que definen los rasgos de las *figuras*.

Los tres últimos capítulos se dedican a examinar un elemento que ha sido poco estudiado en los dos escritores: la representación corporal como metáfora de la textualidad.

Quevedo y Valle establecen una notable complicidad con sus lectores, acaso conscientes de que la dificultad de su obra exige controlar su recepción y que ésta depende del conocimiento del texto parodiado, y por tanto de la conciencia de su subversión. El penúltimo capítulo se dedica a distinguir la fragmentación corporal, que privilegia la sinécdoque y la metonimia como tropos que determinan textos a su vez fragmentados, constituidos mediante escenas o viñetas.

El último capítulo analiza las metamorfosis bestiales, ya que en los dos escritores la transformación de los seres humanos en bestias responde a un proyecto crítico, una «deformación» bestial que es reflejo de una manera de ser.