

LARRETA, VALLE-INCLÁN Y EL PASTICHE LITERARIO MODERNISTA

Entre los muchos ejemplos de la conocida propensión de Valle-Inclán a incorporar en su propia obra elementos de la literatura ajena, el más famoso será la presencia de un episodio de la obra de Casanova en *Sonata de primavera*¹. Al explicar el asunto, mantenía Valle-Inclán que no era ni imitación ni plagio sino otra cosa: “Cuando el relato me da ocasión de colocar una frase, unos versos, una copla o un escrito de la época de la acción, me convenzo que todo va bien. Cuando escribía *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba bien ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración”². La intención, pues, fue realzar la autenticidad del ambiente, según la dictaban las circunstancias estéticas de la obra. El principio estético que aquí explicaba y practicaba el modernista Valle-Inclán, es también el principio que aplicaba el modernista Enrique Larreta en su evocación monumental del Siglo de Oro español, *La gloria de don Ramiro*. La “herencia” es igual en cada caso: la tendencia sintetizante modernista, y no sólo la de mezclar estilos —romanticismo, parnasianismo, simbolismo, etc.— ni la conocida transposición de las artes en que el poeta se hace pintor o músico y el compositor va narrando con notas musicales. Esta herencia es la práctica, que luego se convierte en técnica, de incorporar a la obra un sinfín de elementos que provienen de fuentes ajenas —recuerdos de la literatura, de las bellas artes, o de los lugares comunes de la tradición histórico-cultural— para combinarlos de un modo orgánico y con eso dar más “autenticidad” al mundo que se va inven-

¹ El episodio proviene del tomo 8, cap. 7 de las *Memorias* de Casanova. Fue el crítico y lexicógrafo JULIO CASARES el que hizo del asunto una causa célebre al publicar en 1915 su libro sobre Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León. Para Casares, lo que había hecho Valle-Inclán fue todo un plagio. Véase *Crítica profana*, 2ª ed., Madrid, s. f., cap. 8.

² Las palabras vienen de una entrevista con Valle-Inclán, “El día de don Ramón María del Valle-Inclán”, por LUIS CALVO, publicada en *ABC*, 3 de agosto de 1930. FRANCISCO MADRID las repite en *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, 1944, p. 109.

tando o evocando. Así se produce una nueva especie de unidad, la que estimula la sensibilidad del lector no por su autenticidad histórica, sino por la extraordinaria inventiva manifestada en la concepción y técnica de la síntesis misma.

El pastiche en los poetas modernistas es menos literario que el que se encuentra en las obras de Larreta y Valle-Inclán, pero esto no les impide ser conscientemente cultos ni necesariamente menos librescos. El andar poético de Gutiérrez Nájera, por ejemplo, por un sintético mundo monocromático en "De blanco" es un impresionante *tour de force* multiforme, pero se cumple con una larga serie de lugares comunes recordados, muchos de ellos de origen artístico, aunque la identidad de éste se reduzca a la mera sugerencia. Darío, por su parte, está dispuesto a aprovecharse más abiertamente de lo que ha leído y visto y recordado, para dar forma a un poema. "Blasón"³ es una masa de evocaciones clásicas, una apoteosis del gran pájaro simbólico que está construida mediante el amontonamiento de detalles plásticos mezclados con recuerdos de la aparición del cisne en la tradición histórico-cultural: Leda y Júpiter, da Vinci, Lohengrin, Pompadour, Luis de Baviera. Mayor pastiche aún, y también más cataloguista, es el mapa erótico del mundo que se titula "Divagación," poema empapado de la extensa erudición libresca y artística que el joven Rubén había acumulado en sus 27 años. No le bastaba al poeta un viaje interior y más puramente intuitivo que le llevara al contacto con la enigmática armonía del erotismo universal que tanto anhelaba: "Ámame así, fatal cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas; misteriosa y erudita: / ámame mar y nube, espuma y ola". Para realzar esos mundos en que busca a sus amadas internacionales —cinco regiones occidentales y cuatro orientales— Darío recurre a una masa de nombres y clisés recordados de música, pintura, escultura, poesía, novela, y otros géneros artísticos. Se ve semejante acumulación de recuerdos en su visión del carnaval porteño en "Canción de carnaval". El cosmopolitismo impulsa fuertemente a Rubén en todos estos casos, y el poeta nunca deja de lucir lo que ha aprendido de sus múltiples contactos con la literatura, las bellas artes y demás experiencias con el ancho mundo más allá de los confines de América.

En la voluntad de crear el pastiche evocativo sobre una base literaria, Larreta y Valle-Inclán superan en mucho al maestro y los otros poetas modernistas. Los dos se orientaron literariamente hacia el pasado casi al mismo momento, esto es, la década antes de la Gran Guerra. Valle-Inclán, tanto en sus novelas como en su teatro preeserpéntico, trabajaba entonces bajo un principio de que "las cosas

³ Este poema y los dos mencionados más adelante son de *Prosas profanas*, quizás la colección de Rubén más puramente modernista.

no son como las vemos sino como las recordamos"⁴, y Larreta, claro está, se dedicaba entre 1902 y 1908 a su reconstrucción de la España antigua en *La gloria de don Ramiro*. La literatura figura aún más en el teatro de Valle-Inclán que en sus novelas, incluso las *Sonatas*. En las *Comedias bárbaras* de 1907-08 don Ramón construye una visión épica de la Galicia decimonónica según se la sugiere el mundo milagrero y feudal de esa provincia, pero se hace por el filtro de la tradición literaria⁵. El proceso es semejante al que funciona en *Ramiro*, donde Amado Alonso ve interponerse entre la realidad española del siglo XVI y el ojo del autor la imagen de España compuesta por los románticos franceses⁶. Como Larreta, Valle-Inclán no ensaya una recreación arqueológica del pasado, sino más bien una vasta pintura de la Galicia rústica de la que emanan esencias estéticas del primitivismo a lo medieval. Busca con cierta nostalgia una capa poética de la antigüedad que persiste en el alma gallega no cambiada por el tiempo. Prefiere, en fin, en lugar de la historia, la leyenda⁷, algo así como la prefiere Larreta. Para darle forma, Valle-Inclán hace lo que hacen Larreta y a veces el mismo Darío, es decir, crear su evocación a través de un *mélange* de recuerdos estéticos y temáticos: recuerdos de obras literarias del siglo XIX, reminiscencias de la literatura española medieval y de la pintura, elementos histórico-legendarios y folklóricos— una masa, en fin, de lugares comunes tradicionales con respecto a la llamada "primitiva y bárbara" Edad Media.

El pastiche literario gana su forma definitiva en Valle-Inclán cuando don Ramón se pone su traje más modernista: en *Cuento de abril* (1910), que es una obrita teatral en verso y prosa en que se evoca una ficticia Provenza medieval de trovadores, hermosas princesas y jardines pre-versallescós (o versallescós, ya que hay poca diferencia en este caso), y en *La Marquesa Rosalinda* (1912), una farsa en verso en que se evoca el siglo XVIII en el voluptuoso escenario de un jardín aun más versallesco que su prototipo francés⁸. Siendo farsa poética, y compuesta con un guiño juguetón y un principio esté-

⁴ Citado por FRANCISCO MADRID en *La vida altiva...*, p. 344, y por RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA en *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires, 1944, p. 107. Las palabras serán de 1908.

⁵ Esta idea, más las que siguen sobre las *Comedias bárbaras*, provienen de mi libro sobre don Ramón, *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, 1972, cap. 3, en particular pp. 62-63.

⁶ *Ensayo sobre la novela histórica: El modernismo en "La gloria de don Ramiro"*, Buenos Aires, 1942, pp. 160-161.

⁷ Compárese JOSÉ ANTONIO MARAVALL, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", *ROcc*, 15:44-45 (1966), p. 232. Véase también *Valle-Inclán: Anatomía...*, p. 63, nota 7.

⁸ No se exagera al decir que si existe un teatro auténticamente modernista en España o en Hispanoamérica, es porque existe el teatro de Valle-Inclán de aquellos años, especialmente estas dos obras.

tico de armonizar elementos antitéticos, *Rosalinda* es una obra especialmente abierta a los caprichos creativos del autor. Resulta ser un alegre pastiche de elementos dispares, aunque en gran parte dieciochescos, que pasa a Valle-Inclán de varias fuentes literarias y artísticas: el teatro tradicional y cosmopolita de la *commedia dell'arte*, con su teatralidad frívola y sus convenciones grotescas; el sensualismo neoclásico de Darío y sus afrancesadas Eulalias, que en Valle-Inclán es siempre romántico y sentimental, dando así a esas "nietas" de Eulalia algo del carácter de las "princesas" jóvenes de Rubén, como Berta y la de "Sonatina"; un "grotesco de miriñaques" a lo Goya que, con las técnicas de la comedia del arte, convierte lo modernista en un travieso juego plástico; las teatrales y la música del vaudeville contemporáneo hechas ballet; los "extravagantes" versos del parnasiano francés Théodore de Banville que rayan en lo grotesco; y elementos de la tradición literaria española como la picaresca, el quijotismo a la cervantina, y la comedia del Siglo de Oro. El conjunto, según nos lo dice el farsante Arlequín en el preludio de la obra, es una "bella mentira," o sea, teatro, poesía, y leyenda⁹.

Por su disciplina de estructura y precisión de tiempo histórico, *Cuento de abril* nos lleva más cerca que *Rosalinda* hacia la evocación del pasado a lo Larreta, aunque en este momento el impulso estético es más fuerte en Valle-Inclán que la voluntad de recrear historia. El "cuento abrioleño" es un ejercicio en la técnica modernista más bien que un esfuerzo serio por evocar una época histórica. El jardín provenzal donde tiene lugar casi toda la obra cuenta por su "autenticidad" con elementos de la literatura, siendo principal la tradición del amor cortés, como se manifiesta en los antiguos libros de caballerías y novelas sentimentales, y en la poesía lírica de la Edad Media. A las fórmulas tradicionales se añaden, bien de propósito, la melancolía amorosa de la poesía petrarquista, una "disputa" sobre los méritos de la noche contra los del día, la conocida inclinación provenzal hacia lo voluptuoso y lo sensual, y las exquisiteces versallescas según la moda modernista. Con todo ello se entreteteje un lenguaje relleno de terminología que fomenta recuerdos medievales, y de juegos y antítesis conceptuales bien apropiados para los mundanos de Provenza que estiman y practican el arte de "razonar muy gentil"¹⁰.

La relación entre *La gloria de don Ramiro* y estas obras modernistas de Valle-Inclán se manifiesta también en la estructura temática. Tanto *Cuento de abril* como *La Marquesa Rosalinda* cuentan con una contraposición antitética no muy distinta de las yuxtaposi-

⁹ Valle-Inclán: *Anatomía...*, cap. 4, en particular pp. 115-116.

¹⁰ Un análisis más detallado de esta obra lo he publicado con el título "Cuento de abril: Literary reminiscences and commonplaces", en A. Zahareas (ed.), *Ramón del Valle-Inclán: An appraisal of his life and works*, New York, 1968, pp. 353-360.

ciones fundamentales de *Ramiro*, particularmente la del mundo cristiano español contra el mundo morisco. La valleinclanesca, de hecho, proviene de las mismas raíces que las de Larreta: los antiguos lugares comunes de la leyenda negra¹¹ y de las polémicas iniciadas en el siglo XVIII sobre la cultura española en contraste con la del resto de Europa, especialmente la de Francia —una polémica introspectiva, vale notar, bien resucitada en la huella de la Restauración y el “Desastre” del 98. Las dos obras de Valle-Inclán proyectan la imagen de una España provinciana y poco cultivada en contraste con el mundo cosmopolita de afuera. En *Cuento de abril*, una mesnada ruda y tosca de guerreros castellanos acompaña a su Infante a una voluptuosa corte provenzal donde el Infante aspira a la refinada mano de la Princesa de Imberal; pero el grosero castellano se encuentra vencido en la justa amorosa por un pobre trovador de gran sensibilidad que conoce mejor las fórmulas del amor cortés y el deber de sublimarse ante el altar de su divina dama. Igualmente provinciana y tradicional, a pesar de su amaneramiento afrancesado, es la España dieciochesca de *La Marquesa Rosalinda*. En este caso Valle-Inclán contrapone a la ilustración superficial de los españoles el cosmopolitismo libertino de los farsantes que penetran en los jardines de la triste y pálida marquesa española. En ninguna de estas obras, sin embargo, debemos tomar por igual la seriedad de la postura crítica de Valle-Inclán ante España, así como la de Larreta. El pastiche del uno y del otro sigue el mismo camino modernista, pero el simplismo de la antítesis Castilla-Provenza en *Cuento de abril* y la ironía jocosa de la contraposición proyectada en *Rosalinda* indican que el juego estético va motivando a Valle-Inclán mucho más que la autenticidad histórica. Esta última, claro está, define más el propósito de Larreta. Pero como trataremos de elaborar en las páginas que siguen, la literatura sigue siendo, tanto en Larreta como en Valle-Inclán, un elemento fundamental en el proceso de establecer dicha autenticidad. No debemos pasar por alto el impacto de las circunstancias estéticas sobre la historicidad en una obra tan modernista como *La gloria de don Ramiro*. A fin de cuentas, la novela es una evocación más bien poética que arqueológica, según nos lo dice tan acertadamente Amado Alonso¹².

LITERATURIZACIÓN DESDE DENTRO

No es nada casual que el primer contacto sexual del joven Ramiro con una mujer ocurre en la misma tarde que su maestro, el

¹¹ Amado Alonso explica varias veces el impacto de la leyenda negra sobre Larreta y sus antecedentes franceses; véase *Ensayo...*, pp. 163 y 182-183.

¹² *Ensayo...*, pp. 143-144, *passim*. Una voz disidente es la de ARTURO BERENGUER CARISOMO, que percibe mucho más historia y psicología nacional en *Ramiro* que poesía o leyenda, y que se preocupa poco con los impulsos esteticistas que motiva-

canónigo Vargas, le ha leído “un docto comentario” (I, 9) sobre el *Cantar de los cantares*¹³. Esto hace posible que Larreta llame a Aldonza¹⁴, la campanera seductora, “la moderna Sulamita” y que el mancebo mismo identifique los desnudos senos de la mujer con los “cervatillos mellizos” del *Cantar*. ¿Qué se gana con esta coincidencia artificial entre el recuerdo literario y la experiencia vital del protagonista? Temáticamente parece que nada: *Cantar* o no, el campanero se vengará de los cuernos que le dan Ramiro y su mujer. El propósito es más bien estético; o sea, es una pincelada gratuita de un colorista incorregible que transmite a su personaje sus propios valores esteticistas¹⁵. Libresco el autor, libresca su criatura, comunican una agresividad culta a un suceso que sin ella habría sido algo prosaico y más puramente melodramático.

Ramiro lee mucho, y lo que lee tiene un impacto fuerte sobre su soñar con la gloria. También oye mucho: historias contadas por las criadas, “unas sombrías, otras milagreras... consejas de tesoros ocultos, de agüeros, de princesas, de ermitaños”, e historias del escudero Medrano, a cuyos lances de su propia vida añadía “retazos de libros de caballerías ...canciones de barberos y caminantes, toda la vida en verso del moro Abindarráez, e innumerables letrillas” que cantaba al son de una vihuela (I, 1); el niño Ramiro, en fin, crece bajo la influencia de la antigua tradición oral. Bien lógico todo esto. La intención de Larreta es incorporar a su obra una buena cantidad de elementos literarios que pudieran haber contribuido a la formación de la personalidad humana en el siglo XVI.

Lo que lee Ramiro corresponde en general a la doble visión de Ávila que se proyecta en la novela y que produce el constante vaivén en el indeciso mancebo: Ávila de los Santos y Ávila de los Caballeros, dando de comer así a su voluntad de gloria, acá monástica, allá guerrera. Para transponer la primera en libros, Larreta recurre a todo un catálogo de libros religiosos y ejercicios espirituales,

ron al modernista Larreta. Cf. su obra *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, Buenos Aires, 1946.

¹³ El texto de *Ramiro* que estoy usando es la décima edición de la Colección Austral, 1960. Dadas las múltiples ediciones de la obra, me parece de poca utilidad poner los números de página, de modo que se indicarán sólo la parte de la novela y el capítulo de esa parte donde se encuentra la cita.

¹⁴ La selección del nombre no será casual. Tiene de veras una “resonancia literaria”, como nos dice Amado Alonso, p. 294.

¹⁵ Para el lector, persiste en toda la obra el problema de distinguir entre cómo Ramiro experimenta el mundo y cómo Larreta mismo lo experimenta, o sea, dónde termina el uno y dónde comienza el otro. En la mayoría de los casos es imposible fijar el límite, ya que Ramiro constantemente manifiesta la sensibilidad modernista del autor, aun cuando funciona autónomamente como persona legítima de su propia época. Amado Alonso se dirige al problema en varios sitios, por ejemplo, en los capítulos llamados “Perspectiva de monumentalidad”, pp. 166-173 y “Temas permanentes”, pp. 188-195.

incluso, claro está, la obra de Teresa, la mayor santa de Ávila misma. Cada noche la madre le leía a su hijo en el *Flos Sanctorum* (I, 4) la historia del santo del día y suplementaba esa lectura con narraciones orales de las experiencias místicas de la Madre Teresa. Ramiro mismo traducía a Santo Tomás de Kempis (I, 9), recurría una que otra vez a *La vanidad del mundo* (I, 22), y hojeaba el *Cordial*, el *Arte de bien morir*, y el *Contemptus Mundi* (I, 24). Más tarde, al hacerse penitente, veía su propia vida de ermitaño en sus recuerdos de los "admirables anacoretas" de la Tebaida, y se proponía recorrer las vías místicas como estaban elaboradas en los "tratados" (III, 5). Estos últimos ya los conocía: había anhelado antes la santidad instantánea como la describía Teresa en *Las moradas* (I, 23). La ilusión de la experiencia "instantánea" que se comunica en libros le atrae también en otra ocasión: ante su propio arrepentimiento por sus relaciones con Aixa, busca en libros de religión ejemplos de pecadores que "redimieron su vida abominable con un solo instante de profundo arrepentimiento" (I, 17). Pero la dureza de la vida religiosa no le sienta bien a Ramiro, ya que lo instantáneo ha resultado ser puro mito. Al fracasar su vida de ermitaño, el fracaso mismo se transmite en términos literarios: ahora Ramiro deja de sentir "las lámparas de fuego" de San Juan de la Cruz, porque en esa noche oscura de su alma "la lectura se le hizo insufrible" (III, 5).

Para que la otra Ávila, la guerrera de los caballeros, gane cuerpo literario en Ramiro, Larreta recurre al gran lugar común del Siglo de Oro, el que había fomentado paradójicamente la misma Teresa de Ávila en su *Vida*, igual que Cervantes en el *Quijote*: la popularidad de los libros de caballerías. Para la madre de Ramiro aquellos libros habían sido una "sutil incitación al pecado (I, 3), precisamente como lo temía el padre de la joven Guiomar cuando le prohibió su lectura hacía años. Así fue que contagiada la hidalguela de visiones de un "bizarro y generoso caballero que viniese a liberarla y la llevase lejos"¹⁶, se sometió al seductor moro Aben-Djahvar y después dio a luz al hijo de su pecado, que fue llamado Ramiro. Literaturizada de ese modo la madre, siguió la misma pista el hijo. Para aliviarse del hastío de lecturas religiosas, Ramiro lee las *Aventuras de Silves de la Selva*, y ante la noticia del mastín rabioso que amenaza a Beatriz (I, 7), el muchacho en seguida experimenta un "deslumbramiento súbito": recuerda a "los caballeros donceles que en las historias descabezaban endriagos, vestiglos y fieros leones, redimiendo princesas, desbaratando encantamientos y maleficios". Todo el episodio es un revivir mitos de paladines literarios:

¹⁶ Alonso relaciona este detalle con la estrofa final de "Sonatina" de Darío, diciendo que no es cuestión de imitación sino de "alusión a un tema conocidísimo" (pp. 154-155, nota 3). Podemos añadir que Rubén mismo recurría a la misma tradición temática que Larreta, cuyas raíces se enredan en las antiguas leyendas caballerescas.

Ramiro suena su cuerno con "tres largas notas" que repercuten "en los ecos de la montaña con un son legendario"¹⁷. La "princesa", o sea, Beatriz, le anuda a su Orlando "un favor azul que adornaba sus rizos", y lo hace con "temblorosas manitas, blancas como la luna".

El episodio del mastín es la única oportunidad que se le ofrece a Ramiro para vivir lo caballeresco con intermediación dramática. Lo demás será sólo sueño y recuerdo de libros. Al iniciar su gran aventura en el arrabal morisco, el joven conjura imágenes en que evoca "pasajes semejantes que había leído en las historias de caballería, y pensó que todo aquello debía ser el principio de algún episodio memorable, digno de ser recordado en los venideros tiempos" (I, 14). Sueña a veces con amistades heroicas, como las que había leído (I, 13); al ver a Aixa en el baño por vez primera, se pregunta si la cabellera de la morisca es verdaderamente su guedeja o "las serpientes fascinadoras de algún extraño sortilegio" (I, 14), y ante el conjunto de la aventura, se siente el joven "grande y temible como los héroes de las caballerescas historias" (I, 17). Los recuerdos literarios no se limitan exclusivamente a los libros de caballerías, ya que Ramiro es un hombre de cierta cultura, como queda sugerido. Sus sueños encuentran alimentación en muchas fuentes. Puede recordar *Crónicas* y la biografía de héroes (I, 19), leyendas y "trágicos amores" de la tradición histórico-literaria medieval (I, 4 y II, 3), y en un momento, después de volver de una de sus citas eróticas con Aixa, se arroja sobre la cama y se siente persona hecha personaje en un mundo de novela: "parecióle que su existencia se internaba en el enredo de una historia novelesca" (I, 15).

El impacto formativo de la literatura sobre la psique de Ramiro desarrolla autónomamente, sin influencia especial de parte de su maestro, el canónigo Vargas. Donde más influye Vargas en su discípulo es en la comunicación de ideas y actitudes, y en fomentar en Ramiro la sed de gloria y su ambición arcaica de ser noble paladín cristiano. Pero las fuentes de mucho de lo que comunica el canónigo, y las de su mismo estilo de comunicación, son no menos literarias que las que operan en la mente de Ramiro: diferentes en la mayoría de los casos pero igualmente literarias. Vargas es un cura sermoneador e histriónico¹⁸, erudito pero pedantesco, humanista en

¹⁷ Cuando Ramiro toca su cuerno a lo Roldán, escribe Amado Alonso, "se vive dentro del mundo de la literatura", p. 298.

¹⁸ En dos capítulos de su libro —"El retrato en su marco" y "Sensaciones del oído"— Amado Alonso elabora detalladamente los efectismos de gesto y de voz que percibe en los personajes de Larreta, así como una teatralidad inherente en ellos que les marca de "figuras" y "figurantes"; ve también la tendencia de Larreta a componer episodios con decoro escénico y teatral, más el uso anticipatorio de técnicas cinematográficas como en Valle-Inclán. Vale añadir que *toda* esta orientación hacia la teatralidad interior, tanto de técnica como de personaje, la comparte Larreta con Valle-Inclán y quizás también con otros prosistas del modernismo, incluso con Rubén mismo. En este caso específico, el modo en que Larreta

estudios pero escolástico de poca ilustración: nunca está maldispuesto a dejar caer frases en latín o nombres de filósofos, historiadores o retóricos para impresionar a su público, aun cuando ese público se limita sólo a Ramiro. Livio, Platón, Juvenal, Séneca, fluyen de su boca como una cascada de erudición, junto con referencias al Antiguo Testamento, al Rey Sabio y las *Partidas*, a los "luteranos" de la Reforma (esto es, discípulos de Erasmo, Valdés, el Brocense, etc.), y la obra mística de Teresa de Jesús cuya "gula espiritual" la critica Vargas con el pedantesco tomismo de un contrarreformista arquetípico atacando el movimiento alumbrado o quietista (I, 23). Todo esto lo envuelve el canónigo con citas directas de sus fuentes en latín. Libros, en fin, mezclados con documentos de la Inquisición, sermones y otros escritos de la época que Larreta habría investigado para acumular sus lugares comunes y ambientar su evocación con más autenticidad histórica. En el caso de Vargas es difícil determinar exactamente si esta literaturización viene "desde dentro", o sea, desde las lecturas del mismo personaje-canónigo, o si es literaturización "desde fuera", que, como veremos, indica la incorporación a la obra por el autor mismo de elementos literarios que den forma a sus personajes y a la época.

Quedan por mencionar dos dimensiones más de lo literario en el curioso canónigo, ejemplo cada una de ellas de la magnífica artificialidad del pastiche de Larreta, y también ejemplo de cómo la artificialidad misma puede humanizar a los personajes. Ante la rebelión de los nobles de Ávila, Vargas pronuncia una defensa apasionada de las glorias del rey don Felipe y los triunfos de su reinado. Su "público" es sólo Ramiro, pero el canónigo perora con una gran teatralidad ciceroniana, recurriendo precisamente a la retórica que el célebre orador romano aplicó en sus diatribas contra el conspirador Catilina (I, 23). La entonación de Vargas es, según Larreta, "grandiosa" y su ademán "vasto y pulpitable". Una ironía es que Vargas protesta aquí demasiado contra los nobles y defiende excesivamente a Felipe; un poco antes el mismo Vargas había tomado una postura algo contradictoria en una defensa igualmente apasionada de los "clarísimos varones de antaño que preferían un grano de honra a todas las alcancías repletas del moro y del judío" (I, 10). Resulta, pues, que el canónigo habla con dos lenguas, y la razón

percibe a su canónigo como figurante teatral corresponde perfectamente a los modos valleinclanescos de pintar clérigos. Los curas de Valle-Inclán —muchos hay en sus obras— son todos actores, aunque menos sermoneadores y más cínicos que el canónigo de Larreta. Esta teatralidad eclesiástica es especialmente evidente en las *Sonatas* (las de *Primavera* y de *Invierno*) y en una obra de teatro llamada *Cenizas* (1899). Muchos personajes laicos de Valle-Inclán son también actores, algunos de profesión, otros autónomamente, de personalidad, como el Marqués de Bradomín. En Larreta, además del canónigo, es inherentemente teatral el espadero Aguirre. Véase *infra*, nota 29.

es clara: como Ramiro, Vargas sufre de soberbia y de ambición, y de sus propios sueños de gloria; ve para sí un futuro como obispo, arzobispo y quizás más, en todo caso una gran señoría eclesiástica cuyo nombre correrá por toda España (I, 23). Esta incorregible e ingenua ambición del maestro la fomentan los mismos factores que alimentan la ambición del discípulo: la muralla de Ávila, y por detrás de ella, los libros de caballerías. El erudito canónigo, pues, también está contagiado, como los demás. Al contemplar su ciudad en el alba cuando aparece poco a poco en la niebla la gran muralla, el canónigo siente "la evocación legendaria de las almenas; Galaor, Esplandián, Amadís, Lanzarote... desfilaron. Era la hora en que los caballeros andantes dejaban los castillos. Sus armaduras reflejaban la claridad nebulosa..." (I, 12).

Libros, visiones de gloria, dentro de todos los personajes, cuando el mundo del siglo XVI todavía prometía la posibilidad de realizar los sueños. Pero con el fracaso de la conspiración de los nobles de Ávila y la muerte de don Íñigo al final de la primera parte de la novela, se muere el vigor de los sueños de antiguas caballerías¹⁹, y la España de Larreta cambia, pasando de los libros que leían los personajes a los libros que leía el autor con el propósito de recrear el desengaño del barroco. Los libros de caballerías se someten a la novela picaresca²⁰ y otras formas literarias menos idealistas, como veremos en los párrafos que siguen.

LITERATURIZACIÓN DESDE FUERA

Vale repetir aquí unas ideas claves de Amado Alonso sobre Larreta y la relación entre su novela y la literatura francesa del siglo

¹⁹ Berenguer Carisomo toma muy en serio lo caballeresco. Para él, Ramiro es una proyección perfectamente verídica de la España entera, que, si bien contagiada en aquel entonces de la caballería de los libros, veía destruirse ese ideal bajo el impacto del reinado de Felipe II: "España, quebrado su ideal, aun no tenía serenidad para la burla [léase Cervantes], aun no había superado el destino acérrimo para llegar al sarcasmo [léase Quevedo]; vivía de agotar un antiguo sistema sin vigencia, una fuente vieja ya sin curso [léanse las normas caballerescas]" (*Los valores eternos...*, p. 41).

²⁰ Es esta dimensión literaria la que más fomenta reacción entre otros autores de libros sobre Larreta, notablemente Berenguer Carisomo y ANDRÉ JANSEN, autor este último de *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino (1873-1961)*, Madrid, 1967, quizás porque el mismo Larreta afirmó que ese género destacaba entre sus fuentes: "...[el] tesoro de las novelas picarescas, desde las más famosas hasta las más desconocidas y ramplonas" (citado por Jansen, p. 120). Berenguer explora el tema con más cuidado que Jansen, pero sus ideas pueden dejar perplejo al lector, como lo hacen en otros casos. Para él, por ejemplo, "mundo picaresco" puede significar simplemente un "cuadro de realismo popular" y cualquier temática literaria que tenga que ver con aprietos económicos, como la vida de don Íñigo en la primera parte de la novela. Aquí también, como en el asunto de la caballería, Berenguer considera la vida de Ramiro un microcosmos absolutamente auténtico de toda la vida nacional. Véase *Los valores eternos...*, pp. 50-56.

XIX²¹, ideas tan acertadas hoy como hace cuarenta años cuando Alonso publicó su magistral ensayo sobre la novela histórica y el modernismo en *Ramiro*. Concorde con todo el modernismo hispánico es el hecho de que “entre los elementos de su tradición propia y entre sus propias invenciones, el movimiento recoge y continúa por caminos personales, ideas y procedimientos poéticos de todo el siglo XIX francés”. En el caso de Larreta es igualmente seguro que “una fuerte impresión causada en el ánimo de nuestro autor por la versión romántica de España fue decisiva en la composición de la propia versión histórica”. Por otra parte, la facultad inventiva y la confianza de Larreta en elementos de la tradición hispánica produce una imagen de España “incomparablemente más llena de historia” y creada “con más reconstrucción documentada” que las visiones exaltadas que se encuentran en Hugo o Merimée, o después en Gautier y Barrès. La literatura francesa, en fin, le sirve a Larreta de filtro para sus propias invenciones, invenciones que son en sí bien sustantivas. A estas ideas de Alonso añadimos lo siguiente: que en su arqueología poética y personal de investigaciones, contemplaciones y andanzas por las antigüedades de Ávila y de Castilla, el autor se aprovecha de otra literatura más, la que fue escrita en esos mismos lugares castellanos y en la misma época evocada. De modo que un aspecto fundamental de su “documentación histórica” —no es meramente otro filtro— es la propia literatura española, juntamente con unos grandes lugares comunes de la tradición histórico-cultural que tienen su máxima expresión en esa literatura.

Al comenzar la segunda parte de la novela, llega a su última etapa la hidalguía de don Íñigo de la Hoz, que poco a poco iba viniendo a menos dentro de la menguante luz del Renacimiento español a lo Larreta. Queda por terminar el proceso degenerativo a través del nieto Ramiro, que será hacia el final de esa segunda parte un hidalgo definitivamente venido a menos según los patrones de la época establecidos en *Lazarillo de Tormes* y el resto de la literatura en que se iba elaborando el prototipo. Pero Larreta no limita el picaresco a la pintura de su protagonista; recurre a él también para hacer más auténtico el ambiente de España en el momento en que la ve pasando palpablemente de una nación renacentista a otra: agria, pobre, desengañada, “negra” según la leyenda, decadente, en fin, y barroca. Veamos cómo funciona.

La segunda parte comienza con una síntesis panorámica del movimiento nacional hacia la decadencia. La imagen de Felipe II es, la conocida del tirano fanático rodeado de “todo un mundo vestido de ropas negras y pardas que se movía con actividad silenciosa y grave” (II, 4); su negra sombra prometía cubrir el mundo y hacer que las naciones le miraran “como al nuevo arcángel, armado del

²¹ Citamos de las pp. 160-164.

hierro y la llama, vencedor de Satán" (II, 1). Imperio fuera, pero también imperio dentro. Sometidos a la voluntad del despiadado rey bajo el lema de la unidad, los nobles abulenses fracasan en su último grito por conservar sus antiguos fueros; Bracamonte y los otros son condenados a ser degollados. La ciudad misma responde, con tristeza, niebla, ráfagas del norte, llovizna, escarcha; hasta el "áureo" fervor religioso de la ciudad en tiempos de Teresa (recuérdese la primera parte) se convierte en "un coro uniforme que aumentaba la pavora, cual dolorosa plegaria de otro mundo" (II, 2). Don Alonso Blázquez Serrano, un arquetipo del hombre renacentista²², se encuentra en El Escorial tan reducido por la mano real ("de cadavérica blancura") que regresa a Ávila con la "frenética ansia de dejar de existir para el siglo", llamando todo su positivismo renacentista "tedias vanidades" y meditando "el amargo realismo de la existencia" (II, 4). En estos ejemplos funcionan tres elementos: la exaltación sombría de las visiones de España de los franceses del siglo XIX a base de la negrura legendaria; la incomparable facilidad modernista de convertir en sensaciones las ideas y actitudes filosóficas²³; y las tonalidades de la literatura barroca española, donde se encuentra la máxima expresión del pesimismo y la amargura nacionales, y donde el mundo ha aprendido los grandes lugares comunes que todos nosotros usamos para definir el barroquismo español²⁴: Mateo Alemán, Quevedo, Góngora, Gracián, entre otros. Por extensión, se incluye —bien lógico en una novela arquetípicamente modernista— el arte pictórico de la época evocada, el que comunica las mismas tonalidades: el Greco, Murillo, Ribera, Zurbarán.

Larreta nos da también un resumen ensayístico, telescopiando toda la época históricamente llamada barroca para hacerla vivir en el momento fijo de 1592²⁵: "El humor español se hizo reservado y

²² Puede que sea don Alonso un autorretrato parcial de Larreta, según mantiene Amado Alonso. Más importante, sin embargo, es lo que representa dicho personaje en su propio contexto novelesco: es una personificación de la antítesis del renacimiento contra el barroco, un hombre arquetípico del uno que se convierte en un arquetipo del otro.

²³ Una capital expresión del barroco hecho sensación se encuentra en las primeras páginas del capítulo 4 de la Parte II.

²⁴ "...las figuras de aquel siglo español que nos han enseñado tipificados los cuadros y los libros, ya casi inmóviles y embalsamadas en conceptos pedagógicamente deslindados, pero aún oscilantes a veces entre atisbos y vislumbres de nuestra imaginación..." (Alonso, p. 169).

²⁵ Larreta practica aquí, quizás inconscientemente, lo que Valle-Inclán llamaría años después "angostura del tiempo", o sea, la condensación, en un período fijo y muy limitado, de sucesos y acciones que normalmente ocupan una mayor extensión del tiempo. *Luces de Bohemia*, por ejemplo, telescopia un mínimo de tres años de historia española en una sola noche madrileña. De este modo la realidad histórica se convierte en una poetización de la realidad, o sea, como diría Valle-Inclán, "una elaboración ideal". Véase el ya citado libro, *Valle-Inclán: Anatomía...*, pp. 31-32 y 177-179.

sombrío. Una verdadera peste de melancolía se propagó por todo el país como un vaho de purgatorio, inficionando las almas. Los hidalgos vestían de luto; la madera al uso era el ébano. Jamás fue tan lúgubre el aparato de la muerte. El espíritu se empeñó en extraer sus ideas primordiales del sepulcro mismo y de sus terribles podredumbres” (II, 1). “Entretanto España se consumía”, sigue narrando el omnisciente autor al comentar la ruinoso política económica de la corona, y para pintar su cuadro del mal de aquel momento recurre a detalles colectivos de las novelas picarescas. Puntos de enfoque: la pobreza, el hambre, la voluntad de sobrevivir. He aquí una de las Españas de Larreta; la perspectiva es de Lazarillo, Guzmán de Alfarache, Pablos el Buscón, y no se sabe cuántos más. El lector sabrá de donde provienen los detalles:

Y la pobreza y el hambre arreciaban como flagelos de Dios... Muchos no sabían ya cómo ganar el sustento y salían a hurtarlo donde lo hallasen. Se vivía en la incertidumbre del bocado; el pan se hizo una presa. Las trapacerías del hambre formaron un arte honrosa y sutil, que tuvo su romancero y sus manuales, sus poetas y bachilleres. El mal atacaba más duramente a los hidalgos de patrimonio extinguido, cuya estirpe clara y antigua no les permitía infamar sus manos en los oficios. Más de uno comía del mendrugo que hurtaba su paje... El estudiante imitó para vivir los ardidés perrunos. Sus piernas de lebrél eran el terror del comercio... Millares de infelices se fraguaban pústulas sangrientas o perpetraban delitos para ser alimentados. Las calles estaban llenas de limosneros fingidos; los campos, de falsos anacoretas; los puertos, de famélicos hidalgos que venían a pedir una plaza en los galeones (II, 1).

Desde dentro del mundo descrito en la cita anterior viene el criado de Ramiro. Se llama, casualmente, Pablillos, aunque no es de Segovia como el Pablos de Quevedo sino de Cádiz. Sus señas, cuando le encuentra Ramiro: el famoso puente de Salamanca sobre el Tormes donde nació Lazarillo y donde el ciego le dio a éste su primera lección cínica, contra el toro de piedra. Es “la cínica destreza” de Pablillos la que atrae a Ramiro, talento que en una ocasión produce una buena colación —si bien ilegítimamente ganada por el criado— que Ramiro come respondiendo al placer culinario como el hidalgo de Lazarillo “con dignidad, sin dejar que su semblante tradujera el bajo deleite de las entrañas” (II, 5)²⁶. Los papeles de amo y criado se invierten a veces al pasar Ramiro a su estado social de “menos”, de modo que es el amo el que experimenta el vivir picares-

²⁶ Pablillos comparte otros rasgos más de Lazarillo que recuerdan el tercer tratado de esa novela picaresca: por ejemplo, le asustan los ruidos extraños del antiguo caserón de su amo, porque le sugieren la presencia de fantasmas. “¡Que si fuera algún ánima ensabanada! ¡Yo tiemblo!” grita el criado de Ramiro, según la manera de su antiguo precursor literario (II, 5).

camente a lo Lazarillo, Guzmán o Marcos de Obregón, en episodios de raíces literarias: el juego (II, 6), el servir de paje de cámara y sufrir “un hambre perruna” al hacerlo (III, 2), y el contacto con la lujuria carnal de la alta jerarquía de la Iglesia (III, 2). No hay que recordar al lector que la vida “picaresca” de Ramiro continúa hasta su encuentro con Rosa de Lima en el epílogo de la novela.

Abundan otras reminiscencias literarias en la obra, y corren la gama de casi todos los géneros cultivados en el Siglo de Oro, con bastante variedad de obras y autores conocidos unos y desconocidos los otros. Se vislumbra a Cervantes por lo menos dos veces, además de lo cervantino ya sugerido en la presencia de los libros de caballerías. En un lugar el recuerdo es de Larreta mismo, que percibe el paisaje como lo percibió una vez don Quijote²⁷: “Aquí y allí, a lo largo de los caminos, la recua o el rebaño levantan grandes nubes de polvo, cual si fueran ejércitos” (I, 7). En el otro caso Larreta introduce el recuerdo en la psique de Ramiro, haciéndolo formar parte de los sueños de su desviado caballero: Ramiro medita que al casarse con Beatriz “se encerraría con ella en una morada que no tuviese más abertura que el ferrado portón, para no dejarla salir sino muy de mañana a la iglesia más próxima, bajo un manto amplio y espeso que la ocultara todo el rostro y sólo dejase a los demás su sombra pasajera y arrebujada” (II, 3). Menos extravagante que los artificios de *El celoso extremeño* es esta compulsión de Ramiro, pero no podemos dudar de que comparte el tema que tiene su mayor expresión en la famosa novela ejemplar de Cervantes.

Los escritores clásicos entran no sólo en el pensamiento de los personajes de Larreta sino también en su mismo lenguaje. Góngora y Quevedo fecundizan la disquisición del espadero Domingo de Aguirre sobre la decadencia de su país (III, 1) —motivo capital de la novela que tiene su portavoz primero en el canónigo, luego en Bracamonte el noble y en Larreta como narrador. Al hablar aquí el artesano, oímos las voces de los poetas de la época sobre el mismo tema. El arte de forjar espadas es decadente, mantiene el espadero, y con esa decadencia se han perdido la honra y el vigor antiguo de la nación: “España se pierde... Guerras honrosas, señor, eran las de antaño, cuando se ganaban reinos a punta de espada... pero no éstas en que todo se logra o se pierde por achaques de doblones”. Para Aguirre, como para los poetas, “poderoso caballero es don Dinero”, y al elaborar el tema²⁸ el espadero, o sea Larreta, recurre al conceptismo del célebre poema de Quevedo (“Sus escudos de armas nobles / son siempre tan principales, / que sin sus escudos reales / no hay escudos de armas dobles”), así como al juego conceptista de la

²⁷ Parte I, cap. xviii del *Quijote*.

²⁸ Al que añade Aguirre unas gotas de la clásica temática medieval: “ubi sunt” y “contemptus mundi”, a lo Manrique.

famosa letrilla de “verdad-mentira” de Góngora: “Cruzados hacen cruzados, / escudos pintan escudos, / y tahures muy desnudos / con dados ganan condados; / ducados dejan ducados, / ...” Aguirre lo dice igual, si bien con cierto exceso de teatralidad porque son palabras que él mismo, siendo adicto a escribir teatro, ha compuesto para un entremés suyo²⁹: “Hoy día, ¡voto a Cristo!, no hay escudo que defienda como el que suena en la bolsa, atambor que haga marchar mejor que los doblones, reales más lucidos que los de plata... Gánanse los ducados con ducados,... que antes que hacer cuartos a los herejes holgárame hacer cuartos de mis ochavos”. Ante esto queda Ramiro bien impresionado, de modo que declara, como para asegurarse de que el lector no pase por alto el despliegue de conceptismo: “Ingenioso lenguaje”. E ingenioso lo es de veras, dadas las fuentes de esas palabras que ha puesto Larreta en la boca de su personaje.

Ramiro mismo, por su parte, ya había participado en semejantes juegos lingüísticos y trabado sus propias circunlocuciones gongorinas. En una reunión de jóvenes, narra Larreta: “Galanes y doncellas hablaban en lenguaje artificioso. Cada pareja escurría un concepto con apurada exquisitez; el Sol, la Luna, las estrellas servían para expresar las excusas, las querellas, los rendimientos” (I, 28). El joven Ramiro, al cortejar a la hija de don Alonso en ese contexto de cosmopolitas afectaciones verbales³⁰, labra una antítesis poética bien digna de la poesía italianizante del siglo XVI: “Un regalado morir que es vida, pues si así no me matara, yo muriera... Exquisita llaga que me punza con sabrosos recuerdos”. Similares fórmulas poéticas puntúan también otras conversaciones amorosas entre él y Beatriz³¹, indicando más aún cómo Larreta se aprovecha de la poesía de la época para ambientar la obra, según dictan sus normas modernistas.

¿Qué más podemos vislumbrar en la galaxia de recuerdos literarios de Larreta? He aquí en breve algunos otros ejemplos: una “nieta” de la Celestina en doña Álvarez, la dueña de Beatriz, cuya antecedencia es tan obvia que el mismo Larreta nos dice que “el mancebo [don Gonzalo de San Vicente] pudo contar, en la misma alcoba de su amada, con una nueva Celestina de prodigiosos ardidés” (II, 4); técnica y temática de la comedia: la confrontación melodramática y visualmente muy teatral de los hermanos de San Vicente (I, 11)³², el donjuanismo de la historia personal de Medrano

²⁹ Aguirre es un “actor” autónomo y supuesto dramaturgo cuya teatralidad proviene desde dentro y no meramente del “contenido de su parlamento”, como dice Amado Alonso con un raro desacierto (p. 252). Véase *supra*, nota 18.

³⁰ Un amigo de Beatriz, recién llegado de Nápoles, repite constantemente durante el episodio la frase italiana “¡Per Baco!”, mientras baila con Beatriz una variedad de danzas muy de moda en aquel momento.

³¹ Véase, por ejemplo, II, 3.

³² Amado Alonso cuenta esta escena entre los ejemplos de la técnica teatral de

(I, 4), y la intriga callejera de capa y espada que acompaña la entrada de Ramiro en la casa de Beatriz para seducirla donjuanescaamente disfrazado de Gonzalo de San Vicente³³; recuerdos de la novela de tipo bizantino (la vida de Medrano, I, 1), y del cuento morisco (la seducción de Guiomar y la hidalguía del moro seductor); la tradición de literatura oral, tanto poética como narrativa, incluso la incorporación directa de viejas canciones castellanas (II, 4).

Literaturización, pues, de la literatura, en que la obra se alimenta no sólo de las otras artes propiamente transpuestas y de otras imágenes literarias transmitidas por una herencia sintética importada, sino también de la deliberada manipulación de la tradición literaria para orientar la evocación histórica. Arquetípicamente modernista es el procedimiento: validar la historia a través de filtros estéticos —en este caso literarios y legendarios— más bien que por otros de más historicidad pero de menos verdad poética. De los dos maestros del modernismo aquí considerados, es Valle-Inclán el que fue más intrínsecamente impelido por las aventuras poéticas que fomentó el movimiento. Las lecciones estéticas del siglo XIX que le vinieron a través de Darío y otros, las había aprendido bien, para luego destilarlas y modificarlas según las nuevas exigencias del siglo XX. El hacer literatura de la literatura siguió siendo un componente fundamental de su obra, desde Casanova en la *Sonata* de 1904 hasta Zorrilla en el *Esperpento de las galas del difunto* en 1926. El modernismo de Larreta, por otra parte, tuvo su comienzo y también su fin en la aventura de *La gloria de don Ramiro*. Hubo una sola salida, una creación única, y el abandono inmediato de las orientaciones artísticas que habían llevado al autor a la cumbre. De veras curioso esto, ya que en esa creación única y magistral tenemos lo que es probablemente la novela definitiva de todo el movimiento modernista.

SUMNER M. GREENFIELD

University of Massachusetts, Amherst.

Larreta (pp. 219-220). Yo lo veo como algo más: un ejemplo de la técnica de la comedia clásica intencionalmente aplicada por Larreta para nutrir literariamente su vasta evocación sintética.

³³ La intriga de este episodio lleva a Ned Davison a la conclusión siguiente, precipitada pero no sin acierto, en "Remarks on the form of *La gloria de don Ramiro*", *RNo*, 3 (1961), p. 22: "The scenes of dueling, Ramiro's rendezvous with Beatriz, mistaken identity and disguises... these are all drawn from Golden Age dramatic literature or from nineteenth-century historical fiction. This is literature made almost wholly out of another art".