La madera, el color, el volumen, los objetos tallados de sus cuadros contribuyen a dotarlos de una presencia real y contundente, a hacer de ellos una indicación constante que nos recuerda los límites de nuestros conocimientos. Así, Lucio Muñoz no ha recurrido al convencionalismo de presentarnos el objeto o la materia —como en obras suyas anteriores ya había hecho— tal cual es o, mejor dicho, como los vemos, sino como los conocemos. De esta pintura se deduce todo un potencial significativo que nos indica que los objetos, incluso las máquinas que el mismo hombre ha construido, se encuentran en el estado de nuestros conocimientos, como el pintor los sugiere en sus obras. Los temas de sus pinturas no son, como pudiera parecer, una representación de mundos en formación, sino unas imágenes en las que se nos muestra cómo el conocimiento del hombre acerca de unos mundos ya formados está en proceso de elaboración.—VÍCTOR NIETO ALCAIDE *(Las Antillas «Los Peñascales». Torrelodones. MADRID).*

VALLE-INCLAN EN «LA REINA CASTIZA» *

(II)

ESTATISMO Y DINAMISMO

Gran parte de la crítica viene hablando del carácter estático de la producción valleinclanesca, sin establecer grandes precisiones al respecto.

Por ejemplo, Ramón J. Sender afirma que, con excepción de las *Sonatas* y *Flor de santidad,* el estatismo es nota característica en la obra de Valle-Inclán:

> El resto de la obra del poeta. sin excluir sus novelas de *La guerra carlista* y las del *Ruedo Ibérico,* son todas descripción, y los verbos más abundantes son en sus formas pasiva y refleja (reflexivas) y siempre en presente: «se oye», «se refleja», «se vierte», «se comba», se está ... La descripción tiene una tendencia estática, y en Valle-Inclán más que en ningún otro autor, incluso más que en el estático Gabriel Miró, porque la obra de don Ramón es más objetiva, mientras que en el novelista levantino tiene la animación de los movimientos del alma del autor (1).

---

* Este trabajo es continuación del que con el mismo título apareció en el número 242 (febrero 1970) de esta revista.

(1) R. J. SENDER: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia,* p. 145. Ed. Gredos. Madrid, 1965.

La afirmación nos parece excesiva, poco matizada. Si hay estatismo auténtico en alguna parte de la obra de Valle-Inclán, creemos —con las reservas que después se harán— que es precisamente en las obras netamente modernistas, sobre todo en las *Sonatas de Primavera* y *Sonatas de Otoño,* especialmente en la segunda; obras circunscritas a un marco limitado, de vaporosos contornos y suaves tonos, donde todo sentimiento se expresa con melancólica sordina, donde las figuras se mueven sin agitación, estudiadamente, y donde lo abrupto, lo violento es momentáneo y excepcional (don Juan Manuel dando voces en el Palacio de Brandeso, los dolorosos lamentos de quienes descubren muerta a Concha, el horrorizado grito de Rosario acusando a Bradomín tras la muerte de su hermana). El análisis de este estatismo nos revela su predominio allí donde la impronta modernista es más notoria, y es fácil ver cómo va disminuyendo a medida que los elementos modernistas se ven sacudidos por las vibraciones de «lo galleguista» y —en algunos casos— «lo carlista» y, por supuesto, por la tremenda vena irónica que se va introduciendo en forma creciente como poderoso revulsivo a lo largo de la producción literaria de Valle-Inclán.

El estatismo se desprende, según se afirma, de la técnica de Valle —consistente en fragmentar la acción que se relata en pequeños cuadros.

En las obras de corte modernista tal fragmentación, situada en un ritmo de tensiones y distensiones, puede producir ese *tempo* lento a que muy acertadamente alude el interesante trabajo de Hebe Noemí Campanella sobre la narración de «Jardín umbrío», «Mi hermana Antonia»:

> Casi siempre el final del capítulo coincide con alguna fórmula expresiva, situación, imagen o motivo capaces de excitar la imaginación del lector; la pausa que sigue permite el relajamiento y, al mismo tiempo, acucia el interés y la expectativa. De esta manera un relato de «tempo lento», falto de intriga, mueve al lector estas sucesivas excitaciones y distensiones (2).

El ejemplo más significativo a este respecto puede ser una de las novelas de *La guerra carlista, El resplandor de la hoguera.* En ella el lector siente con verdadero desasosiego la necesidad de encontrar la firmeza de una línea argumental que siempre parece caer más allá de la novela. Es algo parecido a la rara angustia que experimenta el protagonista a quien no le es dado ver la hoguera, sino sus discontinuos resplandores; resplandores que tienen, cada uno en particular vida propia, su exclusivo misterio, su particular sugestión. Se trata

---

(2) HEBE, N. C.: Aproximación estilística a un cuento de Valle-Inclán. *Cuadernos Hispanoamericanos,* 199-200, julio-agosto 1966.

de una combinación de cuadros donde, como señala H. N. Campanella, predomina por turnos lo descriptivo, lo lírico, la evocación narrativa, el relato puro y, a veces, la meditación.

En este mismo sentido abunda Antonio Risco cuando asegura:

> Con esta suspensión tan frecuente del hilo novelesco [Valle-Inclán] consigue valorar los más pequeños detalles del mismo, pero la atención minuciosa, que impone al lector tal profusión de pausas, hace que para éste la proyección temporal pase a un segundo plano: lo inmediato se impone con la fuerza de una pintura y desplaza el interés del antes y del después (3).

La clave de este sistema puede estar en ciertas ideas expuestas en *La lámpara maravillosa,* como afirma Jean Franco:

> On the first reading of *La corte de los milagros* and *Viva mi dueño* one has the impression of powerful but haphazard works, a series of brilliant, disconected vignettes. These novels have, however a carefully worked-out concentric plan wich is so vastly different from chronological time sequence usually employed by novelists, that the reader is apt to find the construction disconcerting. The concentric structure was not chosen by Valle-Inclán mereley from a desire to shock or even for the sake of experiment; it corresponds to philosophical and religious ideas about time which he had first set out in *La lámpara maravillosa* (1916) (4).

Lo cierto es que hay en Valle-Inclán una constante basada en el creciente anhelo de contemplarlo todo a la vez y es esto lo que paraliza muchas veces el avance en longitud de la acción, al intensificarlo en anchura. Tanto como *La lámpara maravillosa* pueden iluminarnos al respecto estos conceptos mucho menos conocidos, vertidos por el Valle-Inclán periodista en sus reportajes de *La media noche,* en los que se refiere a las limitaciones que padece quien quiera obtener una imagen total del frente de batalla, imposible de dominar por un hombre:

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

---

(3) A. Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico.* Ed. Credos. Madrid, 1966.

(4) Jean Franco: «The concept of time in El Ruedo Ibérico». *Bulletin of Hispanic Studies,* p. 177, julio 1962. Liverpool University Press.

> y mortal... Esta intuición taumatúrgica de los parajes y los sucesos, esta comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo no es, sin embargo, ajena a la literatura... (5).

Este anhelo de una perspectiva total lleva a decir al autor:

> Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella (6).

aunando a éste el orgulloso deseo de mirar las cosas «desde arriba».

Puede hablarse, por tanto, en Valle-Inclán de un estatismo referido a la acción total que, cuando se produce, está basado precisamente en la densidad e importancia de cada uno de los planos que integran la obra y que el autor desearía simultanear. Ahora bien, que estos planos en sí mismos sean estáticos o no, es cosa diferente.

Lo son casi siempre —y por ello puede hablarse de estatismo en términos absolutos— en las obras completamente modernistas. No lo son, desde luego, en los *esperpentos,* a todos los cuales puede, en principio, aplicarse lo que Guillermo de Torre afirma respecto a *Tirano Banderas* y los volúmenes de *El Ruedo Ibérico:*

> Los fotogramas que encabezan cada capítulo se mantienen como tales en los pasos descriptivos; después, cuando ya han asomado su rostro los personajes y éstos entran en acción, las imágenes se suceden con ritmo acelerado, a veces hasta el remolino (7).

En estos casos el estatismo es ya sólo relativo.

Los planos o cuadros, por otra parte, no están siempre enlazados o desenlazados con el mismo espíritu e intención. En líneas generales, es muy atrayente relacionar la técnica de Valle con la del cubismo —nos referimos ahora al autor de los esperpentos—; pero los esperpentos, con sus posibles coincidencias con el arte de Picasso, tienen demasiado de Goya y Solana y en las farsas todavía perviven ciertas notas impresionistas que ligan los cuadros por ósmosis.

Concretándonos a *La reina castiza,* observamos fundamentalmente dos cosas: los diversos planos, quince concretamente, marcados perfectamente por los cambios métricos, se hallan en este caso llenos de un esencial dinamismo, que observaremos en sus manifestaciones más externas y evidentes: el juego de sensaciones. Por otra parte, los planos o cuadros, cada uno con un tono especial, no tienen apenas

(5) *La media noche. Obras completas,* vol. II, p. 631.
(6) *La media noche. Obras completas,* vol. II, p. 632.
(7) GUILLERMO DE TORRE: *La difícil universalidad española,* p. 59. Ed. Gredos. Madrid, 1965.

solución de continuidad en lo que a «tensión» se refiere. La tensión inicial es sostenida sin interrupción apreciable. El resultado es una acción total absolutamente dinámica.

Lo primero que llama nuestra atención en este campo de las sensaciones es que en *La reina castiza* apenas se perciben otras que las más superficiales y dinámicas: vibración de luces, movimientos y ruidos.

No hay, por el contrario, sensaciones olfativas o gustativas, con excepción de las que puedan producir la humareda de la tagarnina del Gran Preboste, que hace guiñar el ojo al encumbrado personaje, el aroma que emana del «patio fragante de rosa y jazmín» —puro cliché— donde se inicia la jornada II, el intuido sabor del malvavisco que pide excitada la infanta Francisca (remedio que Altisidora prevenía para la tos del monarca en *La enamorada del rey)* y el ponche, «cargado de azúcar y de ron» —aquí la descripción es más matizada— que las dueñas preparan a la reina.

Las sensaciones de este tipo están sin embargo demoradamente esparcidas en las obras modernistas de nuestro autor, incluso en aquellas que han perdido ya la limpidez estilística de la primera época. Así *La marquesa Rosalinda* está traspasada de efluvios de azahares, rosas, nardos, sabores de mieles... En las *Comedias bárbaras* encontramos, como en las obras de más acendrado galleguismo, los olores de la tierra. En *Romance de lobos* se nos habla de «el verde y oloroso cementerio de una aldea» (8); hay «hierbas olorosas», olor de mar... Intensos aromas y gustosos sabores se perciben repetidas veces en *Aguila de blasón* —vino que hierve con romero, morcillas al humo, mosto—, y qué decir de *La pipa de kif,* entrando ya en otro terreno, donde hay un largo poema, «La tienda del herbolario», donde triunfan el olor y el sabor de cien matices que ofrecen plantas y especies aromáticas y enervantes: cáñamo, canela, cacao, heliotropo, pita, mate, adormidera, coca, marihuana, kif... (9).

En las obras netamente esperpénticas, olores y sabores, sin llegar a ser las sensaciones predominantes, no escasean. Es fácil notar la frecuencia con que regios o nobles paladares se deleitan en *El Ruedo Ibérico* con dulzuras de marrasquino, almíbares y chocolates de monjas confiteras (10). Hay humos de incensarios y vinagrillos olorosos para el desmayo de la real persona, sensible también a la perturbadora intensidad del aroma de ciertas azucenas, y devota del agua de

---

(8) *Romance de lobos. Obras completas,* vol. I, p. 653.

(9) *La pipa de kif. Obras completas,* vol. I, p. 1168. «Clave de aromas» ha llamado a este poema Susana I. Yurkievick en «América en la técnica distorsiva de Valle-Inclán» (artículo en *Ramón M. de Valle-Inclán.* Universidad Nacional de La Plata, 1967).

(10) *La corte de los milagros. Obras completas,* vol. II, p. 1038.

azahar (11). Particularmente expresivo es en este aspecto el cuadro final de *La corte de los milagros,* donde se describe el entierro de Narváez. Allí, entre bayonetas, uniformes, charangas, luces, músicas, percibimos la más confusa mezcla de olores al pasar el fúnebre cortejo por «callejuelas moriscas con tabernuchos, empeños y casas de trato —indefinible fragancia de las barrocas nubes de incienso «por la calle verdulera»—. Y una nota de delicadeza excepcional: «Aromaban las primeras lilas y eran plenas de misterio floral las arboledas del Jardín Botánico» (12).

Pasando a las sensaciones visuales, observamos también en *La reina castiza* cierta parquedad en cuanto al uso de colores.

Al iniciarse la obra hay una discreta pincelada ambiental:

En verde y rosa, una floresta
de jardines y surtidores (13).

El rojo aparece en tres matices. La primera vez únicamente como una alusión:

Sólo os daré la carta vestido de encarnado (14).

asegura categóricamente el sopón, que solicita la mitra episcopal. Más tarde ilumina la escena una luna «bermeja». Finalmente, vemos que el rey consorte tiene la boca «pintada de carmín».

Un destello de colores vivos, no mencionados pero rotundamente sugeridos, irrumpe en estos versos flamantes que describen a la señora como espectadora de la fiesta taurina:

Para acallar esos babeles
irá a los toros una tarde
con pañolón y con claveles (15).

El color negro pone su rúbrica en el «negro garabato» del manteo del sopón y en el bigote «teñido» de Don Tragatundas.

Abundan más, por el contrario, los juegos y efectos de luz. La luz como elemento vivo, cambiante.

Al comienzo de la obra hay unos impactos de luz lunar, que serían perfectas imágenes modernistas —lo son— aisladas de sus contextos.

---

(11) *La corte de los milagros. Obras completas,* vol. II, p. 1051.
(12) *La corte de los milagros. Obras completas,* vol. II, pp. 1061-1062.
(13) «F. y L.», p. 230.
(14) «F. y L.», p. 241.
(15) «F. y L.», p. 248.

Véase esta descripción de la regia morada:

Cala la luna los follajes,
albea el palacio real (16).

Y los alejandrinos a que ya hicimos antes alusión:

En el claro de luna los huecos miriñaques
abren su redodendros sobre la blanca arena (17).

La serenidad de ambas imágenes tiene, sin embargo, un solo instante de duración, toda vez que el palacio se duplica en audaz cabriola:

acrobático, en los mirajes
del lago da un salto mortal (18).

y, por otra parte, la fina estampa de los miriñaques en el claro de luna se ve inmediatamente perturbada por la entrada en escena de personajes agresivos y vulgares: el plebeyo séquito que acompaña a la reina en sus andanzas nocturnas:

Y en la sombra se inicia la patrulla de jaques
que a Lucero del Alba pidió Mari-Morena (19).

Todavía la suavidad de la luz lunar tratará de imponer su paz en algún otro momento de la obra:

Noche de verano. Luna en la terraza.
Un patio fragante de rosa y jazmín.
De su encaje calca la trémula taza
con juegos de luna sobre el baldosín (20).

Luz, perfumes, el adivinado sonido de una fuente... Auténtica sinestesia de un modernismo sin mácula. La luz del astro se mueve, pero en forma «trémula». La estrofa siguiente nos descubre un interior digno de tal patio y tal fuente:

El intercolumnio descubre el espacio
de una afrancesada cámara real (21).

---

(16) «F. y L.», p. 230.
(17) «F. y L.», p. 252.
(18) «F. y L.», p. 230.
(19) «F. y L.», p. 252.
(20) «F. y L.», p. 264.
(21) «F. y L.», p. 264.

Y más luz. Esta vez ya inquieta, pero por motivos razonables y clásicos:

cristalinas lámparas quiebran el topacio
de la luz y en iris palpita el cristal (22).

En la misma escena, y a continuación, siguen los primores lumínicos, pero el encanto se rompe tan pronto como averiguamos qué clase de personas disfrutan de tan delicado ambiente:

Platican en el estrado,
bajo el círculo dorado
y trémulo de la luz,
don Lindo y un jorobado,
guitarrista de tablado
en el género andaluz (23).

Tras sostener en dos tersas estrofas una deliciosa atmósfera versallesca, el hechizo ambiental entra por completo en barrena merced al rotundo contraste entre las bellas calidades de la luz y los sujetos que a ella se acogen.

Un último ejemplo de luz sin connotación «maliciosa» inmediata:

Ya las luces del alba, y la señora
sin dejarse ver (24).

Junto a estas muestras veamos otras donde la distorsión de imágenes es total:

La patrulla calamocana
bajo la luna hace zig-zas,
y el espejo de la fontana,
al zambullido de la rana,
hace ¡chas! (25).

Aún hay otra luna enrojecida por el verano, que hubiéramos podido imaginar grande, misteriosa, alucinante, pero que no pasa de ser un personaje más de la pantomima actuando en un momento determinado:

Infla la luna los carrillos
y su carota de pepona
bermeja de sangre detona
en la cima de los negrillos (26).

---

(22) «F. y L.», p. 264.
(23) «F. y L.», p. 265.
(24) «F. y L.», p. 316.
(25) «F. y L.», p. 252.
(26) «F. y L.», p. 259.

> Dadme siempre una mujer, una fuente, una música lejana, rosas, la luna —belleza, cristal, ritmo, esencia, plata— y os prometo una eternidad de cosas bellas, había escrito en cierta ocasión Valle-Inclán (27).

En esa historia, de una creciente irritación desconsolada que fue la vida de don Ramón, cuánta amargura debió de producirle tener que someter a un proceso de degradación, no ya a las viejas estructuras de los hombres, en quienes, al fin, halló culpa, sino a estas otras cosas puras en las cuales sentimos que nunca pudo dejar de creer, «víctimas inocentes», ignoradas aún como tales por la crítica (28). Acerca de esta distorsión de las cosas eternas ha precisado Greenfield:

> Not only are human values distorted in the court of Isabel II but the order and harmony of the physical world as well suffer revulsion and dissonance. Nature becomes absurd. The sun and the moon defy the laws of the universe (29).

Reanudando nuestra marcha, vemos cómo de las «cristalinas lámparas» a que hemos aludido antes que, «quiebran el topacio de la luz», se pasa fácilmente a esta tremenda sensación de luz rota, alocada, casi agresiva:

Candelabros con algarabía
de reflejos... (30).

Hay también otras luces: las refulgentes del dinero codiciado:

... La guita
que no le da sus resplandores (31).

según los términos usados por el pintoresco jorobeta al referirse a las causas del mal humor del rey consorte.

O las incontrolables luminarias que el vino crea ante los ojos de la reina, que regresa de su nocturno devaneo:

¡Qué mareo de luces! ¡Es traidora
la viña de Jerez! (32).

---

(27) VALLE-INCLÁN: «Modernismo», en *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902.

(28) Véase I. M. GIL: «Las víctimas inocentes en Valle-Inclán». *Cuadernos Hispanoamericanos* 199-200, julio-agosto 1966.

(29) SUMMER M., GREENFIELD: «Stylization and deformation in Valle-Incián's. La reina castiza. *Bulletin of Hispanic Studies* núm. XXXIX. Liverpool University Press, 1962.

(30) «F. y L.», p. 314.

(31) «F. y L.», p. 274.

(32) «F. y L.», p. 318.

Luces siempre intranquilas, desasosegadas, eliminadas bruscamente al fin por uno de los personajes del modo más insólito:

La luz apago con el trabuco
como en el baile del Avapiés (33).

situación cuyas consecuencias quedan perfectamente explicadas en la acotación final:

Pregones y campanas al alba sinfoniza.
Apaga de repente sus luces el giñol
y en el reino de Babia de la reina castiza
rueda por los tejados la pelota del sol (34).

poniéndose en evidencia que cuanto hemos visto no es sino una farsa delimitada y, esto es importante, estilizada dentro de otro gran ámbito de farsa. Hay un reino grotesco y absurdo, real, donde ha ocurrido algo que ha sido relatado con la viveza divertida y la bonachona sátira que un teatro de muñecos puede ofrecer. Este escenario se apaga, pero el reino de Babia de la Reina Castiza queda. Sobre sus tejados, una último visión de luz increíble: la del sol, pequeño y miserable, que rueda sobre ellos casi esperpéntico, en imagen que envidiarían los más hábiles ultraístas del momento.

La próxima vez que veamos este reino, en *El Ruedo Ibérico,* no será dentro de la cabrioleante luz de un guiñol ingenuo, sino iluminado todo el tiempo por la solanesca luz de este sol vergonzante de disparatados movimientos, apenas entrevisto ahora.

Luz en movimiento. Esta es la primera nota, pues, que queremos destacar como prueba inicial del antiestatismo con que *La reina castiza* se halla concebida. Bien entendido que nunca hay aquí luces acres, lívidas, mortificantes, como pueden encontrarse en los auténticos esperpentos. «La esencia de su obra está en la luz», dijo Pérez de Ayala (35). Pero cuánta diferencia, qué largo camino recorrido entre el mundo de suaves colores y difuminadas luces que caracterizan la paleta modernista de nuestro autor y el de los tonos agrios de los esperpentos. *La reina castiza* marca una frontera, y hemos de insistir siempre en la palabra, un momento de equilibrio entre uno y otro.

Si observamos a los personajes es evidente que son seres alborota-

(33) «F. y L.», p. 337.
(34) «F. y L.», p. 338. Confróntese esta imagen de campanas y sol con esta otra de *Sonata de primavera:* «Encima de nuestras cabezas las campanas seguían siempre sonando y el sol, un sol abrileño, joven y rubio como un mancebo, brillaba en las vestiduras sagradas, en la seda de los pendones y en las cruces parroquiales con un alarde de poder pagano.» *Obras completas,* vol. II, p. 24.
(35) Citado por G. de Torre: *La difícil universalidad española,* p. 153. Editorial Gredos. Madrid, 1965.

dos, bullentes, con un ir y venir y gesticular que no cesan del principio al fin.

Gestos y movimientos desorbitados se mezclan efectivamente en el accionar de los personajes que raramente hacen algo con mesura. La pauta viene dada para ello en las aclaraciones que en la segunda mitad del «Apostillón» marcan con desenfado el espíritu de la obra, oponiendo una exacerbada construcción verbal a la nominal de la primera mitad.

Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango
rítmico del tango (36).

Ya hemos visto antes cómo el mismo palacio se nos presenta dando un continuo «salto mortal» sobre el lago que lo refleja. No es esta la única «cosa» que tiene movimientos propios. Los tiene —cómo no— la luna, que hace sentir en todo momento su presencia de diva burlona:

hace la luna un volatín
en la cima de los negrillos
que le sirven de trampolín (37).

Hasta los venerables cuadros con las reales efigies que decoran la sala se niegan a permanecer en la hierática calma que debería serles consustancial:

Y en los muros, bailando una danza,
los retratos de la dinastía (38).

---

(36) No es casual que Valle-Inclán escogiera el tango como símbolo del dinamismo que presidirá la farsa. Este baile representa una de las formas más acendradas del flamenquismo populachero y bullicioso que Valle-Inclán introduce en *La reina castiza* como elemento satírico.

Según DAVID BARY, el romance final de *Los cuernos de don Friolera,* execrado por don Estrafalario, está relacionado con este tipo de copla.

Bary cita un texto de Baroja, ilustrativo del carácter de esta música. El protagonista de *La dama errante* (1908) acaba de escuchar en un ventorrillo el «Tango del Espartero. «Qué país más terrible el nuestro —murmuró Aracil, pensativo—. Esa canción, ese baile, las voces, la música, todo chorrea violencia y sangre.» (DAVID BARY: «Un tango, una farsa y un esperpento». *Insula,* núm. 191, p. 7.)

También resulta interesante este otro breve pasaje de Baroja, mencionado por CARLOS CLAVERÍA en «Estudios sobre los gitanismos del español», *RFE,* anejo XIII. Madrid, 1951: «El caso es que apareció el tango en la última mitad del siglo XIX, que tuvo un gran éxito popular y que corrió por toda la península... La corriente que lo impulsaba era el flamenquismo.» (P. BAROJA: *Memorias,* III, 1945, p. 22.)

(37) «F. y L.», p. 261.

(38) «F. y L»., p. 314.

Al terminar la obra sabemos que hay incluso una cosa abstracta, la institución monárquica, que tiene capacidad para moverse y gesticular por sí misma:

se viene al suelo la monarquía (39).

No hay más remedio que pensar en el sentido figurado del acto de «venirse abajo», pero queda claro el deseo de que se interprete hasta donde sea posible como una acción físicamente materializada por esta explicación inmediata:

como una vieja, de un patatús (40).

Y qué decir de las personas. Basten algunos ejemplos que nos ahorrarán una prolija lista de citas.

Entra el primer ministro:

Pintando chirlos en el aire con su bastón
hace su entrada el Gran Preboste: un fantasmón (41).

Huye el sopón amenazado:

Se salva por pies
con el ¡fu! del gato,
y el manteo es
negro garabato (42).

Con un corte de mangas el lego se escabulle (43).

Y a continuación aparece el Rey consorte:

Y sale correteando el Rey del camarín (44).

Tras lo cual viene la descripción del gesto del monarca, escarnecedora, de «sagradas» palabras rubenianas:

La vágula libélula de la sonrisa bulle
sobre su boca belfa, pintada de carmín (45).

---

(39) «F. y L.», p. 323.
(40) «F. y L.», p. 333.
(41) «F. y L.», p. 234.
(42) «F. y L.», p. 244.
(43) «F. y L.», p. 283.
(44) «F. y L.», p. 283.
(45) «F. y L.», p. 283.

Siempre movimiento y gestos agitados o grotescos. Mari-Morena y su manolo, con don Gargarabete, «aparecen dando traspiés»; el Gran Preboste «acude / blandiendo su bastón». En el rostro del Intendente surge «un guiño de gitano» al tomar la carta comprometedora. La Infanta Francisca y dos de sus dueñas entran en escena «dando voces atorbellinadas» y mostrando en su expresión «un mimo grotesco de niñas pequeñas».

Despersonalizado, apuntamos expresiones como estas: «exprimiendo los ojos y doblando el zancajo», «yo me crispo», «alborotado irrumpe el majadero / ... y el caso explica aspaventero», «saca las orejas, guiña la pupila», «y la otra dama, bajo la liga / con un remilgo caza una pulga»; «Sale repentino / un viejo ladino», «quiebra el bastón en la rodilla / y se filtra por un tapiz», «sale una dueña de improviso / y da en la puerta una espantada», «el Rey llega en tumulto», «con simultánea zapateta / como en un baile japonés / se derrumban el jorobeta / y el manolo del Avapiés», «con una mueca cejijunta / saltan los muertos en escena».

La profusión de este tipo de actos dinámicos excede a toda enumeración. Destacaremos apenas, para terminar, las referencias en este terreno cual es la dinamicidad de la propia Reina Castiza.

La Señora, ya lo hemos dicho, está poco en escena. Ni una sola vez aparece en la jornada II y apenas tiene dos cortas intervenciones en la III. Pero su donoso garbo late en cuanto en la farsa acontece, esté o no ella presente.

Tanto cuando es evocada («me lava la cara y me llora / con unos golpes y unos dichos») como cuando se hallan en escena, desde que por primera vez hace su entrada hasta que, concluyendo la obra, ordena con súbita inspiración que los muertos sean resucitados a puntapiés por Mari-Morena, la Señora es una pura conmoción:

Mi amada Reina, no se enfurruque (46).
Ríe la comadre, feliz y carnal (47).
Con risa chispona conjuga
la alegría del peleón (48).
Sale la Señora con la papalina
puesta sobre un ojo y dando guiñadas (49).

Esta «anti-duquesa Eulalia» rubeliana que «ríe, ríe, ríe» si no ante un espejo cóncavo, al menos ante un espejo mal azogado, es «el gesto»

(46) «F. y L.», p. 255.
(47) «F. y L.», p. 261.
(48) «F. y L.», p. 318.
(49) «F. y L.», p. 335.

por excelencia, y si el gesto fue siempre la clave de los personajes vallinclanescos que tienen en él su mejor vehículo de expresión, lo será cada vez más a partir de *La reina castiza,* ya convertido en gesticulación.

Un análisis general de las sensaciones sonoras nos dejaría ver en seguida, por otra parte, que en «Farsa y licencia» prevalecen también los sonidos agudos, o los descompasados, que contribuyen a mantener el clima particular de dinamismo a que venimos refiriéndonos.

La franca risa de la Reina, la «adamada voz de eunuco» del Monarca y la estruendosa del indignado Gran Preboste son las tres notas sostenidas más características de la sonoridad de la obra.

Como de costumbre, también en este aspecto es fácil observar que cuando el autor utiliza recursos netamente modernistas en principio es raro que no se encuentren estilísticamente desvirtuados por una gota más o menos concentrada de una ironía descubrible siempre a simple vista:

los violines de la orquesta
hacen papel de ruiseñores (50).
Cruza don Lindo la azotea
y melancólico solfea
suspiros que al viento se van (51).
Don Lindo toma el mensaje
e, inclinándose, suspira.
Y Su Majestad, un guaje,
sopla haciendo tararira (52).

Incluso en una ocasión se nos da una imagen por completo incontaminada que se inicia con el sonido fresco de un reír femenino.

Rumor de risas. La fronda
cruzan con paso sutil
dos tapadas, y la blonda
de sus mantillas enronda
con un misterio el perfil (53).

Junto a esto, sin embargo, cuánto estruendo, cuánta jovial algarabía. «Ranas y grillos» dan serenata en el jardín al unísono o, aisladamente, suena «la orquesta de los grillos» (54).

---

(50) «F. y L.», p. 230.
(51) «F. y L.», p. 286.
(52) «F. y L.», p. 292.
(53) «F. y L.», p. 249.
(54) La alusión a los sonidos de estos animales es un dato más que demuestra como Valle-Inclán se desentiende de las exigencias cronológicas cuando le conviene. La serenata de ranas y grillos se está produciendo al iniciarse la jornada I. Evidentemente la acción debe situarse en tiempo caluroso, normalmente en verano, fuera del cual ni unas ni otros, y muy especialmente los grillos, dan

En el interior del palacio

Las alabardas con sus regatones
baten (55).

o bien, «rechina una puerta», «súbita bulla resuena», hay ruidos presuntuosos de espuelas de soldado fanfarrón.

Las espuelas sonantes, despertando los ecos
fabulosos de tantas hazañas en Marruecos,
parte don Tragatundas. El bigote teñido
retemblón en la adusta brama de un resoplido (56).

La Infanta y sus dueñas dan «voces atorbellinadas». Hay gritos «en falsete», «llamas y bramas de basilisco», ruidos que despiertan a la Reina, toses de ésta para atraer la atención del Rey consorte...

Las entradas y salidas del gran Preboste, de ruidoso andar, no suelen pasar inadvertidas:

Las pisadas con eco
difuso, por el hueco
rodaban del salón.
Ponía un estrambote
al resonante trote
el golpe del bastón (57).

El ruido seco que Don Gargarabete produce al andar se refleja en estos versos:

¡tac! ¡tac! !tac¡ Don Gargarabete
bajo las sombras del paseo
surge con fatuo taconeo
y el bastón en un molinete,
¡tac! ¡tac! !tac¡ Don Gargarabete (58).

Esta onomatopeya tiene larga tradición en Valle-Inclán (59). Su uso aquí no es sino una muestra de lo que Guillermo de Torre designa

---

señales de vida. Sin embargo, más adelante, en la misma jornada, el diálogo entre la Reina y el Gran Preboste, referente a las cartas, deja claro que la acción no transcurre en verano (Señora: «Serán de este verano...». Gran Preboste: «Son de ahora». Señora: «De ahora no son».) Al comenzar la jornada II, el autor haciendo caso omiso de este diálogo, introduce esta acotación: «Noche de verano. Luna en la terraza...» Y téngase en cuenta que *Farsa y Licencia* se desarrolla en una sola noche.

(55) «F. y L.», p. 273.
(56) «F. y L.», p. 295.
(57) «F. y L.», p. 304.
(58) «F. y L.», p. 245.
(59) Es una evocación de ritmo de muñeira que cruza, con algunas variantes toda la obra de Don Ramón: «¡Tac-tac!, ¡tac-tac! Era un reloj de pared con

como «cierta voluntad vagamente arcaizante» (60), persistente siempre en el espíritu de Don Ramón.

En suma, con esta revisión de los signos estilísticos más externos de *La reina castiza* hemos pretendido dejar patente un hecho que todos los demás corroboran: el del formidable dinamismo que se desprende de ellos. Pululan en la obra todas las sensaciones que mayor viveza comunican a la acción: luces fulgurantes y cambiantes, movimientos marcados, gestos intensamente expresivos y, como fondo, sonidos contundentes, bullicio, ruido.

Poca insistencia en los colores. El autor no los impone como esenciales a la obra en ningún aspecto y sería justo que al montarla se tuviera siempre muy en cuenta este dato: *La reina castiza* está a cien leguas del dulce caleidoscopio modernista, pero nada tiene que ver con el chafarrinón.

Y, por fin, apenas nada de aromas o sensaciones gustativas, cuyo deleite, por la misma naturaleza de éstas, pudiera actuar como elemento de introspección en algún sentido, introduciendo aquí o allá baches, paréntesis, elementos retardatarios en el veloz sistema de engranajes de la obra.

El dinamismo, en fin, de *La reina castiza* radica en una sostenida tensión argumental y lingüística —tan alta desde el comienzo que apenas necesita crecer— y en un prodigioso ritmo de acción: lo febril sometido a armonía.

Esta vivacidad en el campo de determinadas sensaciones incide sobre una acción de «tempo» rápido. El relato de los hechos no está contenido por esos demorados primeros planos sobre los personajes y los detalles ambientales que tanto en las obras anteriores, salvo algunas farsas, como en los esperpentos posteriores, se producen continuamente, bien entendido que en éstos la energía expresiva de cada «estampa» crea ese dinamismo en profundidad que prevalece, a nuestro juicio, sobre el estatismo total de la acción.

---

el péndulo y las pesas al aire. La tos del fraile, el rosmar de la vieja, el soliloquio del reloj, me parecía que guardaban un ritmo quimérico y grotesco, aprendido en el clavicordio de alguna bruja melómana» (*Sonata de Invierno*, obras completas vol. II, p. 190). «Las voces resonaban a lo largo de una callejuela oscura, y los pasos en las losas, ¡tac!, ¡tac!, ¡tac!» *Los Cruzados de la Causa*, obras completas vol. II, p. 372). «Las puertas cerradas tiemblan en sus goznes: ¡toc-toc!, ¡toc-toc!» (*Romance de lobos*, obras completas, vol. I, p. 657). «¡Toc!, ¡toc!, ¡toc!... bate la espadela. ¡Toc!, ¡toc!, ¡toc!... da vueltas la muela» (*Aromas de Leyenda*, obras completas, vol. I, p. 1095). «... el monótono compás de los pasos: ¡Toc!, ¡toc!, ¡toc!» (*La media noche*, obras completas, vol. II, p. 662). «Tan, tan, tan, en mi joroba todos dan» (*La marquesa Rosalinda*, obras completas, vol. I, página 247). «Tan, tan, tan, canta el martillo» (*La pipa de kif*, obras completas, volumen I, p. 1159). «Tunturuntún, la Mari Gaila; tunturuntún, que tanto bailó» (*Divinas palabras*, obras completas, vol. I, p. 773).

(60) GUILLERMO DE TORRE: *La difícil universalidad española*, p. 122.

El dinamismo que hay en *La reina castiza* es el que le da su condición de pieza intermedia entre la farsa y el esperpento. Con aquéllas comparte la celeridad en la exposición de la anécdota el ritmo vivo servido por una espontaneidad ingenua, sin trabas, el grácil donaire que trenza los hilos de lo verosímil y lo inverosímil, buscando sólo entretener; de los esperpentos tiene ya la exacerbación del gesto convertido casi siempre en aspaviento, el esbozo de la sátira sobre bases «realistas», el avance en general hacia la distorsión, con ese *ma non troppo* donde está el secreto de su equilibrio.

La obra va con presteza a la presentación del problema central. Hay dos escenas ambientales, muy breves, que sirven para introducirnos inmediatamente en la atmósfera de la corte. Tras esto llegamos a lo que Kayser denomina «momento excitante» con el planteamiento hecho por el sopón.

Esta exposición apresurada del nudo de la intriga, apenas sin circunloquios previos, como en muchas obras del teatro clásico español; este disparar ya desde el primer momento el grueso de la artillería de los recursos dramáticos hace que la tensión de la trama alcance desde el principio un nivel máximo. El «asunto», cuya gravedad en circunstancias normales no escaparía a nadie, es ahora un gran globo hinchado con presión máxima, cuya explosión se prevé amenazante.

Todo el interés se halla dirigido hacia lo que debiera ser el punto clave del argumento desde ese instante: el temor de la Reina a que trascienda el contenido de la carta, sus esfuerzos por satisfacer las absurdas exigencias del chantajista. Siendo ello imposible, cabría aventurar desesperados forcejeos, humillantes negociaciones de la Señora con el Sopón: un inevitable dramatismo que podría llevar al terreno de lo tragicómico.

Pero nada de esto ocurre. La Reina, enterada del suceso, lo considera apenas como un incidente molesto, una minucia que sus obsecuentes pero ineptos cortesanos no han sabido resolverle, nada que pueda hundirla en un mar de zozobras.

Quien, lector o espectador, se haya dejado arrastrar por razonamientos sensatos tras un instante de perplejidad no olvidará ya que al seguir la obra se halla inmerso voluntariamente en un mundo absurdo y grotesco.

La tensión entonces debería relajarse. Pero, aceptado lo imprevisible, surge una nueva cuestión: ya que no a la Reina, interesará, preocupará a alguien el turbio asunto. Poco tiempo, sólo una escena, tardamos en enterarnos de que efectivamente así es. El Rey consorte —hemos entrado en la jornada II— toma conocimiento del caso e inicia, excitado, negociaciones con el Sopón. Vertiginosamente la carta

y su copia se tornan origen de codiciosos manejos de cortesanos y del propio Rey.

La tensión de la amagada tragicomedia ha pasado a ser tensión sostenida por el multiplicado proceder nervioso y cínico de estos personajes. Lo que empezó como un problema de honor y de escándalo se ha convertido en un sucio y cómico juego de intereses.

«Se diría —afirma Guillermo de Torre— que la fábula comienza por no interesar al autor, quien la toma como un pretexto de variaciones lírico-burlescas, y tampoco, por consiguiente, cautiva al lector» (61). Ciertamente, si «no interesar» equivale a «no tomar en serio». Pero qué agilidad en estas variaciones lírico-burlescas en que la historia se ramifica en forma desconcertante.

La llegada del gran Preboste y su negativa a acceder a las pretensiones económicas del Sopón, en las que ya se encubren las de los demás, hace que la jornada II termine en un acentuado clímax donde la intriga promete nuevas sorpresas.

La sorpresa consiste, por una parte, en que en la jornada III el gran tinglado alrededor de las cartas prácticamente se ha desmantelado. La Reina, jubilosa en su regreso mañanero a palacio tras una noche de divertida jarana, no mencionará más el tema. El Rey consorte apenas se permite sino reprochar con tímido enfurruñamiento al Gran Preboste su cerrada actitud. El Sopón, amenazado por éste, se repliega. Súbitamente todo se complica. El Gran Preboste se impacienta por lo de las cartas y por la insistencia del Rey en entrar a la alcoba de su esposa. Las muertes que a esto siguen y la subsiguiente resurrección a puntapiés de las víctimas, introducen ya al cerrarse la obra un inimaginable sobresalto, deshecho en seguida por el incongruente desenlace. Hay un punto de perplejidad: ¿cómo aceptar la presencia de la muerte en tan desenfadada peripecia?, pero otra perplejidad mayor la invalida.

Veintiocho escenas integran la obra, con las consiguientes entradas y salidas de personajes, lo cual nos da también idea de la movilidad de la acción. Hay un ritmo de interés sostenido, sin factores retardatarios (quizá con la excepción de la escena que abre la jornada II, en la que toman parte Don Lindo y el Jorobeta); la exposición del asunto es rápida, veloces los personajes en mostrar sus apetencias, tanto como en sus movimientos, instantáneo el giro que en el último momento se introduce en la trama. El asunto, la anécdota, es mínima, pero no puede estar relatada, y con esto volvemos al punto de partida con mayor dinamicidad. Con las unidades de tiempo y acción total-

(61) G. DE TORRE: *La difícil universalidad...*, p. 149.

mente respetadas y, de hecho, también la de lugar, es imposible obtener más eficaces resultados en este sentido.

Hay en *La reina castiza* dinamismo en extensión y en profundidad y no sólo del segundo tipo, como ocurre otras veces en Valle-Inclán. Hay una aceleración continua servida por el predominio de las construcciones verbales. El autor nos somete a una expectativa continua; primero, haciéndonos imaginar lo que luego no ocurre; después, obligándonos a establecer nuevas suposiciones, y, cuando todo se va desmoronando ante lo inaudito del comportamiento de los personajes, con ese golpe final de desazonante burla.—LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE. *(Lérida, 70. MADRID.)*

GENERALIZACIONES PARA UNA CRITICA DEL TOPICO *

YO Y LA LEALTAD

Lealtad es una de nuestras más bellas intransigencias. Consiste en admitir frente a los otros que nuestra libertad está limitada por la amistad que nos merecen. Como tantas cosas abstractas, es un invento de los hombres para rellenar el enorme vacío que queda entre la promesa y la acción, entre lo que creemos poder ser y lo que somos, entre nuestros sueños y nuestro estómago. En la vida hay senderos, y caminos, y posadas, y cambios de dirección... y todo lo necesario para moverse con razonable probabilidad de llegar donde nos habíamos propuesto. La lealtad es lo contractual del hombre; es la idea de reciprocidad llevada a la práctica. Instrumento de seguridad para convencernos a nosotros mismos de que ante determinadas cosas no reglamentadas, podemos volver la espalda y vivir tranquilos sin peligro de traición.

Tengo un plano cuajado de referencias, de datos acerca de escollos, distancias, aduanas... y también *lealtades,* que utilizo constantemente para navegar. Soy leal a todo aquello que me es fundamental para sentirme yo mismo en un mundo de otros; y seguro de yo mismo en medio de la tremenda batalla en que las lealtades son puestas a prueba por la malicia de las intenciones y de las ventajas. Vivimos un mundo torturado por superaciones. Las lealtades pelean entre sí, se matan unas a otras. Y, en el silencio amargo del sepelio que les hace el alma, voces hirientes de megáfonos vestidos de papel anuncian que nunca debimos matarlas, ni conservar las que están vivas, ni dejar que

* Ocho capítulos del libro, inédito, de igual título.