

### **III**

## **LAS CONFERENCIAS DE VALLE-INCLÁN**

1

**LA HORA DEL CREPÚSCULO  
EL ÉXTASIS QUIETISTA**

Al analizar la trayectoria del Valle-Inclán orador, se ha podido confirmar que la improvisación era la piedra angular de la oratoria valleinclaniana, pero también hemos visto que el escritor no partía de cero, sino que solía recurrir a temas tratados anteriormente, ya reelaborándolos o ya alternándolos con nuevos motivos. Aunque, en las páginas precedentes, el estudio diacrónico de las conferencias nos ha permitido hacernos una ligera idea de su contenido, ahora me propongo profundizar en éste a través de un análisis temático. Para ello, he seleccionado los motivos que, de forma reiterada, asoman en los discursos, y que no sólo evidencian cuáles eran los principales centros de interés del orador, sino también la evolución de sus ideas políticas y estéticas. Los temas que voy a analizar son los siguientes: en primer lugar, el quietismo estético, ese sistema metafísico cuyo alcance se extiende a la mayoría de los temas restantes; a continuación, abordaré los temas histórico-políticos, presentes en un número muy amplio de disertaciones; en tercer lugar, analizaré las referencias a las artes plásticas, deteniéndome sobre todo en aquellas «lecciones de estética» a que aludí en el capítulo anterior; en cuarto lugar, rastrearé las observaciones relativas al estilo literario, otro tema esencial en las conferencias. Y finalmente, dedicaré un capítulo a las reflexiones sobre la novela, muy abundantes en los últimos discursos. Aunque estos cinco bloques temáticos no agotan el contenido de las conferencias, sí recogen, a mi juicio, las principales

materias tratadas, así como esa diversidad de intereses característica del escritor.

No digo nada nuevo al afirmar que Valle-Inclán era un espíritu profundamente religioso. Desde luego, su espiritualidad no tenía nada que ver con ese «cuento de beatas costureras» y esa «chochez de viejas» que, con tanta dureza como ingenio, censuraba Max Estrella en *Luces de bohemia* (pág. 20). Si, para el poeta ciego, «la gran miseria moral» del pueblo español residía «en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la Vida y la Muerte» (*ibíd.*), Valle-Inclán, por el contrario, evidenciaría desde muy pronto una gran atracción por las cuestiones trascendentales. Este interés iba a concretarse, inicialmente, en una aproximación a las doctrinas esotéricas que, en oposición al positivismo dominante, surgieron con fuerza a finales del siglo XIX<sup>1</sup>. Como ha explicado Eliane Lavaud-Fage, en estos momentos se produce en España, y en Europa en general, un rebrote del interés por las ciencias ocultas, hasta el punto de que no sólo se fundan centros ocultistas y aparecen numerosas publicaciones espiritistas, sino que algunos diputados proponen que se incorpore al programa de estudios secundarios una asignatura de espiritismo. La misma investigadora ha destacado la amistad de Valle-Inclán con teósofos y ocultistas como Mario Roso de Luna y Joaquín Argamasilla de la Cerda y ha detectado la huella ocultista en artículos como «Psiquismo», en narraciones primerizas como *Del misterio* o en conferencias como la pronunciada en Pontevedra, cuyo título es, precisamente, «El ocultismo»<sup>2</sup>.

Es evidente, por tanto, que las ciencias ocultas fueron el primer referente heterodoxo de que se sirvió Valle-Inclán para alimentar su atracción por «los enigmas de la Vida y la Muerte». Y en efecto, a ellas hubo de consagrar el escritor su primera conferencia, en cuya reseña leemos:

---

<sup>1</sup> GULLÓN, R. : «Ideologías del Modernismo»; *Ínsula*, 291 (1971), pág. 1.

<sup>2</sup> LAVAUD-FAGE, E. : *La singladura narrativa de Valle-Inclán*; La Coruña, Fundación «Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa», 1991, págs. 188-194.

El tema sobre el que el señor Valle hizo su discurso, ha sido *El ocultismo*, y él dio pretexto al correcto escritor para hacer gala de su erudición, que si en las diversas materias es abundante siempre, lo es más en la que comprende la misteriosa ciencia del ocultismo, con sus doctrinas teosóficas, sus irradiaciones de la inteligencia, sus proyecciones de la voluntad y sus fenómenos de levitación, sugestión y demás términos con que no estamos familiarizados los que no vivimos en el mundo de los espíritus puros<sup>3</sup>.

Esta conferencia fue pronunciada en febrero de 1892; probablemente, «los copiosos datos y las innumerables citas» utilizados en este discurso fueron la base del artículo titulado «Psiquismo», publicado en agosto del mismo año, aunque, como ya señaló Fichter, Valle-Inclán «había utilizado en varios artículos anteriores términos de la nueva “ciencia”, como “radiación”, “polarización”, etc.»<sup>4</sup>. En efecto, en «Cartas galicianas I», publicado un año antes, Valle describía al hidalgo de Tor destacando su «naturaleza vigorosa y apoplética, de roble y toro juntamente», y señalando que «su exceso de vida, integraba la penuria y pobreza de la mía, equilibrándose así por “radiación” dos distintas tensiones nerviosas»<sup>5</sup>. En su segunda «Carta galicana», publicada también en 1891, el escritor volvía a recurrir a conceptos análogos, esta vez para contrastar la naturaleza de Echegaray con los trágicos conflictos pasionales desarrollados en sus obras:

Es esta, en mi opinión, la prueba más palmaria de lo artista que Echegaray es en sensaciones. Naturaleza privilegiada y múltiple, que sabe sugestionarse a voluntad y desenvolver en sí las personalidades más distintas y contradictorias, las cuales por un fenómeno de «polarización psíquica» y por la fuerza misma de lo que se llama «ley del contraste», propenden a desemejarse lo más posible de la personalidad ordinaria del poeta<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> «Velada en Artesanos» (titulada «El ocultismo»): *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 8-II-1892; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-Textos, 1994, págs. 7-8.

<sup>4</sup> FICHTER, W. L. (ed.): *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*; México, El Colegio de México, 1952, pág. 26.

<sup>5</sup> *Apud* Serrano Alonso, J. (ed.): *Ramón del Valle-Inclán: Artículos completos y otras páginas olvidadas*; Madrid, Istmo, «Bella Bellatrix», 1987, págs. 123-124 .

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 127.

En mayo de 1892, en el artículo dedicado a Pablo Iglesias, se aludía al apóstol del socialismo en términos muy similares a los usados para describir al hidalgo de Tor: «Su naturaleza vigorosa y apoplética, de roble y toro juntamente, reintegraba por un misterioso fenómeno de *radiación humana* la penuria de la mía, neurótica, excitada y sensitiva»<sup>7</sup>. Finalmente, en el artículo titulado «Psiquismo», Valle explica la doctrina de los «psiquistas», que, según sus propias palabras, «puede resumirse así»:

Todo acto mental se manifiesta en el medio ambiente en virtud de una ondulación corpórea, y cuando mayor es el acto psíquico, mayor es la ondulación corpórea producida (...). Así sucede con las ideas: cuando tienen intensidad se comunican por aproximación sin necesidad de la palabra, ni de otro medio tangible<sup>8</sup>.

También Virginia Garlitz, a quien debemos algunos de los trabajos más reveladores sobre las relaciones de Valle con el ocultismo, ha señalado el temprano interés del escritor por el tema, aludiendo a su primer cuento —*Babel*, publicado en la revista *Café con gotas* en 1888—, así como al artículo «Psiquismo» y a la conferencia pontevedresa, donde «Valle expone otras ideas ocultistas que serán centrales en su estética». Según la investigadora, en estos textos hallamos las bases de *La lámpara maravillosa*:

Existe una fuerza psíquica que posibilita la comunicación sin palabras o más allá de ellas y que posibilita la proyección del espíritu fuera del cuerpo, del tiempo y del espacio. Estas son las bases del «milagro musical» y la «visión estelar» de *La lámpara maravillosa*<sup>9</sup>.

Es muy posible, tal como señala Garlitz, que exista una filiación entre las ideas ocultistas barajadas por Valle a finales de siglo y algunos conceptos nucleares de *La lámpara maravillosa*. De hecho, según ha explicado Gómez Amigó, los motivos esotéricos del ensayo valleinclaniano proceden de la Teosofía —una de las doctrinas citadas en la conferencia pontevedresa—, y

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pág. 165.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, págs. 191-192.

más concretamente del corpus doctrinal de la Sociedad Teosófica fundada en 1875 por Blavatsky, «una mezcla sincrética de neoplatonismo, pitagorismo, gnosticismo, cábala, hermetismo y ocultismo»<sup>10</sup>. Sin embargo, cualquier lector, incluso el menos iniciado en estas cuestiones, percibe diferencias significativas entre los textos valleinclanianos de finales de siglo y *La lámpara maravillosa*. En efecto, da la sensación de que, en una primera instancia, el conocimiento de Valle de las ciencias ocultas no sólo es fundamentalmente teórico, sino que no penetra en el núcleo metafísico de las doctrinas teosóficas. El escritor, que parece no haber interiorizado todavía los diversos postulados que configuran su discurso, deberá recurrir, tanto en la conferencia como en los artículos, a la cita textual, y utilizará, además, una terminología cuya dependencia del cientifismo finisecular es evidente. Así, tanto los conceptos de la conferencia pontevedresa —«irradiaciones de la inteligencia», «proyecciones de la voluntad», «levitación», «sugestión»—, como los correspondientes a los artículos escritos por esas mismas fechas —«radiación», «polarización psíquica», «ondulación corpórea»— están más relacionados con fenómenos que responden a leyes físicas o psíquicas —por más que el alcance científico de las mismas pueda ser muy discutible— que con experiencias metafísicas. El lector recordará que, en obras posteriores y muy distintas en el tono a *La lámpara maravillosa*, Valle introduce varias referencias al ocultismo y la Teosofía. Pues bien, un par de personajes de *Tirano Banderas* ilustrarán las intuiciones que acabo de esbozar: a mi juicio, en la última década del siglo, la relación de Valle con las ciencias ocultas está más cerca de las prácticas de Lupita *la Romántica* con el Doctor Polaco —«tuno nigromante»— que del discurso metafísico de Roque Cepeda, «varón de muy varias y desconcertantes lecturas, que por el sendero teosófico

---

<sup>9</sup> GARLITZ, V. M.: «Los ocultistas franceses y *La Lámpara maravillosa*»; Gabriele, J. P. (ed.): *Suma valleinclaniana*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos y Consorcio de Santiago, 1992, pág. 210.

<sup>10</sup> GÓMEZ AMIGÓ, C. : «La teosofía en *La lámpara maravillosa*»; en Aznar Soler, M. y Rodríguez, J. (eds.): *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Bellaterra, noviembre de 1992); Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianes, 1995, pág. 198.

lindaban con la cábala, el ocultismo y la filosofía alejandrina» (pág. 150). Tal vez estas irónicas palabras de *La lámpara maravillosa* sirvan también para confirmar mis asertos:

Recuerdo que en aquellos comienzos de mi adoctrinamiento estético, cuando aún caminaba por caminos de pecado, fue tan vivo mi ardor por alcanzar la intuición quietista del mundo, que caí en la tentación de practicar las ciencias ocultas para llegar a desencarnar el alma y llevar el don de la aseidad a su mirada. Y esta quimera ha sido el cimiento de mi estética, aun cuando no hallé en las artes mágicas el filtro con que hacerme invisible y volar por los aires, como aquella Sor María del Valle y de la Cerda (pág. 106).

Ya en 1907, en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, Valle utiliza algunas expresiones que evidencian una mayor proximidad con el tipo de discurso empleado en *La lámpara maravillosa*. Es probable que, en los quince años que median entre esta disertación y la pronunciada en Pontevedra, Valle-Inclán no sólo profundizara en sus conocimientos teosóficos, sino que fuera a beber directamente de algunos autores místicos. Son muchas las veces en que el escritor manifiesta su devoción por esta clase de lecturas —así, por ejemplo, en 1926, al ser preguntado por sus autores favoritos, afirmará que «entre los filósofos, prefiero a los místicos»<sup>11</sup>— y parece indudable que leyó la *Guía Espiritual* del heterodoxo Miguel de Molinos. Es incluso muy posible que el interés de Valle por este autor —y por otros místicos heterodoxos— se acentuara con la lectura de la obra magna de Menéndez y Pelayo, la *Historia de los heterodoxos españoles*. Parafraseando al joven Valle, éste pudo equilibrar así, por «radiación», «dos distintas tensiones nerviosas»: la erudita pero llena de prejuicios del estudioso santanderino y la suya propia, nada academicista pero afín a las ideas heterodoxas. El hecho es que, en la obra de Menéndez y Pelayo, y concretamente en el libro quinto, hallamos una dura diatriba contra lo que él denomina «sectas místicas», ese conjunto de doctrinas que buscan la perfección del hombre mediante «la extinción y aniquilación de la actividad

---

<sup>11</sup> Mariano Román: «A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán»; *La Novela de Hoy*, Madrid, 3-IX-1926; *apud* Dougherty, D.: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, pág. 162.

propia hasta identificarse con Dios»<sup>12</sup>. Como explica el erudito, dichas doctrinas son anteriores a los primeros siglos del cristianismo: se remontan a las enseñanzas de los brahmanes de la India y de los budistas, llegando a Occidente a través de la escuela neoplatónica de Alejandría y del gnosticismo, mientras que en España los antecedentes más remotos hay que buscarlos en los *agapetas* y singularmente en los priscilianistas de Galicia. Asimismo, indica que en el siglo XVI se produce un renacimiento de estas doctrinas, debido, entre otros factores, al influjo de místicos alemanes como Taulero y el maestro Eckart. De ellos beberán Juan de Valdés, «molinosista en profecía», y otros alumbrados, aunque la culminación en España de este sistema de creencias se cifra en la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos<sup>13</sup>.

Ni que decir tiene que a la obra de Molinos —«un libro tan breve como bien escrito»— dedica Menéndez y Pelayo un buen número de páginas, llenas además de valiosísimos datos sobre la figura del heterodoxo español. Aunque encarece el estilo de la *Guía Espiritual* —«uno de los libros menos conocidos y menos leídos del mundo, aunque de los más citados»—, también la censura con acritud, ya que la considera «la proclamación más elocuente que se ha hecho nunca del *nihilismo estático*»<sup>14</sup>. Tras un excelente resumen del contenido de la obra, concluye el erudito:

Y con una especie de himno en loor de la *nada* cierra Molinos su tratado, poético en verdad, aunque con cierto género de poesía enfermiza y enervadora. Es el nirvana búdico, la filosofía de la aniquilación y de la muerte, la condenación de la actividad y de la ciencia; el *nihilismo* en suma, al cual vienen a parar, por diferente camino, los modernos pesimistas y filósofos de lo *inconsciente*. Eso es el *quietismo*, y hoy le volvemos a tener en moda, arreado por los cascabeles germánicos de Schopenhauer y Hartmann<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, pág. 146.

<sup>13</sup> *Ibid.*, págs. 146-149.

<sup>14</sup> *Ibid.*, págs. 182.

<sup>15</sup> *Ibid.*, págs. 184.



Si, como no es arriesgado suponer, Valle-Inclán leyó estas páginas de Menéndez y Pelayo, sin duda debieron de brillarle los ojos ante la posibilidad de conocer de primera mano «uno de los libros menos conocidos y menos leídos del mundo», máxime cuando el erudito había elogiado la prosa molinosista y había proclamado que la *Guía Espiritual* representaba la culminación de las doctrinas quietistas. No podemos olvidar que el resto de heterodoxos más duramente atacados por Menéndez y Pelayo —Juan de Valdés, Taulero, Eckart, Prisciliano— también van a surgir en las páginas de *La lámpara maravillosa*, cual si el escritor gallego se hubiera propuesto contestar de un plumazo a las reaccionarias objeciones del eminente historiador. Por otro lado, el propio Menéndez y Pelayo, quien definía el espiritismo finisecular como una «verdadera secta iluminada, tan repugnante, inmoral y enervadora como las antiguas»<sup>16</sup>, iba a establecer, en el libro cuarto de su obra, una filiación entre aquellas doctrinas y las prácticas esotéricas de los modernos espiritistas:

En estos últimos años, por influjo extranjero, abriéndole el camino M. Home en su viaje por España, [el espiritismo] comenzó a reaparecer en su forma menos científica, en la de *mesas giratorias* y *espíritus golpeadores* (1850). Más adelante se propagaron en traducciones las obras de Flammarión y Allan Kardec; el krausismo contribuyó a difundir una doctrina del alma y sus destinos futuros en esferas siderales muy semejantes al espiritismo; (...) y comenzaron a formarse círculos secretos de espiritistas, que después de la revolución de 1868 se hicieron públicos<sup>17</sup>.

En mi opinión, no es probable que Valle leyera a todos los místicos citados, ni tampoco a los «modernos pesimistas» como Schopenhauer, aunque este filósofo gozara —ya desde Baudelaire— de un gran predicamento entre los artistas europeos. Sí creo, en cambio, como ya he insinuado más arriba, que poco a poco el escritor fue desprendiéndose de los elementos más superficiales del ocultismo para ahondar en sus aspectos metafísicos. En este proceso, el libro de Molinos debió de tener una importancia capital,

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 198.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 1024.

pues, además de haber sido escrito por un autor español —lo cual había de agradar a un buen conocedor de la tradición literaria como Valle-Inclán—, se ofrecía al lector como una *Guía*, esto es, como un adiestramiento en el quietismo estético. Las páginas de Molinos, repetitivas hasta la obsesión como un mantra budista, debieron de impresionar hondamente a nuestro escritor, quien, armado con el instrumental metafísico que ya le brindara la Teosofía, se sintió en disposición de alumbrar su propio breviario místico, *La lámpara maravillosa*.

Pero vayamos por partes. He dicho que, ya en la conferencia de 1907, Valle empieza a utilizar un discurso personal de contornos metafísicos, que habrá de incorporar lo que serán ideas claves de sus *Ejercicios espirituales*. Por el momento, planteará la convicción de que el logro artístico está asociado a lo inactual, a lo que desafía al tiempo con sus mudanzas. Para ilustrar esta idea, recurrirá a un motivo que habrá de resurgir en varias conferencias posteriores y en su ensayo estético, el del diamante o cristal: «Si la prosa ha cristalizado bellamente, no envejecerá. El diamante tiene la misma hermosura a los cinco meses que al siglo. Lo necesario es que el carbón cristalice en la roca, que sea diamante»<sup>18</sup>. Finalmente, señalará el procedimiento artístico que garantiza el valor eterno de lo representado: «No describimos las cosas como las vemos, como son en la realidad, sino como las recordamos, como son en nuestro pensamiento»<sup>19</sup>.

En su espléndido *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot desentraña el significado simbólico del cristal o de las piedras preciosas, así como destaca el valor otorgado a este motivo tanto por los místicos como por los surrealistas:

Como las piedras preciosas, es un símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. Es interesante la coincidente veneración mostrada hacia el

<sup>18</sup> «La conferencia de Valle-Inclán» (titulada «Viva la bagatela»): *El Liberal*, Madrid, 3-V-1907; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 18.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 19.

crystal por los místicos y los surrealistas. El «estado de transparencia» se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrarios: la materia «existe», pero es como si no existiera, pues se puede ver a su través<sup>20</sup>.

En *La lámpara maravillosa*, ya en su primera parte —«El Anillo de Giges»—, el poeta indica que «amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al Tiempo», y afirma: «De todas las cosas bellas para los ojos, ninguna tanto como los cristales» (pág. 25). Y en «El Quietismo Estético» escribe:

En la música y en la idea de esta palabra cristal, yo ponía aquel prestigio simbólico que tienen en los libros cabalísticos las letras sagradas de los pentáculos. Concebía como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los cristales (pág. 101).

La referencia al cristal ya había reaparecido en otras ocasiones, como en el artículo dedicado a Santiago Rusiñol con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1912, donde leemos: «Y así, de todas las cosas bellas para los ojos, ninguna tanto como los cristales»<sup>21</sup>. Por otra parte, la alusión al recuerdo como base del procedimiento artístico será también constante por estas fechas. El abolengo platónico de esta idea es evidente, y de hecho la hallamos expresada también en otros autores, como Miguel de Unamuno, quien afirma:

Lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen. A las veces su recuerdo presente. El artista ve recuerdos y por eso ve anticipaciones y es un profeta (...). Todo artista pinta de memoria. Quien no lo hace es una cámara oscura, una máquina fotográfica, pero no lo hace porque no teniendo alma no tiene memoria (...). Es que el artista pinta la imagen que recibe del objeto presente y esta imagen es un recuerdo siempre, hasta cuando ve por primera vez el recuerdo. Todo imaginar y hasta conocer —lo sabía ya Platón— es un recordar. Y todo recuerdo es una metáfora (...). La metáfora es el fundamento de la conciencia de lo eterno. Y la conciencia de lo eterno, el ansia de la inmortalidad, es la esencia del alma racional. Alma racional y metafórica<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> CIRLOT, J. E. : *Diccionario de símbolos*; Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pág. 156.

<sup>21</sup> En Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, pág. 258.

Leda Schiavo ha detectado la presencia de la «teoría del recuerdo» en varios momentos de la trayectoria vallenclaniana, demostrando que, aunque esta idea halla su culminación en *La lámpara maravillosa*, ya se había explicitado en textos anteriores, singularmente en los artículos escritos a tenor de la Exposición de Bellas Artes de 1908<sup>23</sup>. Así, por ejemplo, la investigadora destaca el dedicado a Romero de Torres, donde Valle-Inclán indica: «Yo suelo expresar en una frase este concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura: “Nada es como es, sino como se recuerda”»<sup>24</sup>. Pero igualmente hallamos expresada esta idea en otros artículos de la serie, como en el titulado «Notas de la exposición. Del retrato», donde el escritor, al tiempo que critica duramente a los pintores consagrados, concede un voto de confianza a una nómina de jóvenes artistas que han comprendido que «para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca»<sup>25</sup>. Asimismo, introducirá su conocida crítica del claroscuro en pintura, que se justifica en tanto que éste evoca una impresión luminosa momentánea, no la suma ideal de diferentes momentos.

Ya Eliane Lavaud-Fage había afirmado, en un artículo pionero, que en 1908 Valle-Inclán está «más cerca de los conceptos que integrarán *La lámpara maravillosa* que de los que expresaba en el artículo “Modernismo”»<sup>26</sup>, y Le May había hallado, en unos poemas en prosa valleinclinianos, la prueba de que el autor «ya en 1910 estaba comenzando a esbozar una “poética” que más tarde pasaría a ser conocida como *La lámpara*

---

<sup>22</sup> UNAMUNO, M. DE: «Paisaje teresiano. El campo es una metáfora», en *Andanzas y visiones españolas*; Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1968, pp. 240-241.

<sup>23</sup> SCHIAVO, L. : «La estética del recuerdo en Valle-Inclán»; en Santos Zas, M. (ed.): «Estéticas de Valle-Inclán», *Ínsula* (marzo 1991), págs. 12-14.

<sup>24</sup> En Serrano Alonso, J., (ed.), *op. cit.*, págs. 231-232.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 243.

<sup>26</sup> LAVAUD-FAGE, E. : «Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908»; *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca (mayo 1976), págs. 127-128.

*maravillosa*<sup>27</sup>; por mi parte, y en esa misma línea, he querido resaltar que algunos conceptos estéticos de los *Ejercicios espirituales* se presentan ya en la conferencia de 1907. Con todo, será en 1910, a través del ciclo de conferencias pronunciado en Buenos Aires, cuando el escritor empezará a introducir algunas nociones verdaderamente centrales de su metafísica: las de «armonía de contrarios», «éxtasis», «visión de altura» y «centro de amor».

Es en la conferencia titulada «Los excitantes» donde se exponen dichos motivos. Partiendo de la premisa de que las sensaciones son la clave de la nueva literatura, el escritor hablará de los excitantes como agentes propiciadores de las mismas. Primero aclarará que «para un hombre de temperamento sensible todo constituye un excitante»<sup>28</sup>, esto es, cualquier fenómeno que altere el curso ordinario del hombre o de la naturaleza puede servir para despertar la sensibilidad de un espíritu artístico. A partir de ahí, expondrá su teoría sobre los excitantes, a los que clasificará en «morales», «neutros» e «inmorales».

Según el orador, el excitante moral por antonomasia es el ayuno —«el conferencista dijo que entre los antiguos el ayuno fue considerado como el sendero para llegar a la exaltación y a la perfección mental y moral»—, e ilustrará sus ideas con las figuras de Jesucristo y los fakires. También se referirá al ayuno del estilista —la reseña recoge, creo que es un error, «estilista»—, que le servirá para introducir las nociones de «eternidad» y «éxtasis»:

Refiriéndose luego al ayuno del estilista (*sic*), dijo que era de pasiones y ambiciones de todas las cosas del mundo, con el contraste de los días abrasados de sol y de las noches húmedas de rocío y siempre en gran soledad de seres vivos (...). También habló del ayuno del desierto, en la orilla de un lago o en la orilla del mar. Allí donde los ojos pueden hundirse en la curva del horizonte, y sentir la sugestión del infinito. Es una adivinación del placer que existe en la gran monotonía, tomada esta palabra en su más alto sentido de unidad, que dice, eternidad.

<sup>27</sup> LE MAY, A. H. : «Ramón del Valle-Inclán en las revistas *Cosmópolis* y *Europa*»; *Revista Chilena de Literatura*, 31 (1988), pág. 164.

<sup>28</sup> «Los excitantes»: *La Nación*, Buenos Aires, 29-VI-1911; *apud* Garat, A. C. : «Valle-Inclán en la Argentina»; en *Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán (1866-1966). Estudios reunidos en conmemoración del centenario*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1967, págs. 103-105.

Luego pasó a estudiar el ayuno en el retiro de la celda, de donde nace el éxtasis, esa suprema excitación que tiene ocho estados anteriores, a saber: oración, meditación, edificación, contemplación, aridez, tránsito, delirio y éxtasis.

Definirlos, dijo, es empeño e imposible sutileza. Sólo cuando por un trabajo constante sobre los sentidos se ha llegado a perfeccionar la cárcel de barro, donde el alma está prisionera, se puede llegar a la comprensión inicial de estos nueve estados.

En cuanto a los excitantes neutros, establece dos grupos: por un lado, «la armonía de contrarios» y, por otro, la música, la poesía y el ritmo. Estos excitantes son privativos del poeta —no así los morales y los inmorales—, «lo que hay es que el artista suele educarse mal, y de todos estos excitantes recibe el influjo de una manera inconsciente». Según el conferenciante, los excitantes neutros, si saben usarse adecuadamente, permiten estimular la «memoria nerviosa» del artista y «recordarle» las sensaciones.

Explica la «armonía de contrarios» como la estimulación de una sensación a partir del contraste entre dos excitantes opuestos, aunque, de forma latente, está aludiendo también a la sinestesia y, en último término, a las correspondencias baudelerianas: «el mejor camino para llegar a despertar la memoria nerviosa está en la oposición entre dos sentidos; algo que pudiera llamarse la armonía de los contrarios». Para ilustrar el concepto, recurrirá a ejemplos prosaicos, como la idea de que, para experimentar y ser capaz de expresar la sensación de frío, puede ser útil ver nevar por una ventana mientras nos calentamos al fuego. En cuanto a la música, la poesía y el ritmo, arguye que su origen radica en la impotencia del hombre para expresar «la emoción suprema de las cosas», y asevera: «Oír música y leer bellos versos puede ser una admirable preparación para la obra de arte».

Finalmente, se referirá a los excitantes inmorales, el alcohol y el hachís, aunque se centrará en este último. El escritor explica que ha tomado hachís en grandes cantidades, por prescripción médica y sin conocer sus consecuencias. Glosa los efectos fisiológicos de la droga y también los anímicos, a los que, lógicamente, dedica mucho más espacio. Como han

señalado Leda Schiavo<sup>29</sup> y Alejandro Pérez Vidal<sup>30</sup>, en esta parte de la conferencia se detecta el influjo de Baudelaire, Gautier y De Quincey, quienes dedicaron sendos libros a sus experiencias con las drogas. Virginia Garlitz, por su parte, se ha referido a un destacado ocultista francés, De Guaita, quien, en el tercer volumen de sus *Essais*, «enumera los instrumentos de la magia negra e incluye una larga sección sobre el hachís», relacionándolo «con la proyección astral espontánea»<sup>31</sup>. También Baudelaire establecerá, en su *Poème du haschisch*, una filiación entre esta droga y la magia, aduciendo que la embriaguez alcanzada por estos medios tiene un carácter satánico, inmoral, precisamente por ser infalible:

C'est l'infailibilité même du moyen qui en constitue l'immoralité, comme l'infailibilité supposée de la magie lui impose son stigmaté infernal<sup>32</sup>.

Es posible que el calificativo de «inmoral» que Valle otorga al hachís provenga directamente del gran poeta francés, aunque, como ya advirtiera Pérez Vidal, «mientras que en los aspectos estéticos puede conjeturarse que en su conferencia de 1910 Valle-Inclán no se propuso grandes innovaciones respecto a los escritos de Baudelaire, todo indica que su evocación del uso de las drogas prescindía completamente de las condenas de sentido espiritualista de aquél»<sup>33</sup>. En efecto, la única concesión de Valle-Inclán a la moral dominante consistirá en aclarar que tomó hachís por prescripción médica, aunque luego no tendrá reparos en añadir que decidió aumentar por su cuenta las dosis recomendadas: «Por espacio de dos años —leemos

<sup>29</sup> SCHIAVO, L. : «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán»; *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (diciembre de 1990), pág. 13.

<sup>30</sup> PÉREZ VIDAL, A. : «Ética y estética del kif: Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamin»; en Aznar Soler, M. y Rodríguez, J. (eds.): *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Bellaterra, noviembre de 1992); Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, 1995, págs. 429-439.

<sup>31</sup> GARLITZ, V. M. : *art. cit.*, pág. 218.

<sup>32</sup> BAUDELAIRE, C. : *Le poème du haschisch* («Morales»), en *Les paradis artificiels*; edición de Claude Pichois, París, Gallimard, 1961, pág. 144.

<sup>33</sup> PÉREZ VIDAL, A., *art. cit.*, pág. 432.

en una de las reseñas del discurso— tomó constantemente la dosis que el médico le aconsejara para su dolencia, pero aumentándola, los efectos aparecieron notables»<sup>34</sup>. No olvidemos, por otra parte, que en sus espléndidos *Petits Poèmes en Prose* Baudelaire sugería tres caminos distintos, tres formas de embriaguez, para sustraerse al dominio del tiempo:

Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise!<sup>35</sup>

Al trascender los efectos fisiológicos del vino, el opio y el hachís y encarecer su dimensión estético-cognoscitiva, Baudelaire estaba añadiendo un tercer elemento, de tintes claramente satánicos, a las doctrinas de Schopenhauer, quien, en las páginas de *El mundo como voluntad y representación*, ya había indicado que sólo de dos maneras se reposaba la voluntad: mediante la contemplación estética y mediante la práctica de la virtud, entendida ésta en su acepción ascética de rechazo de las pasiones mundanas. La primera —la contemplación estética— tenía un carácter coyuntural, puesto que el sujeto sólo se sustraía al dominio de la voluntad mientras duraba el acto contemplativo; la segunda —la práctica de la virtud— era más perfecta, pues permitía al sujeto desprenderse de forma permanente de su continuo desear<sup>36</sup>. La «poésie» y la «vertu» baudelerianas hallaban pues, en las ideas del filósofo alemán, su más inmediato ascendente, sólo que ahora se añadía el poder de las drogas. En cierto modo, esta triple vía de embriaguez también se hallaba representada en la conferencia valleinclaniana, que venía a sintetizar así las ideas de Baudelaire y de Schopenhauer: por un lado, se proponían los dos caminos aludidos por el filósofo —el ayuno asociado al retiro ascético y las artes musicales y poéticas—, calificándolos,

---

<sup>34</sup> «Conferencia de del Valle-Inclán. Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas»: *La Prensa*, Buenos Aires, 29-VI-1910; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 40.

<sup>35</sup> BAUDELAIRE, C. : «Enivrez-vous»; en *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*; edición de H. Lemaitre, París, Classiques Garnier, Éditions Garnier, 1980, pág. 168.

<sup>36</sup> SCHOPENHAUER, A. : *El mundo como voluntad y representación*; Editorial Porrúa, México, 1987; véanse esp. libro tercero, págs. 159-160 y libro cuarto, págs. 291-305.



respectivamente, de «excitantes morales» y «neutros», con lo que se adjudicaba un valor específico a la práctica de la virtud; y por otro, se incorporaba, como en Baudelaire, la referencia a las drogas, los «excitantes inmorales». En definitiva, el objetivo de los tres autores era el mismo: liberarse de los condicionantes espacio-temporales y alcanzar la noción de eternidad.

Veamos qué efectos atribuye Valle-Inclán al hachís. Para entender estos efectos, hay que tener en cuenta el tipo de hachís que se consumía en la época, muy superior cualitativamente al que suele fumarse en la actualidad. De hecho, sabemos que Baudelaire no fumaba el hachís, sino que lo ingería cual si se tratara de una mermelada espesa, con lo cual los efectos tardaban más en producirse, pero eran mucho más contundentes. En cuanto a Valle-Inclán, en una entrevista hará alusión al consumo de hachís en forma de píldoras, señalando la potencialidad de la droga como estimulante de la visión trascendental:

El autor de *Voces de gesta* entró en la habitación con unos papeles en la mano.

—¿Qué tal? —le pregunté.

—Bien —me respondió; me he sentido un poco indispuerto, pero es porque algunas veces sufro los trastornos fisiológicos del extracto de tintura de cáñamo índico.

—¿Cómo es eso?...

—Sí, yo lo tomo en píldoras.

—Pero eso, ¿qué es?

—El *hachís*... lo que toman los faquires en la India...

—¿Pero usted?...

—¡Ah! Sí, señor... Y eso me produce una exaltación de la fantasía que me permite comprender muchas cosas... El *Karma*, por ejemplo...<sup>37</sup>.

Es probable que, una vez más, Valle se estuviera escudando en la medicina para justificar su consumo de hachís —de ahí la alusión a las «píldoras»—, aunque es evidente que, como en Buenos Aires, es el propio escritor quien decide publicitar su afición a esta droga. En todo caso, frente a la prescripción médica aducida, Francisco Umbral piensa que el primer

<sup>37</sup> «¿Qué hubiera usted querido ser?»: *Por Esos Mundos*, Madrid, julio de 1913; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 127.

contacto del escritor con el hachís tuvo lugar en América, y que luego siguió tomándolo porque le permitía soportar el dolor de su enfermedad en la vejiga<sup>38</sup>. Es probable que Valle conociera el hachís desde su primer viaje a México; en una entrevista de 1918, relaciona la exaltación religiosa y el «sobrehumano valor» del pueblo mexicano con la marihuana:

—Y usted, ¿cree en los mexicanos?

—A mí México me parece un pueblo destinado a hacer cosas que maravillen. Tiene una capacidad que las gentes no saben admirar en toda su grandeza: la revolucionaria. Por ella avanzará y evolucionará. Por ella... y por el cáñamo índico, que le hace vivir en una exaltación religiosa extraordinaria.

—¿Por el cáñamo índico?

—Por la hierba marihuana o cáñamo índico, que es lo que fuman los mexicanos. Así se explica ese desprecio a la muerte que les da un sobrehumano valor<sup>39</sup>.

Si Umbral justificaba el consumo de hachís por el dolor físico que padecía el escritor, Manuel Durán asegurará, refiriéndose al poemario que lleva el inequívoco título de *La pipa de kif*, que la relación de Valle con las drogas evidencia una voluntad de evasión, así como defenderá la sorprendente hipótesis de que el último poema del libro, «Rosa del sanatorio», muestra al poeta en cama recuperándose de un acceso de locura producido por el hachís<sup>40</sup>. Mucho más plausible me parece la interpretación de Pérez Vidal, quien, aludiendo también al poemario, recuerda que en 1918, esto es, un año antes de su publicación, un Real Decreto prohibía en España la posesión sin receta de estupefacientes, por lo que las referencias a las drogas de *La pipa de kif* constituían «una cuestión tanto moral como política», «un desafío tanto a los viejos conformismos como al nuevo espíritu de control que surgía en las distintas formas de prohibicionismo», «una afirmación de

<sup>38</sup> UMBRAL, F. : *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Barcelona, La España plural, Planeta, 1998, pág. 134.

<sup>39</sup> J. López Pinillos: «Vidas truncadas. La vocación de Valle-Inclán»; *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15-III-1918; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 96.

<sup>40</sup> DURÁN, M. : «Notas sobre la poesía de Valle-Inclán y el modernismo carnavalizado»; en Barbeito, C. L. (ed.): *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el centenario de su muerte)*; Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, págs. 139-150.

libertad individual que, más allá de todo pintoresquismo, se unía a otras de las que dan un sentido crítico global a la trayectoria biográfica e intelectual de Valle-Inclán»<sup>41</sup>. A mi juicio, sólo falta añadir que Valle consumía hachís porque le gustaba, y porque, tal como el propio escritor afirmaría en muchas ocasiones, le producía una exaltación de la fantasía cuyas potencialidades no quería despreciar. Con todo, amigos íntimos del escritor matizarán esta última posibilidad; así, por ejemplo, Rivas Cherif afirma:

(...) incluso de mariguano llegó a presumir con evidente exageración, porque su imaginación literaria superaba cualquier paraíso artificial, que le hubiera privado de la facultad de producir<sup>42</sup>.

Asimismo, en otro lugar el propio Rivas Cherif pondrá en duda que Valle se hubiera «ayudado más de una vez de la hierba marihuana para alimentar, forzándola, su imaginación creadora»<sup>43</sup>, en tanto que Manuel Azaña afirmará que el escritor «no iría a pedirle ensueños a la marihuana, si el poder alucinatorio de la fantasía fuese menos pertinaz»<sup>44</sup>. Otros amigos del escritor, en cambio, evocarán con menos reparos su afición a la marihuana: es el caso de Alfonso Reyes, quien recordará a Valle como un «amigo del chocolate y la marihuana»<sup>45</sup>, o el de Gómez de la Serna, quien afirma que el escritor «presumía de faquir» porque apenas comía, porque consumía hachís y «porque tomaba las cosas ardiendo sin inmutarse»<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> PÉREZ VIDAL, A., *art. cit.*, pág. 433.

<sup>42</sup> Cipriano Rivas Cherif: «Apuntes para un retrato de Valle-Inclán», *Libros selectos*, México, enero de 1964, *apud* Aguilera Sastre, J. : *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat, Cop d'Idees-TIV, 1997, págs.153-154.

<sup>43</sup> Cipriano Rivas Cherif: «Valle-Inclán», en VV.AA., *Presencia de Galicia en México*, Edicions do Patronato de Cultura Galega (1954); *apud* Aguilera Sastre, J. , *op. cit.* , pág. 134.

<sup>44</sup> AZAÑA, M. : «El secreto de Valle»; en Esteban, J. : *Valle-Inclán visto por...*; Madrid, Las Ediciones del Espejo, 1973, págs. 142-143.

<sup>45</sup> REYES, A. : «Apuntes sobre Valle-Inclán»; en Esteban, J. : *Valle-Inclán visto por...*; Madrid, Las Ediciones del Espejo, 1973, pág. 89.

<sup>46</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. : *Don Ramón María del Valle-Inclán*; Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pág. 103.

Aunque me parece obvio que el hachís no es la fuente primordial de la inspiración valleincliniana, tampoco hay que negar que esta droga pudo desencadenar una serie de alteraciones sensoriales que, de un modo u otro, hubieron de influir en la visión del mundo del escritor. Es cierto que, en plena embriaguez, la «facultad de producir» había de quedar seriamente mermada, pero también lo es que, en estado lúcido, esas experiencias podían ser «recordadas» y recreadas. El hecho es que Valle-Inclán glosará en múltiples ocasiones sus experiencias con el cáñamo índico, que habitualmente fumaba en pipa, según se desprende de los conocidos pasajes de *La lámpara maravillosa* o de la «Breve noticia» incluida en *La media noche*. Asimismo, en el prólogo a *De la felicidad*, de Victoriano García Martí, escribe: «Éramos los dos a solas en el desvanillo donde yo me aílo, para fumar la pipa y construir palacios»<sup>47</sup>. Ello sin contar con el ya citado poemario, *La pipa de kif*, donde, entre las volutas de su cachimba, el poeta afirma la superioridad de la marihuana sobre los restantes paraísos artificiales que pueblan la tienda del herbolario (*clave XXVII*, págs. 152-159).

Fumado o en píldoras, Valle consumió hachís a lo largo de toda su vida, y por ello pudo hablar de él con conocimiento de causa ante el público bonaerense. Al describir los efectos anímicos de la droga, volverá a referirse a la «armonía de contrarios»:

Su individualidad llegó a descomponerse en dos distintas. Y así comenzó por ver en las cosas condiciones nuevas; cómo se creaba una desarmonía y otras veces una afinidad quimérica. Algo que pudiera decirse: «la armonía de los contrarios»<sup>48</sup>.

Aunque Aznar Soler ha demostrado que este concepto irá alcanzando, con el tiempo, una significación más compleja<sup>49</sup>, por el momento se define como la «afinidad quimérica» que se establece entre las distintas

<sup>47</sup> *Apud* Hormigón, J. A. (ed.): *Valle-Inclán: Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*; Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pág. 442.

<sup>48</sup> «Los excitantes»: *La Nación*, Buenos Aires, 29-VI-1911; *loc. cit.*, pág. 105.

<sup>49</sup> AZNAR SOLER, M.: *Guía de lectura de «Martes de Carnaval»*; Barcelona, Taller d'Investigacions Valleinclinianes/Anthropos, 1992, págs. 29-36.

propiedades de un mismo objeto o entre objetos distintos entre sí. A partir de aquí, la reseña de *La Nación* deviene particularmente críptica, siendo mucho más clara la transcripción de *La Prensa*:

(...) sintió en primer lugar un desdoblamiento de su persona, dos espíritus en su interior, una memoria lejana anterior de las cosas y las personas. La infancia estaba siempre presente y de un modo tan lúcido e intenso como no es posible concebir. Perdió la noción de la distancia, la luz era algo como un agente activo que traspasaba sus tejidos con pleno conocimiento del acto. Una actitud extraordinaria de dominio, de plena acción sobre lo que le rodeaba para percibir lo imperceptible, sobre todo para establecer los contrastes ínfimos, casi diríase secretos, proporcionábale momentos de extraordinaria lucidez para describir la Naturaleza y expresar las emociones (...).

Continuó en su curación y con el tiempo llegó progresivamente a descubrir en su espíritu una acumulación clara de eternidad; el tiempo se lo (*sic*) representó perfectamente en todo su pasado; después de una visión interna formidable llegó a experimentar la sensación de la perfección en el individuo, en la humanidad, y como último escalón, la conciencia de la felicidad suprema, de la gloria<sup>50</sup>.

Si damos crédito a estas palabras, el hachís no sólo hizo que el escritor recuperara diáfananamente su infancia y que se alterara su percepción física del espacio y la luz, sino que le produjo una sensación de dominio sobre la naturaleza y una conciencia de su ser inmortal, y, como culminación de estas sensaciones, la experiencia del éxtasis, «de la felicidad suprema, de la gloria».

Según la reseña de *La Prensa*, esta sensación extática fue experimentada «como si él fuera un punto centro, una unidad, hacia donde convergían las nociones acabadas y perfectas de todas las cosas que le rodeaban». Se desarrolla aquí uno de los motivos nucleares de *La lámpara maravillosa*, ese yo espiritualizado convertido en el centro del círculo, que, como Dios, adquiere una comprensión cabal del mundo y se convierte así en centro de amor. En la reseña de *La Nación* también se transcriben estas ideas:

Todo conocimiento está en Dios, que no conoce el mal, y como Dios es el centro, aproximarnos a él debe ser la suprema ambición humana. El

<sup>50</sup> «Conferencia de del Valle-Inclán. Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas»: *La Prensa*, Buenos Aires, 29-VI-1910; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 40.

que más ama más goza. Universalicemos nuestra conciencia para ser mejores.

En la tierra el hombre sólo puede ser centro de amor como lo fue Claris.

Esta teoría o sensación del centro lleva a del Valle-Inclán a desenvolver toda una estética, por la cual el artista debe mirar el paisaje con «ojos de altura» para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables.

Conservando, pues, en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento.

Además hay que transformar las figuras quitándoles aquello que no haya[n] sido. Así un mendigo deber parecerse a Job y un guerrero a Aquiles<sup>51</sup>.

Es probable que el cronista se confundiera al citar a «Claris» como arquetipo de «centro de amor», y que el orador se hubiera referido a «el de Asís», esto es, San Francisco de Asís; no olvidemos que este personaje servirá para ejemplificar, tanto en *La lámpara maravillosa* como en otras conferencias, el ideal de amor cristiano, desinteresado, ingenuo y tierno. En todo caso, esta visión del mundo, trasladada a la esfera literaria, impone sus condiciones. De igual modo que el hombre debe emular a Dios y universalizar su amor por todas las cosas, en literatura hay que obviar lo mudable y centrarse en lo esencial a partir de una visión estelar, distanciada, del objeto; ello se consigue imitando a la literatura popular —que no es el producto de una sola visión, sino la suma de todas las conciencias—, así como eliminando de las figuras todo lo que no corresponda al ideal, al arquetipo.

Un año después, en las conferencias pronunciadas en Valencia y en Barcelona, el escritor dará un salto cualitativo en sus postulados místico-estéticos. Entre los dos discursos destaca el de Valencia, que lleva el expresivo título de «Concepto de la vida y el arte»; en primer lugar, Valle matizará el tópico de «el arte es la vida», desmarcándose de una concepción mimética de la actividad artística. A su juicio, dicho tópico sólo es admisible si se acepta que la vida contiene, en su aparente mudanza temporal, esencias eternas que el arte aspira a fijar y a expresar:

---

<sup>51</sup> «Los excitantes»: *La Nación*, Buenos Aires, 29-VI-1911; *loc. cit.*, pág. 105.

Suele decirse que el arte es la vida; mas con esto apenas se hace sino una enunciación oscura, si juntamente con ella no se esclarece y afirma lo que la vida sea.

La vida es algo como un fruto del tiempo, como una derivación de las horas y de los días, la tela inconsútil que tejen los astros; y el tiempo no es para nosotros sino una corriente de eternidad, un antes y un después, unidos por una negación, por algo que no se cuenta, por una cantidad infinitamente pequeña, a la cual nos obstinamos en llamar presente. Tal es nuestro orgullo. Porque el presente sólo puede existir en relación a las cosas infinitas, aquellas que no pueden tener ni antes ni después porque la eternidad es su sustancia.

Pero cualquiera que sea el concepto que un artista pueda tener de la vida, ya la considere como una aspiración a la unidad, como un ansia para acercarse a Dios y darle a todas las cosas el anhelo de perpetuarse y de parar en el tiempo, ya como un río que se trasmuda y corre sin detenerse en el presente del pasado al futuro, su aspiración será siempre la de hacer inmóviles todas las cosas que le rodean. Porque el movimiento es también una aspiración a la quietud. En los círculos dantescos, el torbellino de las almas no es sino el ansia proteica de girar eternamente para poder estar en todas partes e igualarse con Dios<sup>52</sup>.

Como vemos, aquí Valle ya ha formulado el concepto nuclear de su estética, la idea de «quietud», inspirada en la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos. En sus palabras, hay una obvia alusión a las concepciones filosóficas de Heráclito y Parménides, cuya aparente oposición se resuelve en el ámbito artístico, por cuanto el artista anhela siempre los atributos divinos de inmovilidad y unidad. A partir de esta visión del mundo, el artista aspirará a «perpetuar las formas, perpetuar los ritmos y dar a todas las cosas un sentido esotérico de eternidad y de unidad». Para conseguir que «todas las cosas le revelen lo que tienen de efímeras y aquello que tienen de permanente o, cuando menos, de durable», deberá someterse a una «austera disciplina» y utilizar un procedimiento que ya habíamos encontrado en estas páginas: el recuerdo:

Para llegar a esta disciplina conviene ante todo adiestrarse en evocar y en recordar, porque en el arte, y en cuanto a la obra de arte atañe, nada es como es, sino que todo es como se recuerda, y el recuerdo se forma y cristaliza en nosotros por la suma inconsciente que hacemos de momentos análogos.

---

<sup>52</sup> «Valle-Inclán en Valencia. Conferencia en el Círculo de Bellas Artes» (titulada «Concepto de la vida y el arte»): *El Mercantil Valenciano*, Valencia, 31-V-1911; *apud* Dru Dougherty, «Valle-Inclán en Valencia (1911)»; *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (enero 1994), pág. 14.

Para ilustrar su idea, enfrentará la concepción pictórica de Sorolla, que reproduce la luz del instante, a la del Greco, quien no sólo pinta de memoria, sino que sabe recoger en sus retratos los rasgos esenciales del rostro, no los banales. Asimismo, según la reseña publicada en *La Voz de Valencia*, el escritor elogiará a la *Gioconda* de Leonardo, afirmando que la ambigüedad de su expresión es equivalente al alba o al crepúsculo, a esas horas que se sitúan entre el día y la noche. Como veremos, estos ejemplos reaparecerán, de un modo más elaborado, en varias conferencias posteriores. Finalmente, en esta misma reseña hallaremos también los conceptos de «visión estelar» o «circular», relacionados con el punto de vista múltiple de la literatura popular:

La visión de la Tierra no ha de ser desde un punto de vista que podríamos llamar llano, sino desde una altura para que la visión del paisaje fuese circular, así lo hacían los pintores antiguos.

El crítico [Z]ola decía que el arte es la visión de la vida a través de un temperamento; eso es falso, la visión ha de ser múltiple, por eso las obras artísticas más grandes son las que ha creado un pueblo y no un artista<sup>53</sup>.

En la conferencia de Barcelona, aunque el tema central es el alma española, también resurgirán algunas de las ideas vistas hasta aquí. El escritor postulará una vez más que la condición divina equivale a una capacidad de amor universal y, como en *La Lámpara maravillosa*, vinculará el deseo de conocimiento a la esterilidad satánica, inmersa en el acontecer, en el tiempo. Contrariamente, ese amor a todas las cosas conlleva la idea de quietud y eternidad, que se ilustra nuevamente mediante el motivo del cristal:

Y entonces los sentimientos de amor no son sentimientos individuales, sino un sentimiento a (*sic*) todas las cosas, algo parecido al amor de Dios, que es el único centro posible, por sentir en sí todas las cosas. Porque nuestra emulación ha de ser ésta: ir al amor, ir a ser centro de amor, porque acaso en el mundo no se puede ser más que centro de amor, y no centro de conocimiento, ya que éste significaría un antes y un después, y nuestra aspiración es la perpetuidad, es ser algo eterno, algo por encima

---

<sup>53</sup> Véase la reseña de *La Voz de Valencia* en Dougherty, D., *art. cit.*, pág. 15 n 16.



de todos los accidentes, algo como el cristal, que tiene veinte mil años y no tiene ninguno, porque no tiene edad<sup>54</sup>.

Sin embargo, es en las conferencias de 1915 y 1916, pronunciadas todas ellas en el Ateneo de Madrid, donde Valle introduce plenamente no sólo las ideas, sino también la terminología de *La lámpara maravillosa*. Así, en la disertación de 1915, titulada lisa y llanamente «El Quietismo estético», se dan cita, junto a los conceptos barajados hasta la fecha, las referencias teosóficas y la nomenclatura mágica de los *Ejercicios espirituales*:

Con aire de fe convincente disertó de (*sic*) las propiedades reales del punto, de la línea, de la superficie circular engendrada y de la esfera a la vez creada por la superficie (cábala), como con clarividencia comunicativa se enlazó la Historia del Arte con la Trinidad cristiana del Demiurgo, el Paracletos y el armónico Logos<sup>55</sup>.

Particularmente interesante es la reelaboración, en esta conferencia, de aquellos ejemplos plásticos que habían aparecido en el discurso valenciano. Dichos ejemplos servirán una vez más para ilustrar el concepto de quietud, aplicado aquí a varias obras que evocan un punto de transición entre dos instantes o características: así, la Venus de Milo, cuya androginia representa la síntesis de lo femenino y lo masculino, o la *Gioconda*, cuya expresión se sitúa a medio camino entre la sonrisa y la gravedad. También se aludirá a la pintura de Velázquez, quien, frente a la técnica impresionista, consigue en sus cuadros una luz «quieta». Todos estos ejemplos, por lo demás, se importan directamente de *La lámpara maravillosa*, y en concreto del capítulo titulado «Exégesis Trina»: allí se oponen tres «rosas», la erótica, la clásica y la del matiz, y se indica que la rosa clásica pretende «enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios, y el instante que pasa y el que se anuncia», lo cual se ilustra, respectivamente, con la Venus griega, la *Gioconda* de Leonardo y el «pincel velazqueño». Un fragmento de otra reseña, la

---

<sup>54</sup> «Conferencia dada por don Ramón del Valle-Inclán en el Círculo Tradicionalista de Barcelona»: *El Correo Catalán*, Barcelona, 3-VII-1911, *apud* Ramoneda Salas, A. : «Una estancia de Valle-Inclán en Barcelona»; Madrid, *Revista de Literatura*, LI (1989), pág. 512.

<sup>55</sup> E. Tormo: «El Quietismo estético»: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 23, Madrid, 13-III-1915; en Monge López, J. M<sup>a</sup>: «Una conferencia y una lectura de Valle-Inclán en el Ateneo

firmada por Alfonso Reyes, recoge todos estos motivos, así como la referencia a Miguel de Molinos, a los pecados capitales y a las experiencias de Illán el Mágico:

[Valle-Inclán] Afronta el absoluto sin caer en el ridículo. Cuando habla de la muerte, lo hace con conocimiento personal, asumiendo la responsabilidad de haber estado muerto algún día. Aconseja olvidar, después de aprender y conocer, para no conservar más que el olor del conocimiento. Hagamos —decía el quietista Miguel de Molinos en el siglo XVII—, como la nave que, llegada a puerto, olvida el oficio de la vela y del remo. Busca nuestro teólogo una ilustración a la doctrina: se acuerda de Velázquez. Lo imagina trabajando en su galería de Palacio, a toda hora de la mañana y de la tarde. No pinta la luz accidental, la que pasa, la que no existe, no pinta el acaso dinámico del momento y ni repara en «el flemón que le salió aquel día al buen señor». Pinta lo estable, pinta la luz general, pinta el día, pinta el tiempo. Y para llegar a esta comprensión de lo estático y lo perenne —así como el místico árabe, tratando del éxtasis, aconsejaba entregarse al movimiento giratorio—, él aconseja mirar las cosas en el recuerdo, evocándolas con razón quieta de amor.

Afronta la definición de los enemigos del alma (...).

Afronta la definición de la obra creadora. Compara al hombre con el animal porque, como éste, produce imágenes que se le parecen; pero lo compara también con el ángel porque como éste produce acciones. Y aquí, al hablar del sexo de los ángeles y establecer que toda obra de arte es un andrógino, nos ha recordado a Anatole France (...).

Afronta la definición de la magia (...). La magia es, en uno de sus aspectos, aceleramiento de la vida, nueva carga dinámica en el dinamismo de la vida: Don Illán el Mágico ha visto desfilar la historia en un segundo, y en el reflejo de unas redomas hemos leído todos nuestros años por venir<sup>56</sup>.

Cuando Valle-Inclán habla de la muerte, afirma Alfonso Reyes, «lo hace con conocimiento personal». La contemplación de la vida por parte del alma desencarnada es, como sabemos, uno de los temas centrales de *La lámpara maravillosa*, muy similar a esa pretensión de ver la vida desde la otra ribera que se explicita en un esperpento valleinclaniano (*Los cuernos de Don Friolera*, pág. 115). En una carta a Unamuno, escrita a tenor de la publicación de los *Ejercicios espirituales*, Valle-Inclán afirma:

---

(1915)»; *El Pasajero, Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), primavera 2002.

<sup>56</sup> REYES, A., *art. cit.*, págs. 83-84.

Las gentes temen hablar de la muerte (...). Yo quisiera hablar a todas horas de la vida de nuestras almas a través de las estrellas, y de la comprensión sideral de las acciones. El dolor de haber vivido debe ser horrible<sup>57</sup>.

Por su parte, Antonio Machado elogiará en una carta dirigida a Valle-Inclán *La lámpara maravillosa*, afirmando que con esta obra se ha superado el sensualismo y el realismo mezquino de las letras españolas:

Tiempo era ya de que los maestros de nuestras letras rompiesen la modorra sensual de nuestra literatura y nos invitasen a superar la flaca subjetividad humana y la no menos ruin afición a las realidades superficiales. La profunda invitación de Don Jorge ha sido, al fin, atendida y hoy parece que el alma dormida comienza a recordar y, lo que es lo mismo, a pensar. Téngole a usted por un poeta filósofo o lo contrario<sup>58</sup>.

Y es que, como atinadamente observa Gonzalo Sobejano, «después del siglo de oro de la mística española, cuya última voz fue la de Miguel de Molinos, en España sólo se han escrito dos libros místicos: *La lámpara maravillosa* y *El pasajero*»<sup>59</sup>. Mucho debió de agradar a los intelectuales del Ateneo esta personal recreación de las doctrinas místicas, pues, como ya se ha señalado, un año después Valle ofrecerá allí mismo otras cinco conferencias basadas directamente en su ensayo estético. Reproduzco aquí las escuetas reseñas aparecidas en *El Liberal*, muy similares, por lo demás, a las que ofrece *La Época*:

En la primera, que pudiera llamarse autopsicología, analizó la influencia que ejercen en la producción literaria las cosas, los hechos y el medio en que se desenvuelve la vida de los escritores.

Al hablar del clasicismo, advirtió que para seguir por dentro y no sólo por fuera a los grandes maestros, hay que llevar en el alma la de un soldado o un místico del siglo XVI.

Alrededor de «los caminos del Arte» anduvo su tercera conferencia. Sobre ella se cernía el espíritu de San Francisco de Asís,

<sup>57</sup> *Apud* Hormigón, J. A. (ed.), *op. cit.*, pág. 534.

<sup>58</sup> *Apud* Monge López, J. M<sup>º</sup>. : «*La lámpara maravillosa* y el quietismo estético: estado de la cuestión»; en Aznar Soler, M. y Rodríguez, J. (eds.): *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Bellaterra, noviembre de 1992); Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, 1995, pág. 207.

<sup>59</sup> SOBEJANO, G.: «Valle-Inclán frente al realismo español»; en Zahareas, A. : *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*; New York, Las Américas, 1968, pág. 161.

mientras Valle-Inclán indicaba cuánto concurre a la creación de lo Bello, así en las letras como en las artes, el amor a la Naturaleza y a las criaturas.

En la cuarta, el ilustre autor de *Romance de lobos*, trató del recogimiento del alma en sí misma y en el ambiente del campo para la realización de una labor artística, y expuso una serie espiritual de senderos a seguir (*sic*), siempre teniendo por base un hondo misticismo.

La quinta y última se dedicó a lo que Alberto el Grande llama la piedra del sabio, no en la acepción material de encontrar el oro, sino en lo que de magia y transmutación tiene el ir moldeando el alma en un troquel, místico o pagano, que sea bastante para hacer que cada una florezca y fructifique a su modo<sup>60</sup>.

Al margen de la correspondencia exacta entre estas líneas y las diversas partes de *La lámpara maravillosa*, es muy probable que, con estas conferencias, Valle alcanzara también el objetivo artístico de su ensayo estético: despertar en cada uno de los oyentes, al modo de los antiguos libros de las escuelas iniciáticas de Alejandría, una emoción diversa, y comunicarles también verdades de una belleza eterna y siempre renovada<sup>61</sup>.

En la década de los veinte, Valle volverá a manejar en sus conferencias los conceptos metafísicos que han sido glosados en estas páginas. Lógicamente, no se utilizarán la terminología y las referencias esotéricas de *La lámpara maravillosa*, pero sí se retomarán algunos de sus motivos fundamentales, junto a imágenes y ejemplos ya conocidos. En ocasiones, incluso, como es el caso de las conferencias dadas en México en 1921, Valle aludirá directamente a los *Ejercicios espirituales* y a Miguel de Molinos. Al hablar del heterodoxo utilizará, según se indica en una de las reseñas, «un gran acopio de datos y detalles», probablemente convencido del interés que «este extraño personaje» podía despertar en el público<sup>62</sup>. En

<sup>60</sup> «Las conferencias de Valle-Inclán»: *El Liberal*, Madrid, 24-I-1916; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 161.

<sup>61</sup> Cfr. la entrevista de Esperanza Velázquez Bringas: «Don Ramón María del Valle-Inclán en México», *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 28-XI-1921; en Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 121.

<sup>62</sup> «La cuarta conferencia de don Ramón del Valle-Inclán»: *Excelsior*, México, 18-X-1921; en Sánchez-Colomer, M<sup>a</sup> F.: «Las conferencias de Valle-Inclán en México (1921): algunas reseñas olvidadas»; *El Pasajero, Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), invierno 2002.

otra de las reseñas, se describe el propósito que guió al escritor en la composición de su ensayo estético:

En «Lámpara Maravillosa» (*sic*) el escritor no quiso describir tan sólo los cuadros que son accesibles a todos los ojos, sino que quiso impresionar con paisajes nuevos, tal como los imaginara una ciega al poco tiempo de perder la vista. Describir una ensoñación del alma<sup>63</sup>.

Poco tiempo después, en el discurso pronunciado en Nueva York, el escritor, tras abordar en primer lugar la situación del indio mexicano, «tratará de coordinar algunas ideas sobre su estética». Aunque los datos que ofrece la reseña son muy confusos, consta que «expuso la importancia del quietismo en el arte» y que ilustró sus ideas con los ejemplos de Velázquez y la *Gioconda*<sup>64</sup>. En 1926, en la conferencia titulada «Motivos de arte y literatura» pronunciada en Gijón, Valle recuperará la noción de «quietud», que ahora denominará también «estatismo»<sup>65</sup>. Partiendo de la premisa de que «el estatismo, como condición precisa de eternidad en el Arte, solamente es emotivo cuando lleva un fin de actividad, cuando significa un punto de transición», ilustrará esta idea con la *Gioconda*, con Velázquez y con las representaciones griegas de Venus y Apolo, así como volverá a referirse al cristal y a los metales. Nada nuevo, pues, aportan estos discursos, frente a lo que sucederá con uno inmediatamente posterior, donde, junto al estatismo del movimiento, de la forma y de la luz, y junto a

<sup>63</sup> «Anoche dio su tercera conferencia don Ramón del Valle-Inclán»: *El Universal*, México, 18-X-1921. Reseña reproducida por Schneider, L. M.: *Todo Valle-Inclán en México*; México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1992, pág. 20, aunque aceptándola como «tercera» según reza el titular (en rigor se trata de la cuarta) y con errores en la datación, pues afirma que fue publicada el 16 de octubre.

<sup>64</sup> Sin título ni fecha precisa conocidos: reseña publicada en *La Prensa*, Nueva York (¿diciembre de 1921?) y a su vez transcrita en *Repertorio Americano*, Costa Rica, n° 9, enero de 1922; en Osuna, R. : «Una conferencia de Valle-Inclán en Nueva York (1921)»; *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, Santiago de Compostela, 1980, pág. 379.

<sup>65</sup> «Motivos de Arte y Literatura»: *El Noroeste*, Gijón, 7-IX-1926; citaré por Dougherty: «Valle-Inclán ante la dictadura militar: el viaje a Asturias (1926)», en Barbeito, C. L. (ed.): *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el centenario de su muerte)*; Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, págs. 69-85.

una nueva alusión a los cristales y los metales como emblemas de quietud, el orador introducirá un nuevo concepto: el estatismo del tiempo<sup>66</sup>.

En primer lugar, repetirá su idea de que las cosas, estén quietas o en movimiento, no pueden ser representadas de un modo artístico «sino en cuanto se plasma un momento de ese movimiento, cuando por un instante las imaginamos quietas», puesto que «el movimiento que no tiende a la quietud, es el caos». El movimiento será puesto en relación con el diablo y con la visión unipersonal del artista, mientras que la quietud se vinculará a Dios y a la visión omnilateral, la visión del círculo, cuya máxima expresión sería la literatura popular. Para ilustrar sus ideas, recurrirá a un ejemplo muy gráfico:

Existe en arte la visión unilateral, unipersonal, y la visión omnilateral, visión del círculo. Imaginemos una casa ardiendo en despoblado y la muchedumbre contemplando el espectáculo en derredor del siniestro. Cada uno de los espectadores tendrá su visión especial del hecho y, la suma de visiones, la expresión de la visión general, sería la literatura popular. Sólo las grandes cosas, las grandes concepciones artísticas, pueden ser creadas por la visión de todos.

Igualmente gráficos son los dos ejemplos que utilizará para explicar el estatismo del tiempo; la fábula del campesino y el asno servirá para demostrar que, si dilatamos el tiempo, se reduce la posibilidad de un conflicto dramático, mientras que el segundo ejemplo demostrará que la concentración temporal de los hechos aumenta su carga dramática:

He aquí, pues, los tres estatismos: el de la forma en Grecia, el del movimiento con Leonardo da Vinci y el de la luz con Velázquez. Aún falta el del tiempo y por eso vemos que los artistas procuran colocar la acción en esas horas ambiguas de los crepúsculos (...).

En arte es necesario reducir el tiempo. Recuerda la conocida fábula del campesino que se comprometió [ante el rey] a enseñar a hablar al asno y contestaba: «En diez años de plazo que tenemos, el asno, el rey o yo, ¿no moriremos?». Si nos cuentan de un hombre de 90 años que ha perdido a sus padres, a su esposa y a sus hijos, la emoción no puede apoderarse de nosotros. Pero si esto mismo nos dicen de un hombre de 20 años, ya apunta el drama, cuya intensidad aumentará de una manera considerable si reducimos los conceptos de espacio y tiempo haciendo coincidir estas muertes en un día, en una hora, en un mismo sitio.

<sup>66</sup> «Autocrítica literaria. Valle-Inclán y su obra»: *Región*, Oviedo, 15-IX-1926; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 321-324.

Dicho esto, el escritor concluirá que este estatismo temporal ha sido determinante en su creación literaria, donde ha procurado «reducir los conceptos de espacio y tiempo de tal modo, que desde que empieza la acción hasta que termina, a lo sumo transcurren veinticuatro horas y a todo lo más día y medio».

La última disertación que registra estas ideas es la pronunciada en Málaga en octubre del mismo año<sup>67</sup>. Recordemos que éste era el discurso con el que el escritor pretendía, no reflexionar sobre su obra, sino sobre «la metafísica en que se funda». Aquí reproduciré los mismos motivos utilizados en la conferencia anterior, afirmando asimismo que ha intentado que «la acción de mis libros no dure más de veinticuatro horas».

Recordemos también que, así como la anterior conferencia había sido contestada por el cronista —quien había argüido que la concepción de la divinidad valleincliniana era más propia de un «lama tártaro» que de «un artista nacido en la secular e insuperada civilización cristiana»—, también en este caso un periodista afirmará no compartir ciertas ideas del escritor:

Refiérome a su teoría de que el arquetipo de belleza, el «desideratum» de perfección, sea la suprema quietud.

Yo pienso de otra manera; yo creo que la belleza y la perfección se encuentran, no en el reposo, que es el símbolo de la muerte, sino en el movimiento, en la actividad, que son el símbolo de la vida.

No me convence, por más que sea muy ingeniosa, la teoría o argumento de la inamovilidad de Dios deducida de su ubicuidad<sup>68</sup>.

En el contexto de la dictadura de Primo de Rivera, no sólo la oposición ideológica de Valle-Inclán, sino también su heterodoxa metafísica serán recibidas con reparos por un sector de la intelectualidad. Se establecía, así, un puente entre las reaccionarias objeciones que, ya a finales del siglo XIX, planteara Menéndez y Pelayo a las doctrinas quietistas y las réplicas de estos

---

<sup>67</sup> «El señor Valle-Inclán en el Círculo Mercantil. Una conferencia interesantísima»: *El Cronista*, Málaga, 29-X-1926; en Gago Rodó, A. : «Regionalismo y literatura en Valle-Inclán. Textos (1925-1928)»; *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica I* (1998), págs. 25-41.

intelectuales, enfrentamiento que habría de resurgir, como era de prever, tras la muerte del escritor. En efecto, en plena dictadura franquista, al pretender la editorial Plenitud reeditar las *Obras Completas* de Valle-Inclán y solicitarse inopinadamente un nuevo informe de los censores, el Reverendo Andrés de Lucas Casla se referirá a *La lámpara maravillosa* con este lapidario juicio:

Se subtitula «Ejercicios espirituales». En realidad son unos ensayos sobre temas de Estética y de una Mística extraviada, con resabios quietistas y teosóficos. Creo que su lectura sería perjudicial para los lectores de escasa formación<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Carlos Valverde: «Un comentario a la conferencia de Valle-Inclán»; *Diario de Málaga*, 30-X-1926; *apud* Gago Rodó, A., *art. cit.*, pág. 77.

<sup>69</sup> *Apud* Rodríguez, J. : «Valle-Inclán y la dictadura franquista. I: 1939-1955»; *El Pasajero*, *Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), otoño 2001 y *Cuadrante* (Revista cultural de la «Asociación Amigos de Valle-Inclán»), Vilanova de Arousa (enero, 2002), pág. 30.



## 2

## EL ALMA ESPAÑOLA

Se puede afirmar que, para el estudio del pensamiento político de Valle-Inclán, las conferencias son imprescindibles, pues son muchas las que desarrollan, de forma específica, temas como la España tradicional, la visión de la historia española, las relaciones entre España y Latinoamérica y la actualidad política; pero, además, los discursos que tratan de estas cuestiones abarcan un periodo temporal muy amplio, lo que posibilita una reconstrucción bastante ajustada de la evolución ideológica del escritor. En todo caso, tampoco puede hablarse de una «evolución» en sentido estricto, ya que, junto a una serie de convicciones que experimentarán una radical transformación, también habrá otras que permanecerán inalteradas o cuyo enfoque apenas diferirá a lo largo del tiempo. En este sentido, las distintas filias y fobias políticas de Valle-Inclán, aunque a primera vista puedan parecer contradictorias, adquieren en conjunto una gran coherencia, y ello se debe, en mi opinión, a una serie de principios éticos que se asientan desde fechas muy tempranas y que conservan su vigencia con el paso de los años. Pero no nos precipitemos: a partir de las conferencias, y apoyándonos también en otros documentos o en las propias obras del escritor, podremos seguir paso a paso la construcción de la ideología valleinclaniana en el primer tercio del siglo XX.

En sus dos primeras conferencias, pronunciadas en 1892 y 1907, Valle-Inclán no abordará temas políticos, y tampoco hay acuerdo crítico acerca de su ideología en estos años de formación. Por un lado, Hormigón<sup>1</sup> ha destacado los orígenes republicanos de la rama paterna del escritor y

---

<sup>1</sup> HORMIGÓN, J. A. (ed.): *Valle-Inclán: Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*; Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pág. 22.

García Velasco ha hablado de un «liberalismo fontanal» común a la mayoría de los grupos ilustrados posteriores a 1874<sup>2</sup>. Pero, por otra parte, Santos Zas opina que la ideología valleincliniana es, desde 1889, de signo tradicionalista, y que a partir de 1905 empezaría el compromiso de Valle con el carlismo<sup>3</sup>; en cambio, Eliane Lavaud considera que no puede hablarse de un Valle-Inclán tradicionalista hasta 1906-1907, y que hasta esas fechas la actitud del escritor era abiertamente antilegitimista<sup>4</sup>. Por mi parte, como se verá más adelante, coincido con esta investigadora, y añadiría que hacia 1915 se produce el canto del cisne del tradicionalismo valleincliniano. Sea como fuere, las primeras conferencias en las que Valle muestra una decidida orientación ideológica corresponden a la gira americana de 1910: es precisamente en estos momentos cuando las relaciones del escritor con el partido legitimista llegan a su máximo apogeo y cuando los carlistas, que siempre habían desconfiado de él, pueden considerarlo como un auténtico correligionario. Entre las muestras más rotundas, pero también más personales, de la adscripción de Valle-Inclán a la causa carlista, se encuentran las conferencias que dará en Latinoamérica sobre la España Tradicional, y, sobre todo, las que ofrecerá un año más tarde en Valencia y Barcelona.

En la primera década del siglo, a la crisis social generalizada, a la pérdida definitiva de las colonias y al desprestigio de la clase política, se añade la pujanza de los nacionalismos, que vienen a cuestionar desde la raíz la idea de España. Es posible que la preocupación de Valle por la unidad española, una de las constantes de su ideología, fuera un factor decisivo para su militancia carlista, máxime cuando, en estos momentos, el escritor

---

<sup>2</sup> GARCÍA-VELASCO, J. L. : «Hacia una biografía intelectual de Valle-Inclán»; en Serrano Migallón, F. (coord.): *Homenaje a Rafael Segovia*; México D. F., El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 1998, pág. 418.

<sup>3</sup> SANTOS ZAS, M. : *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*; Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, esp. págs. 59-103.

<sup>4</sup> LAVAUD-FAGE, E. : *La singladura narrativa de Valle-Inclán*; La Coruña, Fundación «Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa», 1991, págs. 405-461.

ya tenía la firme convicción de que el liberalismo había destruido la unidad nacional. Además, el carlismo, aunque tenía escasa relevancia en el panorama político de la época, había experimentado un cierto auge por estas fechas y era una opción que acogía muchas de las inquietudes del escritor: así, mientras que el liberalismo —identificado con las nuevas formas de relación propias de la sociedad urbana— había traído consigo el laicismo de Estado, el parlamentarismo burgués, el mercantilismo económico y el centralismo político, el tradicionalismo —vinculado a la sociedad rural— suponía la defensa a ultranza de la religión católica y de los fueros, junto con una concepción sociopolítica patriarcal y aristocratizante. Como ya señaló hace años José Antonio Maravall, Valle-Inclán concibe el carlismo como la fórmula que salvará a su propio mundo —la arcaica sociedad agraria— de la amenaza burguesa, capitalista y liberal<sup>5</sup>, aunque habría que añadir que el escritor procederá a una peculiar recreación de la doctrina tradicionalista: en ésta se advierte, ante todo, la voluntad de contribuir a la restitución de la identidad nacional, y ello se hará a través de la proyección, en un pasado mítico, de una serie de valores éticos que se pretenderán esenciales y eternos. En este sentido, el tradicionalismo valleincliniano se basa más en el deseo que en la realidad, más en la evocación nostálgica de unos presuntos valores de un pasado ideal que en la demostración de la existencia, y menos aún de la vigencia, de dichos valores. Por ello mismo, las conferencias no van a sostenerse en presupuestos verificables históricamente, sino en un conjunto de axiomas cuya «verdad» es, a lo sumo, poética, y cuyo valor programático queda, por tanto, reducido a la nada.

Por otra parte, en todas las conferencias sobre la España Tradicional, el discurso de Valle adquiere una serie de rasgos propios de la época, tanto en los temas como en el enfoque de los mismos: lo que se pretende es hallar la esencia del alma española, y para ello se indagará en la historia, las

---

<sup>5</sup> MARAVALL, J. A. : «La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán»; *Revista de Occidente* (abril 1986), pág. 242.

tradiciones, el arte y la literatura de España. Asimismo, se considerará que los gérmenes de la identidad española se sitúan geográficamente en Castilla e históricamente en la España anterior a los Reyes Católicos: de ahí que las conferencias lleven títulos como «La España Antigua» o «El alma de Castilla». Además, en Latinoamérica esta indagación conllevará un riesgo añadido, pues Valle no pretenderá tan sólo fijar los fundamentos del alma española, sino legitimar a su través el proceso colonizador y reivindicar la figura de los conquistadores, singularmente la de Hernán Cortés.

En la primera de estas conferencias, la pronunciada en Buenos Aires, se querrá demostrar que España no ha sido nunca «un país de guerreros», sino «una tierra de moralistas», de lo que se deduce que las conquistas y las guerras españolas «tuvieron un fin moral»; asimismo, se indica que algunos literatos, como Cervantes, Quevedo o Manrique, fueron sobre todo moralistas:

Valle-Inclán dijo que España no había sido nunca un país de guerreros. Uno sólo fue grande: don Gonzalo de Córdoba, llamado el Gran Capitán, que supo vencer a ejércitos poderosos con su talante estratégico.

Todas las guerras emprendidas y sostenidas por España (...) tuvieron un fin moral.

Así, pues, aquélla fue siempre una tierra de moralistas.

El *Quijote*, más que una sátira de la caballería, fue la obra de un gran moralista (...).

Moralistas también lo fue (*si*) Don Francisco de Quevedo y Villegas y Manrique (...). Moralistas fueron los conquistadores, (...), que lucharon para fundar en las tierras desconocidas de América<sup>6</sup>.

Como los guerreros y los literatos, se afirma que también los conquistadores fueron moralistas, pero éstos presentan una virtud suplementaria: su obra fundadora. Aunque en otras reseñas se desarrollará mucho más esta idea, ahora ya se indica que «los fundadores fueron más grandes que los guerreros y los literatos», y se relaciona el afán fundador con los mayorazgos «diciendo que ellos fueron creados no para favorecer al primogénito, sino para consolidar los vínculos de familia». Finalmente,

<sup>6</sup> «La España antigua»: *La Nación*, Buenos Aires, 12-VII-1910; *apud* Garat, A. C., «Valle-Inclán en la Argentina»; en *Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán (1866-1966). Estudios reunidos en conmemoración del centenario*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1967, pág. 110.

Valle concluirá su conferencia sintetizando «el espíritu español en el siglo XIII y XIV, durante la Edad Media» y evocando «las viejas glorias de Castilla», seguramente a través de aquella letanía que habría de cerrar todos los discursos sobre la España tradicional.

En Paraguay, si damos crédito a las reseñas, el escritor llegó mucho más lejos, pues no sólo realzó el carácter moral del alma castellana y legitimó a su través las conquistas y las guerras españolas, sino que «evocó la figura de los inquisidores e hizo una apología de sus persecuciones en defensa de la fe cristiana»: «Debemos ser intolerantes —dijo— obligando a profesar nuestras creencias y persiguiendo a los incrédulos»<sup>7</sup>. Si la Inquisición se justifica por los mismos motivos que las guerras y las conquistas —la defensa de la religión cristiana—, ya en Chile se afirmará sin ambages que «la religiosidad es el alma del alma castellana» y que «de ella nacen todas las grandes virtudes del pueblo español, que si fue y es conquistador, no lo ha sido por adquirir tierras para su rey, sino para ganar pueblos para su religión»<sup>8</sup>. La fe cristiana, por tanto, se constituye en la esencia del alma española, y de ella deriva el sentimiento nacional colectivo, visible en el «feudalismo español, tan característico, y hasta tal punto colectivo y no individual, que los caballeros hechos nobles por su rey, tuvieron que buscar, siendo todos iguales, sus títulos, sus blasones y hasta sus nombres en la heráldica germánica»; asimismo, el sentimiento colectivo se muestra en «los privilegios comunales, origen de la propiedad de la tierra y de los fueros tradicionales». Ahora se citará a Séneca como «precursor de la tradición de Jorge Manrique, Cervantes, etcétera» y se insistirá en que el pueblo español «no hizo la guerra por la guerra, sino por implantar su fe y su moral»:

---

<sup>7</sup> *Apud* Corral, F. : «Valle-Inclán en Paraguai. Loas á Santa Inquisición e visos de *Tirano Banderas*»; *Grial*, Vigo (abril-xuño 1993), pág. 198.

<sup>8</sup> «Valle-Inclán en Chile»: *El Correo Español*, Madrid, 2-XII-1910; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*; Valencia, Pre-Textos, 1994, pág. 53.

Y así explicó cómo en el pensamiento del pueblo español no estuvo jamás el sentimiento de la unidad del territorio sino el de la unidad religiosa y moral, sentimiento que presidió la conquista de Granada y que hizo imposible la de Portugal.

Agregó cómo esta fe había abrazado el tesón y el aliento de ese pueblo, porque sus hombres, en su espíritu de fundadores, «habían comprendido que sobre ellos y su propia suerte hay algo que está más allá de la vida y que ha triunfado de la muerte».

Como vemos, aquí se explica el valor suplementario que adquiere la fundación: ésta prueba el afán de inmortalidad de los conquistadores, entre los que se destaca a Hernán Cortés, a quien ya se había aludido en la conferencia bonaerense y que reaparecerá también en las posteriores. Finalmente, el escritor cerrará su disertación con esta letanía: «¡Castilla... alma de Castilla... águila de blasón, hierro de lanza y lis de plata para las fundaciones!».

A partir de un documento exhumado por Serrano Alonso, podemos deducir el significado de los motivos simbólicos de la letanía; según indica el investigador, en abril de 1906 Luis Bello publicó en *El Imparcial* una reseña de *Jardín novelesco*, en la que daba esta noticia sobre el origen de las *Comedias Bárbaras*:

Valle-Inclán ha publicado ahora otra serie de cuatro libros, cuyos títulos serán: «Águila de blasón», «Hierro de lanza», «Lis de plata» y «Cruz de espada». Constituirán la apología de las fuertes e indomables individualidades perdidas y vencidas en un medio hostil. El águila es un hidalgo, un señor sin pecheros, vegetando en una aldea; la lanza la lleva un cabecilla que en tiempos de Hernán Cortés hubiera ganado tierras para la cristiandad; el lis de plata es una angélica fundadora, y la cruz de espada un nuevo Ignacio de Loyola<sup>9</sup>.

Los mayorazgos, los conquistadores, el afán fundador y la religiosidad militante se concentran, por tanto, en esta letanía, que asimismo será pronunciada, aunque con variaciones, al cierre de las conferencias de Valencia y Barcelona. Pero una vez en España, y ante un auditorio específicamente tradicionalista, se van a presentar dos nuevos motivos: la

<sup>9</sup> Luis Bello: «Un libro de cuentos de Valle-Inclán», *El Imparcial*, Madrid, 19-IV-1906; *apud* Serrano Alonso, J.: «La génesis de *Águila de Blasón*»; *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (diciembre 1990), pág. 87.

defensa del linaje aplicada ya no sólo a los mayorazgos, sino también a una concepción *sui generis* de la monarquía, y la analogía entre las guerras antiguas y las recientes luchas carlistas. Por lo demás, las disertaciones serán muy parecidas a las americanas, aunque también se advierte que, con el paso del tiempo, el escritor ha elaborado su discurso: si en Latinoamérica el Cid y Roldán habían ilustrado el espíritu heroico de los españoles, en Valencia se afirmará que «la leyenda del Ángel, la Leyenda del Apóstol, la Leyenda de la Virgen Madre, son anteriores a nuestras leyendas heroicas», y que las leyendas de Teodosio de Goñi y del Camino de Santiago —cuyo contenido se explicará en Barcelona— son previas a las del Cid y Roldán<sup>10</sup>. En definitiva, se trata una vez más de destacar el papel de la religión como fundamento del carácter moral del alma española y como origen del sentimiento de comunidad del pueblo español. Este sentimiento volverá a ejemplificarse con el feudalismo patrio, que se pretende, frente al francés o al inglés, «caballeroso y cristiano», y ahora también con la monarquía de Alfonso I el Batallador, quien, en lugar de repartir el reino entre sus hijos, lo dio a los Templarios, cuyo sentimiento fraterno se evidenciaba en su forma de combatir «en piña», nunca individualmente. De nuevo se indica que «el intelecto español está encarnado más que nada en los moralistas» y ello se ejemplifica con Séneca, Cervantes, Jorge Manrique y Luis de León, sobre cuya obra, dirá el orador, «parece que pasa el gran viento de la Biblia»<sup>11</sup>. Asimismo, se insiste en que «nuestras guerras han sido guerras morales, de religión» y ello se demuestra nuevamente con la conquista de Granada, con «nuestra guerra de la Independencia» y con «nuestras contiendas civiles», en las que se destaca la figura de Zumalacárregui<sup>12</sup>. Finalmente, se alude también a Hernán Cortés, quien dispuso en su testamento que quería ser

<sup>10</sup> «Conferencia en Nuestro Círculo»: *Diario de Valencia*, Valencia, 1-VI-1911; en Garlitz, V. M. : «Valle-Inclán y la gira de Valencia de 1911»; en González del Valle, L. T y Santos Zas, M. (eds.): *Anales de la literatura española contemporánea: Anuario Valle-Inclán I* (2001), pág. 123.

<sup>11</sup> Sin título preciso[sobre la España tradicional]: *El Correo*, Valencia, 1-VI-1911; en Dougherty, D. : «Valle-Inclán en Valencia (1911)»; *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (enero 1994), pág. 16.

<sup>12</sup> «Conferencia en Nuestro Círculo»: *Diario de Valencia*, Valencia, 1-VI-1911; *loc. cit.*

enterrado en México, en el hospital que había fundado para indios pobres y desamparados, demostrando así que «después de sus conquistas quería el gran capitán que quedase algo moral de su obra»<sup>13</sup>. En *El Diario de Valencia*, además, se indica que el orador hubo de referirse a una carta del duque de Alba, mediante la cual contrastó la actitud de los antiguos gobernantes con la de los políticos actuales:

El duque de Alba, en una carta inédita hallada en el Archivo de Indias, y publicada recientemente por un correligionario nuestro, al referir (*sic*) la visita que es (*sic*) sus últimos momentos le hizo el gran Felipe II le dijo: «Sr., aquesta visita que me hacéis el (*sic*) trance tan fuerte que todos los honores y consideraciones que antes me habéis tenido no me halagan tanto como estas tres ideas: No haberme lucrado en nada ilícito, no haber propuesto para ningún cargo a quien no creyera idóneo y no haber justiciado a nadie sino por causa de herejía.»

Ésta era —dijo— la entereza castellana, noble e hidalga. Comparad todas estas máximas con la conducta de los políticos actuales<sup>14</sup>.

Por último, se entonará la letanía, que esta vez rezará así: «hierro de lanza, azar de quimera, alma acariciada por los arrullos de la paloma griega y elevada por la audaz águila romana»<sup>15</sup>. Al margen de que posiblemente haya una errata en la transcripción del periodista —pues en Barcelona se hablará del «azur de quimera»—, en esta nueva letanía se introduce, junto a la imagen simbólica del conquistador y el canto al ideal, la alusión al mundo grecolatino, cuya ascendencia sobre el alma española también se afirmará en fechas posteriores. Después de la conferencia, Valle será invitado por sus correligionarios valencianos a tomar una copa de champán, momento que el cronista recoge con estas palabras:

Fue un rato delicioso, porque nos expuso sus impresiones recogidas en el reciente viaje que realizó a la América del Sur, demostrando con datos irrefutables la misión providencial que España ha desempeñado en aquellos países<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 125.

<sup>15</sup> Sin título preciso[sobre la España tradicional]: *El Correo*, Valencia, 1-VI-1911; *loc. cit.*

<sup>16</sup> *Apud* Garlitz, V. M., *art. cit.*, pág. 126.



¿Cuáles eran esos «datos irrefutables» que, según el periodista, hubo de esgrimir Valle-Inclán para demostrar «la misión providencial» de España en América del Sur? Tal vez el escritor se refiriera, ya en estos momentos, a lo que más tarde habría de señalar como aspectos positivos de la colonización —la aportación de una lengua, de unas leyes y la fundación de ciudades—, y en cambio obviara los aspectos negativos —el fanatismo, la codicia y la violencia de los colonizadores— que también habría de denunciar años después. Sea como fuere, todo parece indicar que, por estas fechas, Valle utilizaba un discurso entre poético y reaccionario, en el que el espíritu español se ilustraba con las leyendas religiosas y heroicas o con la interpretación moralista de la literatura española, pero también con otros elementos mucho menos inofensivos, como el elogio de los conquistadores, de la Guerra de la Independencia, de las luchas carlistas o incluso con la justificación de los inquisidores. En Barcelona, como sabemos, la conferencia será transcrita de forma íntegra, lo que permite comprender cabalmente los motivos barajados y comprobar la progresiva elaboración del discurso. Ahora no sólo se definen desde el exordio los elementos constitutivos del alma española, sino que éstos se convierten en ideas eternas y, como tales, extensibles al presente:

Para hablaros en esta ocasión he elegido el tema de «Cuál es el alma tradicional española, cuáles son los elementos tradicionales que la integran y la informan desde que ella existe» (...); los elementos que de antiguo iniciaron, fortalecieron y fundieron el alma española son los mismos que existen en vuestras almas, son estos tres que como tres rosas florecen en ella: la Fe, un sentimiento de hermandad, un sentimiento de comunidad y una profunda huella de inmortalidad<sup>17</sup>.

A partir de aquí, se retoman los ejemplos de las conferencias anteriores: la fe cristiana se ilustra con las leyendas del Ángel anunciador, el Apóstol divulgador y la Virgen Madre. Sobre la primera, se narra la historia de Teodosio de Goñi, quien fue tentado por el diablo y redimido por el ángel

---

<sup>17</sup> «Conferencia dada por don Ramón del Valle-Inclán en el Círculo Tradicionalista de Barcelona»: *El Correo Catalán*, Barcelona, 3-VII-1911; *apud* Ramoneda Salas, A. : «Una estancia de Valle-Inclán en Barcelona»; Madrid, *Revista de Literatura*, LI (1989), pág. 509.

San Miguel; sobre la segunda, se hace referencia al culto compostelano; y sobre la tercera, se demuestra la devoción por la Virgen María a través de los altares, ermitas, colegiadas o iglesias presentes en todas las aldeas y ciudades españolas. En cuanto al sentimiento de comunidad, el orador volverá a remitirse a las Órdenes Militares del medievo, singularmente a la del Temple, y afirmará que la fraternidad de los caballeros templarios es análoga a la mostrada por los carlistas en las recientes luchas civiles. Al mismo tiempo, indicará que el sentimiento fraterno de aquellos guerreros venía determinado por un ideal compartido:

España fue donde quiera a la imposición de una ley, nunca a conquistar tierras, nunca fue a esas conquistas fenicias, de minas y bosques, sino a la conquista sacrosanta de las almas.

Finalmente, se explicará que, entre los siglos XVII y XVIII, todos los españoles experimentaron un afán fundador, en el que se cifra el último elemento constitutivo del alma española, el deseo de inmortalidad. Este deseo se muestra no sólo en las fundaciones, sino también en los mayorazgos y, lo que es más importante, en la sucesión monárquica: «esto —afirma el orador— es lo que nos hace amar sobre todas las cosas a la monarquía: ver que en ella se perpetúa una acción eterna». El monarca es concebido como una figura arquetípica dotada de unas cualidades divinas, análogas a las que, según vimos en el capítulo anterior, correspondían también al artista: la visión de altura y una capacidad de amor universal:

Si suponemos, por un momento, un rey que viviese miles y miles de años, cientos y cientos de siglos, ¿cómo podría amar este hombre? No podría fijarse en los detalles pequeños; tendría que resumirlos en un gran englobamiento. Yo me imagino a un patriarca que a los cien años tiene cien nietos, que a los mil tiene diez mil descendientes (...); pero me lo figuro en lo alto de una montaña tendiendo su mirada (...); y entonces los sentimientos de amor no son sentimientos individuales, sino un sentimiento de comunidad, un sentimiento a (*sic*) todas las cosas, algo parecido al amor de Dios, que es el único centro posible, por sentir en sí todas las cosas.

También el pretendiente Don Jaime tiene, según declarará Valle-Inclán a un diario barcelonés, esa visión de altura propia de ese rey mítico, lo cual le convierte en el máximo conocedor del partido legitimista y garantiza su

valor como gobernante<sup>18</sup>. En cualquier caso, si el monarca se ha transformado en un patriarca ideal, también la monarquía alcanzará la categoría de una idea eterna, y si las esencias del alma española eran inmutables, es inconcebible pensar que no sigan teniendo vigencia:

(...) porque nosotros no vemos la muerte de un Rey, ni la sucesión de otro, ni el nacimiento de un príncipe, sino una continuidad eterna: que pueden variar los hombres, pero las ideas, las ideas madres, las ideas tradicionales, los sentimientos monárquicos, están en cada uno de nosotros, y la sucesión es sólo un accidente.

Por eso los que pudieron creer un día que ese gran partido tradicional, que es toda España, podría desaparecer, sufrieron el mayor de los errores, la más profunda, la más crasa de las ignorancias, porque está por encima de la vida y de la muerte.

De todas formas, es evidente que Valle no concede al partido legitimista la exclusiva de representar a la España tradicional. De hecho, para el escritor el gran partido tradicional es «toda España», ese pueblo cuya personalidad ha quedado bien definida a partir de unas esencias que han sido dogmáticamente sancionadas como eternas. Por otra parte, a pesar de que, desde mediados del siglo XIX, la psicología y la sociología habían otorgado un carácter científico a la indagación romántica en el «alma del pueblo», comprobamos que en la recreación valleincliniana del alma española no influyen los principios de la ciencia positiva, que sí podrán rastrearse más adelante en las ideas del escritor. Por lo pronto, Valle intenta desesperadamente dotar al pueblo español de una identidad colectiva, y para ello indaga en los valores tradicionales de España, donde encuentra un elemento incuestionable, la preponderancia de la fe cristiana, y a partir de ahí construye un edificio idílico que se sustenta en sus más caros valores: la entereza ética, la fraternidad universal y el afán de trascendencia, que en estos momentos serán denominados «fe, sentimiento de hermandad y deseo de inmortalidad». Frente al carlismo —la opción política que tipifica la

<sup>18</sup> Véase Sánchez-Colomer, M<sup>a</sup> F. : «El estreno de *Voces de gesta* en Barcelona»; en Aznar Soler, M. y Rodríguez, J. (eds.): *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Bellaterra, noviembre de 1992); Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclinianes, 1995, págs. 527-528 y *Valle-Inclán, el teatro y la oratoria: cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*; Sant Cugat, Cop d'Idees-TIV, 1997, págs. 51-53.

defensa de las tradiciones y cuyos militantes se habían distinguido, en las luchas civiles, por su fe, su heroísmo y su espíritu fraterno—, el liberalismo se concibe, según se afirma en *Los cruzados de la causa*, como el «destructor de toda la tradición española» (pág. 71).

Late aquí, como muy bien sintetiza Aznar Soler, «esa nostalgia de una sociedad precapitalista, agraria, anti-industrial, hidalga y cristiana»<sup>19</sup>, cuyos más elevados representantes serían los mayorazgos. Ahora, como leemos en la misma novela de la trilogía carlista, esos individuos pertenecientes a una aristocracia rural van siendo irremediamente desbancados por esa «punta de curiales, alguaciles, indianos y compradores de bienes nacionales» (pág. 76) que para nada benefician al pueblo llano. Asimismo, como dirá Cara de Plata en *La Corte de Estella*, «entre los republicanos todos van separados», mientras que a él se le ha revelado «otra conciencia», que le ha llevado a renunciar a la gloria personal en beneficio del bien colectivo (pág. 1547). Y en un proceso de depuración de todas estas ideas, Valle acabará trascendiendo el sentido político del tradicionalismo para convertirlo en una categoría ética: de este modo, ya en *Voces de gesta* la voz elegíaca del escritor se transformará en un canto de afirmación, en una apuesta por la vigencia de la España tradicional a partir de la fe cristiana y el amor fraterno, y ello se hará a través de unos personajes arquetípicos y unas escenas simbólicas que pretenden recoger «todos los latidos y aspiraciones de la tradición y de la raza españolas», puesto que «es una obra que simboliza lo eterno de la humanidad, lo que no cambia»<sup>20</sup>.

García Velasco ha indicado, en mi opinión acertadamente, que el cristianismo de Valle no debe interpretarse «como uno más de los aspectos de “vuelta al pasado” y “reacción antipositivista” con que se caracteriza el supuesto tradicionalismo de los finiseculares», sino que cabe relacionarlo

---

<sup>19</sup> AZNAR SOLER, M. : «Estética, ideología y política en Valle-Inclán»; Ramón del Valle-Inclán, número monográfico, *Anthropos* (julio-agosto 1994), pág. 22.

<sup>20</sup> Pavía (entrevista sin título preciso): *La Voz de Valencia*, 28-V-1911; *apud* Dougherty, D., *art. cit.*, pág. 12.

con el cristianismo roussoniano, evangélico, secularizado y opuesto a las altas jerarquías romanas que, probablemente con la mediación de Proudhon y otros utopistas, empapa el espíritu del fin de siglo<sup>21</sup>. Por su parte, Guillermo de Torre nos ha recordado que, en los primeros números del diario *El País*, se publicaron artículos de fondo consagrados a las figuras europeas de mayor predicamento en la época, como Tolstoi, Renan, Proudhon o Bakunin<sup>22</sup>; es probable que Valle, aunque no leyera a todos los autores citados, entrara en contacto con sus ideas a través de la prensa, así como a través de las tertulias y conferencias del Ateneo madrileño. No olvidemos, además, que el escritor habrá de manifestar en varias ocasiones su admiración por Tolstoi y León XIII, dos figuras que tenían en común una concepción social-cristiana del mundo, y que estas ideas también se reflejaban en algunas obras valleinclanianas: recordemos, por ejemplo, al arquetipo del hidalgo, don Juan Manuel Montenegro, el cual, tanto en las *Comedias bárbaras* como en la trilogía de la guerra carlista, habrá de evocar el mensaje social y redentorista de Jesús, o al propio Fermín Salvochea, quien, en *El trueno dorado*, será denominado «el Nazareno» por las «paradojas evangélicas» de su «demagogia proletaria» (pág. 114).

Lo cierto es que la mención de ese cristianismo evangélico, que era el núcleo del discurso de Valle-Inclán sobre la España Tradicional, habrá de reaparecer en años posteriores, cuando su visión de la historia será bien distinta de la mostrada en la primera década del siglo. Por lo pronto, será una de las bases de su postura a favor de los aliados en la Primera Guerra Mundial, que, como es sabido, lo enfrentará, si no con el pretendiente Don Jaime, sí con el grueso del partido legitimista. En todo caso, la aliadofilia del escritor se nutrirá también de una curiosa interpretación de las relaciones internacionales, y, más concretamente, del concepto de «nación verbo», tal vez originario de la teosofía.

---

<sup>21</sup> GARCÍA VELASCO, J. L., *art. cit.*, pág. 421.

<sup>22</sup> TORRE, G. DE: «La generación española de 1898 en las revistas del tiempo»; en *Del 98 al barroco*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 27-30.

Así, en una entrevista de 1915, Valle afirmará que en cada época de la humanidad ha surgido una nación verbo, una nación de enlace entre los pueblos<sup>23</sup>. En la Antigüedad, Grecia fue la nación verbo que unió Asia y Europa; con Cartago, el centro del mundo se trasladó al Mediterráneo, y Roma se encargó de extender la concepción latina al continente europeo; pero, con el descubrimiento de América, se pasó de una concepción mediterránea del mundo a una concepción atlántica, que es la concepción moderna. En esa concepción moderna se enfrentan dos Américas: la de Estados Unidos, que quiere imponer su dominio sobre el Atlántico y el Pacífico a través del canal de Panamá, y la del centro, «de origen, habla y alma española», que quiere oponerse al monopolio yanqui mediante la construcción de un canal en Nicaragua. Los Estados Unidos —que representan «la destrucción de nuestra labor espiritual, de nuestra raza, de nuestro idioma en América»— son actualmente el mayor enemigo de España, y puesto que Inglaterra y Japón, enfrentados a su vez a los germanos, son los países que se oponen con más fuerza a los intereses yanquis, lo natural es que España apoye a los aliados en la Gran Guerra. Aunque aludido de forma oblicua, se advierte que uno de los motivos de la aliadofilia valleinclaniana es un fuerte antagonismo respecto a Estados Unidos, no sólo por sus ambiciones económicas, sino porque es visto como un potencial destructor de la cultura latina en América. Ya unos años antes, en el poema *Los cisnes*, Rubén Darío se preguntaba retóricamente: «¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?»<sup>24</sup>. Dicho con otras palabras: lo que se teme es que Norteamérica colonice a Latinoamérica no sólo desde el punto de vista económico, sino sobre todo desde el punto de vista cultural.

Asimismo, Valle negará ahora uno de los tópicos más utilizados por los germanófilos: la secular enemistad entre Inglaterra, Francia y España.

<sup>23</sup> «Fantasías y meditaciones de Valle-Inclán. Tradicionalista, no germanófilo»; *El País*, 7-III-1915; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 149-153.

<sup>24</sup> DARÍO, R. : *Los cisnes (Páginas escogidas)*; edición de Ricardo Gullón, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 108).

Respecto a Inglaterra, afirmará que la enemistad sólo tenía sentido cuando este país era vecino de la América española, y respecto a Francia, postulará que sus intereses son armónicos con los españoles, así como infravalorará la Guerra de la Independencia —tan exaltada en las conferencias de 1910 y 1911— afirmando que aquella «no fue más que una guerra de dinastía»<sup>25</sup>. Finalmente, el escritor mostrará su indignación por que España no haya socorrido a Bélgica, cuando «estaba más obligada que nadie, puesto que Bélgica debe a ella el sentimiento de su nacionalidad»; en su opinión, «el deseo de arrojarnos de allí creó el alma nacional belga» y «España sería más grande si pudiera arrancar ciertas páginas de su historia; entre ellas, la de su dominación en los Países Bajos». En estos momentos, Valle acepta que «España ya nunca podrá ser grande a la manera que lo fue en otros tiempos» y que «jamás podrá poseer los dominios que perdió para siempre», pero piensa que «hay otra manera de ser grande, que es la grandeza moral, la grandeza ética que subsiste y perdura a través de los siglos». En otras palabras, si España hubiera apoyado a los belgas podría contemplársela como la encarnación de la grandeza ética, igual que «al hablar de arte, volvemos los ojos a Grecia, y al hablar de derecho, a Roma». Además, el escritor recuerda que «el proceder de los alemanes en Bélgica, no sólo con la población civil, sino con el clero mismo, es completamente bárbaro y resulta inconcebible que lo disculpen los elementos católicos de España».

En otro documento periodístico —donde explica su iniciativa de escribir un manifiesto a favor de los aliados<sup>26</sup>—, Valle indicará que entiende las razones de la germanofilia de Benavente y Baroja, quienes apoyan a Alemania porque creen, el uno, que la victoria alemana garantiza la llegada del socialismo, y el otro, que así se acabará con «la farsa del cristianismo romano». Pero, según el escritor, no hay que olvidar que el socialismo

<sup>25</sup> «Fantasías y meditaciones de Valle-Inclán. Tradicionalista, no germanófilo»; *El País*, Madrid, 7-III-1915; *loc. cit.*

<sup>26</sup> «Valle-Inclán y Benavente. Razones de una francofilia»; *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-VIII-1915; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 155-157.

alemán es ateo, y que, frente a la farsa del cristianismo romano, existe un cristianismo evangélico que está en la base del documento aliadófilo, «la única afirmación cristiana que se ha hecho en esta guerra».

Algunas de estas ideas se reflejan también en *La media noche* y *En la luz del día*. En la primera de estas obras, se destaca el fundamento latino de Francia y el carácter «espurio de toda tradición» del «bárbaro germano» (pág. 105): los valores tradicionales, de raigambre latino-cristiana, se revelan así como el principal argumento de la aliadofilia valleinclaniana; en cambio, como afirma el abate Baudin —uno de los protagonistas de *En la luz del día*—, los alemanes «tienen el viejo concepto judaico. Y su mentalidad, y toda su moral es judaica, y su idea de Dios» (pág. 172). Por lo demás, Jesús Monge ha documentado la relación de Valle con la revista *Los Aliados*, donde se efectúa una interpretación teosófica de la Primera Guerra Mundial que, sin duda, puede rastrearse en las dos obras citadas: según esta interpretación, los aliados encarnan las fuerzas del bien y la civilización frente a los imperios centrales, símbolos del mal y la barbarie<sup>27</sup>. Como escribe Valle-Inclán a Unamuno en 1916, «Francia está haciendo una guerra de conciencia» que evidencia un sentimiento histórico colectivo, mientras que los alemanes hacen una «guerra atávica, guerra de instinto, que es la conciencia de los lobos»<sup>28</sup>.

Aunque estas ideas no aparecerán en las conferencias de estos mismos años —que estarán dedicadas a *La Lámpara maravillosa* o a las artes plásticas—, sí serán recogidas en los discursos pronunciados en 1921, durante la segunda estancia del escritor en México, y en otros posteriores. Tras su gira por América en 1910, Valle había ido desgranando en varias entrevistas sus opiniones sobre los países americanos que había conocido, y aunque había elogiado a Chile y Paraguay, también había afirmado que

<sup>27</sup> MONGE LÓPEZ, J. : «*Rosa de llamas*: Valle-Inclán y Mateo Morral en la revista *Los Aliados*»; *El Pasajero*, *Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), invierno 2000 y *Cuadrante* (Revista cultural de la «Asociación Amigos de Valle-Inclán»), Vilanova de Arousa (enero, 2002), págs. 7-22.

<sup>28</sup> *Apud* Hormigón, J. A. (ed.), *op. cit.*, pág. 535.



Argentina era «una población fenicia, entregada al comercio, sin tradición, sin costumbres peculiares. Una mundana de París con ojos de piel roja»<sup>29</sup>: la falta de tradición, de señas de identidad propias, explicaban, por tanto, el desprecio del escritor por el pueblo argentino, uno de los argumentos que, como hemos visto, también explicarían su negativa opinión de Alemania. En cuanto a México, ya desde 1915 Valle había ido manifestando en varias entrevistas su admiración por su grandeza revolucionaria y su creencia de que «es el pueblo de América más fuerte y de porvenir más glorioso, prescindiendo de la isla de Cuba»<sup>30</sup>. La grandeza ética del pueblo mexicano se demuestra en su voluntad de ir «contra sus propios vicios para destruirlos», lo cual, lamentará el escritor, es lo contrario de lo que sucede en España, donde «en la actualidad no nos exaltamos, ni nos inquietamos, ni nos indignamos con brusquedad redentora por nada y contra nada»<sup>31</sup>. Además, la admiración por México es análoga a la que poco después manifestará por la Rusia soviética, cuya grandeza revolucionaria también será ensalzada en las conferencias de 1921. Finalmente, justo antes de partir hacia América, Valle será agasajado en La Coruña con un banquete en su honor; según indica la crónica del acto, el escritor «habló elocuente y compendiosamente de la cultura mexicana, estableciendo entre ella y la helénica notables analogías» y definiendo a México como «una floreciente república que se alza, como un baluarte, en el límite norte de la América Latina para contener la invasión de los yanquis»<sup>32</sup>.

Ya en México, Valle abordará desde su primera conferencia temas histórico-políticos, y aunque resurgirán cuestiones planteadas en la década

---

<sup>29</sup> Luis Antón del Olmet: «Retrepado en su hidalgo sillón, cuenta el Marqués de Bradomín sus aventuras en América»: *El Debate*, Madrid, 27-XII-1910; *apud* Dougherty, D. : *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, págs. 20-26.

<sup>30</sup> Juan López Núñez: «Valle-Inclán»; *Por Esos Mundos*, Madrid, 1-I-1915; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 53.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> «Don Ramón del Valle-Inclán, gratitud de la Coruña por la invitación hecha por México al eximio escritor»; *El Universal*, México, sin fecha; en Schneider, L. M. : *Todo Valle-Inclán en México*; México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1992, pág. 13.

anterior, el enfoque y las conclusiones serán bien distintos. En la primera conferencia, según reza la reseña de *El Demócrata*,

El señor Del Valle-Inclán disertó ampliamente sobre los orígenes de la nacionalidad española, expresando que no podía existir la unidad nacional porque en casi toda la Península predominaban mezclas de iberos, moriscos y judíos, y que los gallegos eran descendientes de los celtas. Con atinadas frases agregó que los reyes católicos forjaron esa unidad con la religión, siguiendo el ejemplo de Francia<sup>33</sup>.

Si en las conferencias de 1910 y 1911 Valle ya se había remitido a la España anterior a los Reyes Católicos, pero también había dicho que éstos habían consolidado el vínculo nacional a través de la fe cristiana, a partir de ahora menudearán las alusiones despectivas a este factor de unificación. Asimismo, si en aquellas conferencias el discurso era dogmático y poético, ahora se utilizarán, con un evidente retraso respecto a otros escritores de la época, argumentos propios de la sociología. En este sentido, destaca la influencia de Taine, quien había querido otorgar una base científica al concepto romántico de «alma del pueblo» y cuyas ideas ya estaban presentes en obras como *En torno al casticismo*, de Unamuno, o *El alma castellana*, de Azorín<sup>34</sup>; en cambio, en la recreación valleinclaniana del alma española, esta influencia no empieza a manifestarse hasta bien entrada la segunda década del siglo, y sobre todo a partir de los años veinte. En una entrevista concedida al *Heraldo de México*, el escritor afirmará que Lugones es un gran poeta aun cuando, en general, los argentinos «no han hecho nada grandioso», y ello porque «no nació en Buenos Aires», la tierra de la «pampa árida y seca», sino en la serranía. Y añade:

Cuando Taine decía que «los griegos eran ágiles de espíritu porque eran ágiles de piernas», tenía razón, porque esto nos da idea de que podían subir hasta cualquier altura, podían trasladarse fácilmente de un sitio a

---

<sup>33</sup> «El preclaro literato don Ramón del Valle Inclán, dio anoche una brillantísima conferencia»: *El Demócrata*, 11-X-1921; en Sánchez-Colomer, M<sup>a</sup> F. : «Las conferencias de Valle-Inclán en México (1921): algunas reseñas olvidadas»; *El Pasajero*, *Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), invierno 2002.

<sup>34</sup> Véase la introducción de M<sup>a</sup> Dolores Dobón Antón a *El alma castellana*, de Azorín (Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995).

otro y claro está, es muy distinta la emoción que produce una montaña o un lago a la que puede experimentarse estando constantemente circunscrito a una llanura estéril<sup>35</sup>.

Esta referencia a Taine se repite en 1923, en la conferencia sobre la pintura de Juan de Echevarría:

Dice Taine que los griegos eran ágiles de inteligencia, porque eran ágiles de piernas. Opuesto a este divino pueblo griego es un pueblo de las Américas: la República Argentina. Como la Pampa es llana e inmensa, como aquella vastedad monótona impide todo conocimiento fuera del plano, este pueblo no puede tener noción de nada. Todo lo sabe de oídas. Se le dice: un arroyo; y el argentino pregunta: ¿Qué es un arroyo? Porque en la Pampa no hay arroyos. Un collado; y vuelve a preguntar el argentino: ¿Qué es un collado? Porque en la Pampa no hay collados. Un peral con peras; el argentino pregunta: ¿Qué árbol es ese? Porque en la Pampa no hay más árbol que el ombú. Y así de todas las cosas del mundo. Las saben por lecturas<sup>36</sup>.

Asimismo, en una carta dirigida a Rivas Cherif en 1924, Valle incluye una observación que podría relacionarse con el determinismo de Taine:

Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud<sup>37</sup>.

Si, al hablar de Lugones, Valle había aludido a la relación entre el paisaje y el individuo, ahora afirma que no sólo el medio, sino también la herencia y la salud son factores determinantes en la actuación humana. Se advierte aquí la correlación, ya establecida por el historiador francés, entre geografía, clima, luminosidad, alimentación, etc. y las características nacionales de los distintos pueblos, que también se evidenciará en otra parte de la conferencia mexicana: en ésta, el escritor se referirá a las «condiciones especiales de

<sup>35</sup> Esperanza Velázquez Bringas: «Don Ramón María del Valle-Inclán en México», *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 28-XI-1921; en Dougherty, D., *op. cit.*, págs. 119-120.

<sup>36</sup> «La pintura de Juan de Echevarría»: *El Liberal*, Bilbao, 13-VI-1923; en Dougherty, D.: «Valle-Inclán y la pintura de Juan de Echevarría (Madrid y Bilbao, 1923)»; *Boletín de la Fundación García Lorca* (junio 1995), págs. 74-75.

<sup>37</sup> Rivas Cherif la incluye en su artículo «La comedia bárbara de Valle-Inclán»: *España*, 16-II-1924; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 147 n 177.

Extremadura, de Andalucía y de Castilla, comparándolas con Galicia» e indicará que los ríos de la geografía francesa posibilitaron la unidad nacional, mientras que las montañas españolas sólo han contribuido a dividir las diversas regiones. A continuación, el orador volverá a insistir, como ya hiciera en sus declaraciones sobre la Gran Guerra, en que España «ya no tiene ante sí un imperio de conquista», y añadirá que «no pueden considerarse como tales los combates para la adquisición de unas cuantas chumberas y arenales en Marruecos».

También en una entrevista publicada poco después en un periódico de La Habana, habrá de referirse a la guerra con Marruecos. Allí declarará —haciéndose eco de una anécdota sobre Zumalacárregui narrada en las conferencias sobre el alma española— que los marroquíes son superiores a los españoles en los tres factores que determinan una guerra: el terreno, las armas y los hombres. Asimismo, en una carta a Azaña escrita en abril de 1921, Valle había ironizado sobre su deseo de irse a Portugal, donde «estalla una revolución todos los días», mientras que en España no existe «ningún espectáculo que regocije el ánimo, salvo el sádico regocijo de las palizas en Marruecos»<sup>38</sup>.

Sentada la idea de que el pueblo español no puede cimentar su grandeza en las conquistas, en la conferencia mexicana se aludirá, como ya ocurría en las declaraciones de 1915, al «papel noble» que sí puede desempeñar España, aspecto que recoge con mayor claridad la reseña publicada en *Excélsior*:

Cuando habla de España dice: la regeneración de España no consiste ya en las conquistas. Nosotros hemos sido un pueblo dominador, hemos dominado medio mundo (...); ahora sólo nos queda un camino: ser honrados<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> *Apud* Dougherty, D. : «Del epistolario de Valle-Inclán: tres cartas inéditas»; *Leer a Valle-Inclán en 1986*, Hispanística XX, 4, Centre d'études et de recherches hispaniques du XXe siècle, Université de Dijon, 1987, págs. 245-250.

<sup>39</sup> «La primera conferencia de don Ramón del Valle Inclán»: *Excélsior*, México, 11-X-1921, pág. 1; en Sánchez-Colomer, M<sup>a</sup> F. : «Las conferencias de Valle-Inclán en México (1921): algunas reseñas olvidadas»; *art. cit.*

A continuación, el orador mencionará las dos ocasiones que España ha dejado escapar para demostrar ante el mundo su grandeza ética; al caso ya conocido de Bélgica, al que alude en términos idénticos a los utilizados en 1915, añade ahora el ejemplo de Cuba:

[Valle-Inclán dijo] que España había dejado pasar dos oportunidades grandes para levantarse moralmente a una cultura inmensa: el no haber concedido la independencia a Cuba, cuando la insurrección cubana, y el haber permitido que los alemanes invadieran Bélgica, sin una protesta altiva de España. Y entusiasmándose Del Valle-Inclán exclamó: «¡Bélgica es una creación española, y aunque esa creación que se debe al duque de Alba fue una creación del odio, el amor nunca debió haber permitido ese atentado!».

Para finalizar, Valle explicará cómo los latifundios gallegos hubieron de acabar en manos de sus arrendatarios e invitará a los latifundistas mexicanos a reflexionar sobre esta cuestión. Este fragmento de la conferencia dará lugar al agradecimiento de los agraristas mexicanos, que será registrado en el diario *El Universal* con fecha de 15 de octubre:

También se acordó [por parte de los miembros del Partido Nacional Agrarista] un voto de aplauso para don Ramón del Valle Inclán, por la conferencia que sustentó últimamente, en la cual habló amplia y favorablemente sobre las ideas agraristas<sup>40</sup>.

En la segunda conferencia, sólo nos consta que el orador habló sobre los procesos de la Inquisición en España y sobre historia española en general, y que esta parte del discurso fue una de las más atractivas para el público; con todo, las ideas de Valle sobre la Inquisición se podrán ver con más claridad en la cuarta conferencia. Por lo pronto, en la tercera se obviarán las cuestiones histórico-políticas y se desarrollará el tema de las *Sonatas* y del Don Juan. Ya en la cuarta, sin embargo, Valle retomará uno de los motivos de la tercera —la relación entre el Marqués de Bradomín y el paisaje—, para tratar «del sentimiento del paisaje en sus libros». Por la reseña deducimos que evocó algunas ideas de *La Lámpara maravillosa*, concretamente los fragmentos sobre las ciudades castellanas incluidos en «El Quietismo

<sup>40</sup> «Voto de gracias de los agraristas a Don Ramón Valle Inclán»; *El Universal*, México, 15-X-1921, pág. 8.

estético», que lógicamente sorprendieron a los oyentes. Pero lo relevante es que, a partir de ahí, el orador mencionará despectivamente a Felipe II y a la Inquisición, postura que contrasta radicalmente con la defendida en la década anterior:

(...) y así nos habla de las ciudades castellanas, de Toledo, de Segovia, de Salamanca, y dice que él nunca pudo comprender la belleza de estas ciudades de Castilla, ciudades muertas, verdaderas ruinas de un pasado que se desmorona. Entre el público (...) estos atrevidos conceptos de don Ramón causan verdadero asombro, y hasta un poco de estupor. Se necesitaría conocer muy a fondo el pensamiento del admirable artista, para explicarse bien su magnífico desprecio por estas vetustas pero gloriosas ciudades de Castilla (...) que sólo despiertan en su imaginación visiones tétricas de la inquisición de la Castilla torva y sombría de Felipe II, encastillada en sus rancias tradiciones<sup>41</sup>.

Vamos viendo, por tanto, que, desde el inicio de la Gran Guerra, Valle muestra un cambio sustancial en muchos aspectos de su ideología; en este sentido, habría que matizar las observaciones de Santos Zas, quien afirma que la aliadofilia valleincliniana «no se puede interpretar, como habitualmente se ha hecho, como indicio de un cambio político en el escritor, que lo acerca a posiciones ideológicas contrarias a las sustentadas hasta entonces»<sup>42</sup>. En mi opinión, es cierto que sobreviven aspectos claves de la ideología valleincliniana, como la obsesión por encontrar un factor de unificación nacional, el valor otorgado a la entereza ética, la atracción por las luchas y los movimientos colectivos de base popular y una indudable simpatía por el cristianismo primitivo. Pero también hay cambios radicales: si hacia 1910 la religión cristiana se concebía como un factor de unidad nacional genuino e indiscutible, ahora se indicará que la unidad religiosa intentada por los Reyes Católicos fue una copia de Francia; si la Inquisición había sido alabada por su tarea en defensa de la fe, ahora se evocará como un elemento de esa Castilla «torva y sombría, encastillada en sus rancias tradiciones»; si las órdenes militares del medievo, la Guerra de la

<sup>41</sup> «La cuarta conferencia de don Ramón del Valle-Inclán»: *Excelsior*, México, 18-X-1921; Reproducida parcialmente en Schneider, L. M., *op. cit.*, págs. 19-20 y totalmente en Sánchez-Colomer, M<sup>a</sup> F., *art. cit.*

<sup>42</sup> SANTOS ZAS, M., *op. cit.*, pág. 203.

Independencia y las guerras carlistas habían tipificado las luchas populares y el sentimiento colectivo, ahora ese papel corresponderá, en la Primera Guerra Mundial, a Francia, y después, a los movimientos revolucionarios de Rusia y de México; si la colonización se había legitimado por la imposición de una fe y una moral en las tierras conquistadas, ahora se entenderá que es España la que necesita regenerarse moralmente; si España se concebía como una fuerza imperial que había luchado heroicamente contra sus enemigos, ahora se insistirá en que hay una deuda histórica con países como Bélgica, Cuba o México y que la guerra con Marruecos es una empresa destinada al fracaso; si España, en fin, se concebía como la encarnación de la moral y como la nación que había dominado a medio mundo, ahora se postulará que sólo le resta un camino para recobrar el crédito internacional: la honradez perdida.

Parece indudable, por tanto, que la ideología de Valle-Inclán sí hubo de acusar las conmociones producidas por la Primera Guerra Mundial, y que a partir de ésta el escritor modificará su visión no sólo del pasado histórico, sino también del presente y el porvenir de España y de las relaciones de su país con el resto del mundo. El propio Valle, por lo demás, según reza la reseña de su cuarta conferencia, cerrará su discurso refiriéndose a las mutaciones ideológicas que, tanto él como otros escritores, hubieron de experimentar a partir de la Gran Guerra, y ensalzando las revoluciones rusa y mexicana, en las que cifra la esperanza de un futuro de paz y de justicia universales:

Pasó después el conferenciante (...) a referir el cambio que se operó en él, al igual que en otros escritores españoles, después de la guerra, haciendo mención de las persecuciones que han sufrido los hombres de letras como Unamuno, Baroja y Valle-Inclán, así como otros, por ese cambio de ideas.

Algunos escritores han cambiado su manera de pensar —dijo Valle-Inclán— pero obligados por la amargura del destierro o por la cárcel.

Pero todo cambiará bajo la arcada de Paz y Justicia que se tenderá entre Rusia y México y que abarca todo el continente<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> «Anoche dio su tercera conferencia don Ramón del Valle-Inclán»: *El Universal*, México, 18-X-1921. Reseña reproducida por Schneider, L. M., *op. cit.*, pág. 20, aunque aceptándola como

Todas estas ideas se irán perfilando en las siguientes conferencias del escritor, tanto en las pronunciadas en la década de los veinte como en las correspondientes al periodo de la Segunda República. Según hemos visto hasta ahora, a partir de 1907, y singularmente hacia 1910, los principios ideológicos y estéticos del escritor se articulan en un sistema coherente y bien definido: el tradicionalismo en el ámbito político y el quietismo en el ámbito estético. Como vimos en el capítulo anterior, en 1907 empiezan a asomar los principales conceptos estéticos de *La lámpara maravillosa*, ya muy desarrollados en las conferencias de 1910 y 1911. En el terreno ideológico, la trilogía carlista, publicada entre 1908 y 1909, evidencia de forma inequívoca las simpatías tradicionalistas del escritor, y a partir de 1910, las conferencias sobre la España Tradicional no dejan lugar a dudas sobre su ideología. Coincidiendo con esta doble cristalización ideológica y estética, se define también un sistema moral, que tiene en la fraternidad universal, la entereza ética y el afán de trascendencia sus máximos valores, y cuyos referentes histórico-culturales son el mundo grecolatino y el cristianismo evangélico. Estos valores morales no sufrirán ya ninguna mutación, si acaso irán ilustrándose con nuevos referentes históricos o artísticos, pero permanecerán esencialmente inalterados en toda la trayectoria vital del escritor. En el ámbito artístico, *La Lámpara maravillosa* va a suponer la fijación de un sistema metafísico cuyas coordenadas se mantendrán operativas hasta la muerte del escritor, pero no una fijación del sistema estético, que continuará enriqueciéndose y modulándose con el paso de los años. Finalmente, el pensamiento político de Valle-Inclán es el que va a experimentar los cambios más importantes, como no podía ser menos en un contexto de guerras y revoluciones que iban a definir la fisonomía del nuevo siglo: la Primera Guerra Mundial, la revolución mexicana y la revolución rusa marcarán definitivamente al escritor, quien, a partir de 1915,

---

«tercera» según reza el titular (en rigor se trata de la cuarta) y con errores en la datación, pues afirma que fue publicada el 16 de octubre.



pondrá en tela de juicio no sólo al partido legitimista, sino la actitud neutral de España en la Gran Guerra, y adoptará lo que él llamará una «concepción moderna» del mundo: esta concepción implica, por un lado, una apertura de su análisis político a las relaciones internacionales, y, por otro, una mirada crítica al pasado y al presente de España. En contraste con los movimientos revolucionarios de Rusia y de México, España se le aparecerá, primero, como una nación apática y conformista, y después, tras el contacto con la realidad mexicana, como una nación codiciosa y necesitada de regeneración. Lógicamente, la guerra con Marruecos y la posterior dictadura de Primo de Rivera no harán sino destruir de forma paulatina aquella antigua imagen idílica de la España Tradicional, aun cuando los principios éticos que la sustentaban seguirán siendo vigentes.

Acabado el ciclo de conferencias en la Preparatoria de México, el escritor dará un discurso en la ciudad mexicana de Guadalajara, en el que, según vimos, hablará sobre literatura española contemporánea. Ya en Nueva York, iniciará su dura diatriba contra los latifundistas mexicanos, quienes adoptan hacia los indios una actitud no sólo despiadada, sino también brutalmente racista: explotación laboral, falta de condiciones mínimas de vida, negación de las posibilidades de promoción social y cultural, trato inhumano y desprecio de las cualidades del pueblo indio; todo ello será denunciado por el orador, quien, además de recordar que España había emancipado al indio tras las conquistas, evocará tres figuras que demuestran las cualidades del indio mexicano: Juárez, Altamirano y Porfirio Díaz; se trata de tres personajes muy distintos —un estadista revolucionario, un político ilustrado de talante liberal y un dictador—, pero que tienen en común el origen indio y el haber luchado contra el dominio francés:

Dice que el indio en Méjico, que España emancipó y a quien se concedieron después de la conquista todos los derechos del hombre libre, ha perdido ahora su libertad hasta de ser humano y sufre una situación peor que la de los esclavos que se cuidaban y atendían como mercancía que era y parte del capital del amo. Combate la política de latifundistas de Méjico, en su oposición a que se concedan al indio

mejores jornales, tierras, libertad para elevarse en la vida e instrucción. Afirma que en las haciendas de Méjico no hay escuelas, no se da atención médica a los indios, no se les vacuna, no se les trata siquiera humanamente. Declara que los que lo combatieron allí encarnan el espíritu más reaccionario, enemigos de la justicia e ignorantes de las cualidades del indio mejicano, a cuya raza pertenecieron Juárez, Altamirano y el mismo general Díaz<sup>44</sup>.

Vuelto a España, Valle insistirá en una entrevista en las cualidades del pueblo mexicano, ensalzando su conciencia colectiva y recordando que México ha progresado no sólo materialmente, sino también espiritualmente, puesto que «esta gran república ha producido no solamente hombres de acción, sino también hombres de pensamiento»<sup>45</sup>. Asimismo, en contraste con Argentina, México será descrito como un país acogedor y henchido de tradición y belleza:

Aquí, en este país, yo me llegué a connaturalizar, no obstante el poco tiempo que estuve, con sus costumbres. Aparte de esto el palpitante espectáculo de su pasado, que se encuentra en las piedras de las iglesias, en los edificios coloniales, etc., me hicieron (*sic*) amar este suelo, en donde encontré mudas, pero significativas enseñanzas de arte y de belleza<sup>46</sup>.

Cerrando el ciclo sobre el tema americano, Valle pronunciará una conferencia en el Ateneo de Madrid con el expresivo título de «El deber cristiano de España en América». Aquí resurgirán dos ideas esenciales de estos últimos años: por un lado, el concepto de «nación verbo» que ya se había planteado a tenor de la Gran Guerra, y, por otro, la revisión histórica de la actitud de España hacia las colonias americanas. El concepto de «nación verbo» se revela, inicialmente, casi idéntico al expuesto años atrás:

Para él los destinos de la Historia están marcados por «naciones verbo», pueblos de atadura y enlace. Así Grecia, pueblo verbo, recoge la cultura oriental y la hace mediterránea; Roma, es una antena que asume el espíritu disperso del «mare nostrum», y lo hace europeo; España, punta

<sup>44</sup> Sin título ni fecha precisa conocidos: reseña publicada en *La Prensa*, Nueva York (¿diciembre de 1921?) y a su vez transcrita en *Repertorio Americano*, Costa Rica, n° 9, enero de 1922. La reproduce totalmente Osuna, R. : «Una conferencia de Valle-Inclán en Nueva York (1921)»; *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, Santiago de Compostela (1980), págs. 377-380.

<sup>45</sup> Esperanza Velázquez Bringas: «Don Ramón María del Valle-Inclán en México», *loc. cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

extrema de Europa, coloca esta tradición en la honda de sus barcos, y la lanza a través de los mares para que caiga en América<sup>47</sup>.

Sin embargo, este concepto se utilizará ahora con fines ligeramente distintos. En 1915 había servido para resaltar la ambición de Estados Unidos y la necesidad de alianzas por parte de España, cuya ascendencia sobre Latinoamérica corría el riesgo de desaparecer. En 1922, en cambio, aunque Valle volverá a señalar la avaricia de Estados Unidos, recurrirá a la idea de nación verbo para revisar el papel ejercido por España en las antiguas colonias. En este sentido, si en Nueva York había indicado que los españoles habían emancipado al indio después de las conquistas, ahora destacará el doble papel —positivo y negativo— de los colonizadores. Para ello recurrirá, como en la década anterior, a una interpretación esencialista del espíritu español, pero esta vez, frente a la glorificación incondicional del alma española, construirá una metáfora cargada de componentes críticos. Así, postulará que el espíritu español tiene dos elementos antagónicos, uno positivo —de raigambre latino-cristiana— y otro negativo, de origen semita-africano:

Tres características fundamentales tiene la cultura latina. España en América, como Roma en Europa, instituye tres ejes de vida: la lengua, la ley y la fundación de la ciudad. El africanismo perturbador es codicioso, fanático y violento: tres condiciones enemigas que asombran y destruyen las normas latinas creadoras.

El elemento latino-cristiano lo representaron los intelectuales, los juristas y los religiosos, quienes instituyeron esos «tres ejes de vida» positivos para las colonias y aspiraron a redimir al indio. En cambio, el elemento semita-africano —codicioso, fanático y violento—lo encarnaron los virreyes y los soldados. A juicio del orador, «la división entre la luz latina y su sombra africana se marca en la misma historia revolucionaria de México». Asimismo, indica que a Estados Unidos no le interesa la pacificación de Centroamérica, pues sólo piensa en apoderarse de los dos posibles tránsitos

---

<sup>47</sup> «El deber cristiano de España en América»: *El Sol*, Madrid, 19-II-1922; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 227-228. Otra reseña de esta conferencia fue publicada en *La Voz*, Madrid, 20-II-1922; puede verse en Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 129 n 158.

al Pacífico. Y finalmente se recupera el concepto de nación verbo, pero ahora con una nueva precisión; si en 1915 América se postulaba como el núcleo de la concepción moderna del mundo, ahora se advierte la importancia de los países asiáticos, China y Japón, y se resaltan los vínculos geográficos y culturales entre Asia y América:

Hay sistemas estelares de naciones; la luz de un sol para otro sol, que la irradia a su vez. El verbo que une a Europa con el Mediterráneo, Roma, se trasladó a España, y de aquí a América. Mas al otro lado del Pacífico está Asia. China y el Japón se unen y florecen; y en el fondo oscuro y misterioso de América vibra silenciosamente Asia. El indio de América es asiático en su lengua y en su cantar. El nuevo continente tiene dos fisonomías.

Estas dos fisonomías son las que miran respectivamente al Atlántico y al Pacífico. Valle afirmará que en España, país que se vincula a América a través del Atlántico, prevalece el espíritu semita-africano, mientras que Japón, relacionado con América a través del Pacífico, «ha renunciado a sus derechos de indemnización en México». Centrado el discurso en la situación mexicana, el orador postulará que, en la actualidad, España es incapaz de responder a las normas latino-cristianas, en virtud de las cuales debería pagar una deuda histórica con el indio mexicano, mientras que otros países asiáticos han asumido el proceso revolucionario y han renunciado a las indemnizaciones. El Estado español se revela así como una entidad codiciosa, violenta y racista que corre el peligro de perder sus vínculos con Latinoamérica:

Si el cristianismo latino de España no redime al indio y reivindica al amarillo, quizá el semblante atlántico de América se vuelva ceñudo, y la faz resplandeciente sea la que mira hacia el Asia.

Juan Rodríguez, en su excelente edición de *Tirano Banderas*, ha destacado las semejanzas entre esta conferencia y el discurso revolucionario que, en la segunda parte de la novela, pronuncia el Licenciado Sánchez Ocaña. Ante todo, conviene que nos detengamos un momento en la arenga del Licenciado (págs. 48-50). Aquí se defiende, en primer lugar, que las antiguas colonias españolas han de desentenderse del «Viejo Continente» y «escuchar

las voces de las civilizaciones originarias de América»: si Europa es «una civilización en descrédito, egoísta y mendaz», el «catolicismo y las corruptelas jurídicas» que «cimentan toda la obra civilizadora de la latinidad en nuestra América» no son vínculos valiosos, sino «grilletes» que sellan una «abyección jurídico-religiosa», frente a la cual se propone «forjar un nuevo vínculo donde revivan nuestras tradiciones de comunismo milenario». Asimismo, se denuncia la «esclavitud de la Encomienda» que sufre la raza indígena, cuya redención «debe ser nuestra fe revolucionaria, ideal de justicia más fuerte que el sentimiento patriótico, porque es anhelo de solidaridad humana». A continuación, se establece una analogía entre las razas asiáticas y las americanas, señalándose que los «pueblos amarillos se despiertan, no para vengar agravios, sino para destruir la tiranía jurídica del capitalismo, piedra angular de los caducos Estados Europeos». Se ataca duramente a los Estados de Europa indicándose que «no sienten la vergüenza de su historia» y que no sólo son codiciosos y deshonestos, sino que, con «cínica inmoralidad», alardean de sus «crímenes» y sus «rapiñas». En este sentido, se relacionan los ideales revolucionarios con «la doctrina del Justo», esto es, de Jesús, y la actitud de los Estados europeos con la del «obeso patricio» romano, quien, «manchado con las heces de la gula y el hartazgo, estructuraba la vida social y el goce de sus riquezas sobre el postulado de la servidumbre» y para quien «el hierro del amo en la carne del esclavo se convertía en un precepto ético inherente al bien público y a la salud del Imperio». Y se concluye así:

Nosotros, más que revolucionarios políticos, más que hombres de una patria limitada y tangible, somos catecúmenos de un credo religioso. Iluminados por la luz de una nueva conciencia, nos reunimos en la estrechez de este recinto, como los esclavos de las catacumbas, para crear una Patria Universal. Queremos convertir el peñasco del mundo en ara sidérea donde se celebre el culto de todas las cosas ordenadas por el amor. El culto de la eterna armonía, que sólo puede alcanzarse por la igualdad entre los hombres. Demos a nuestras vidas el sentido fatal y desinteresado de las vidas estelares, liguémonos a un fin único de fraternidad, limpias las almas del egoísmo que engendra el tuyo y el mío, superados los círculos de la avaricia y el robo (pág. 50).

Juan Rodríguez indica que este discurso, «como corresponde a la visión sintética de esta América tan peculiar, mezcla elementos de diversa procedencia»:

Por un lado encontramos el carácter apostólico, religioso y teosófico de las ideas de Madero, complementado con esa «visión estelar» tan ligada a la estética valleinclaniana —nos hallaríamos ante la evidencia de la relación entre ética y estética en Valle-Inclán—; por el otro, el discurso indigenista vinculado a la situación agraria de México nos llevaría más cerca de los revolucionarios rurales como Pancho Villa y, sobre todo, Emiliano Zapata, quienes postularon ese «comunismo precolombino» como destino de la revolución. Una visión muy semejante de la unión de las razas asiáticas y americanas se hallaba en la conferencia «El deber cristiano de España en América» que el escritor había pronunciado en el Ateneo a su regreso de México<sup>48</sup>.

A estas atinadas precisiones cabe añadir que el discurso del Licenciado no se relaciona sólo con la conferencia del Ateneo, sino también con la de Nueva York, donde se denunciaban la esclavitud del indio americano y el racismo de los latifundistas. Hay que destacar, además, que el discurso del Licenciado supone un avance cualitativo respecto al pronunciado en el Ateneo: en éste, Valle-Inclán había advertido que España debía cambiar de actitud con las antiguas colonias, pues, de lo contrario, éstas se desvincularían de Europa y mirarían hacia Asia; para anular este peligro, se proponía recuperar la faz latino-cristiana del espíritu español, que habían tipificado los juristas, religiosos e intelectuales. En el discurso del Licenciado, sin embargo, la profecía del escritor ya se ha cumplido: ahora se reniega de los rastros de la latinidad dejados por España —el Catolicismo y la Jurisdicción— y se postula de un modo decidido la unión de América con los países asiáticos.

Por otra parte —a pesar del contenido revolucionario del discurso del Licenciado y a pesar de sus analogías con el de Valle-Inclán—, Juan Rodríguez considera que sólo Roque Cepeda y Filomeno Cuevas «reúnen las dos facetas primordiales, a juicio del autor, de cualquier movimiento de liberación en América»: «un apóstol, un líder, casi un demiurgo» y «un

<sup>48</sup> *Tirano Banderas*, ed. de J. Rodríguez; Planeta («Clásicos Universales Planeta», 231), Barcelona, 1994, pág. 50 n. 4.

ideario cristiano de redención cuyo modelo sería la defensa que del indio hicieron algunos sectores de la iglesia colonizadora»<sup>49</sup>. Por otro lado, el investigador afirma que Roque Cepeda «se evidencia como un pésimo político —si es que en algún momento aparece como político—, mientras que Filomeno Cuevas «triumfa como líder de la revolución»<sup>50</sup>. En la misma línea, Luisa Elena Delgado ha señalado, en un interesante artículo, que las figuras de Roque Cepeda y los demás tribunos revolucionarios que aparecen en *Tirano Banderas* «sirven para subrayar cómo la oposición pacífica a la tiranía no es efectiva precisamente porque se canaliza a través del medio que la sostiene». Así, según la investigadora, «las palabras de Cepeda o del Licenciado Sánchez Ocaña nunca llegan a su destinatario porque otras —el lenguaje del poder— las silencian»<sup>51</sup>. En apoyo de sus argumentos, Delgado cita precisamente el discurso del Licenciado, que en su opinión se ve anulado por la represión de la tiranía, frente a lo que ocurre con Filomeno Cuevas y Zacarías el Cruzado, que saben prescindir de las palabras y pasar a la acción armada. Por su parte, Díaz Migoyo ha resaltado los procedimientos dramáticos usados por el narrador en la novela, y en este sentido ha destacado al Licenciado Sánchez Ocaña:

Es significativo el caso del orador Sánchez Ocaña. Como orador es ya un actor ante un público. Pero no basta, ni sería ésta la teatralidad aquí en cuestión. Hace falta que esa actuación oratoria sea una reduplicación, sea objeto de re-presentación: no la actuación de un hombre perorando, sino la actuación de un actor haciendo el papel de orador.

(...) La representación va a tener lugar en un circo, significativamente, y los espectadores reaccionan como los de un espectáculo teatral, no como asistentes a una reunión política: pregunta el director del periódico español a uno de sus corresponsales: «¿Qué impresión en el público?» «—En la masa, un gran efecto. Alguna protesta en la cazuela, pero se han impuesto los aplausos», le informa éste. Y aconseja el primero: «Haga la reseña como si se tratase de una función de circo con loros amaestrados».

<sup>49</sup> *Ibid.*, «introducción», pág. LXIX.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. LXX.

<sup>51</sup> DELGADO, L. E. : «Palabras contra palabras: el lenguaje de la historia en *Tirano Banderas*»; en Gabriele, J. P. (ed.): *Suma valleincliniana*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos y Consorcio de Santiago, 1992, pág. 546.

La distinción entre el como-si descriptivo y la supuesta realidad descrita se difumina de tal modo que se olvida. El como-si adquiere realidad propia; su ficción se traspasa al personaje mismo<sup>52</sup>.

Virginia Garlitz defiende una opinión muy parecida a la de Díaz Migoyo; aunque admite que «dentro del circo, Sánchez Ocaña pronuncia ideales muy semejantes a los de Roque Cepeda» —el personaje en cuyo discurso cifra la investigadora la clave de *Tirano Banderas*—, entiende que, en el caso del Licenciado, «las palabras salen de boca de un falso apóstol, que por su retórica histriónica, es reducido a la apariencia de una cantante de ópera y la escena a la de un espectáculo de circo»<sup>53</sup>. Recapitulando: Juan Rodríguez niega la operatividad política de Roque Cepeda y afirma en cambio la de Filomeno Cuevas, al tiempo que no menciona en este sentido al orador Sánchez Ocaña. Luisa Elena Delgado no sólo cuestiona la efectividad del liderazgo de Roque Cepeda, sino la de todos los tribunos revolucionarios, pues entiende que sus palabras son asimiladas y anuladas por el discurso del poder, y en cambio resalta el papel decisivo de la lucha armada, que se encarna en Zacarías y en Filomeno Cuevas. Díaz Migoyo sostiene que la teatralidad narrativa de *Tirano Banderas* se reduplica en el caso del Licenciado Sánchez Ocaña, cuyo discurso es recibido por el lector no sólo como el de un actor en el teatro, sino como el de un loro amaestrado en un circo. Finalmente, Virginia Garlitz considera que, frente a Roque Cepeda, el orador Sánchez Ocaña es un falso apóstol, y como Díaz Migoyo, piensa que su parlamento es recibido como una actuación circense. Por mi parte, quisiera matizar todas estas cuestiones, en la creencia de que el discurso del Licenciado sí adquiere un valor político operativo.

De entrada, hay que recordar que, como explica el propio Valle-Inclán, la trama de la novela se articula en torno a tres arquetipos —el indio aborigen, el criollo y el extranjero—, que a su vez serán descompuestos en tres figuras cada uno. El criollo se representará a través del «elocuente

<sup>52</sup> DÍAZ MIGOYO, G.: *Guía de «Tirano Banderas»*; Madrid, Fundamentos, 1985, págs. 162-163.

<sup>53</sup> GARLITZ, V. M.: «Teosofismo en *Tirano Banderas*», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 2 (1974), pág. 27.



doctor Sánchez Ocaña, el guerrillero Filomeno Cuevas y el criollo cargado de sentido religioso, de resonancia del de Asís, que es D. Roque Cepeda»<sup>54</sup>. Así, advertimos que el criollo, fruto del mestizaje del indio y el extranjero, encarna el liderazgo de la revolución, desglosado en tres facetas distintas: Roque Cepeda es el líder ideológico, y como tal le corresponde a él la construcción del ideario revolucionario; su discurso se carga de «sentido religioso» en la medida en que, para el escritor, el pueblo necesita unos ideales trascendentes y la experiencia de la comunión para adquirir conciencia colectiva y sacrificar la propia vida en beneficio de la comunidad. El Licenciado Sánchez Ocaña es el líder político: su papel consiste en la propaganda revolucionaria y su discurso es a la vez una denuncia y un programa; se encarga de despertar las conciencias de los indios y de concretar una propuesta de sistema político basada en los ideales de Roque Cepeda: la vuelta al «comunismo milenario». Finalmente, Filomeno Cuevas es el líder de la acción revolucionaria: no es un militar, sino un guerrillero, y a él le corresponde conseguir los recursos necesarios para la lucha armada y dirigir a sus peonadas en el combate.

En esta distribución tripartita, Cepeda y Cuevas adquieren sin duda un peso específico que no tiene el Licenciado, cuya participación en la trama es mucho menor y cuyo discurso viene dado por los ideales del apóstol. Asimismo, es cierto que este personaje aparece caracterizado como un actor, aunque a mí no me parece que ello implique una degradación global del personaje. Veamos cómo lo describe Valle-Inclán; en primer lugar, aparece rodeado de estudiantes y de otros oradores, aunque sólo su discurso merecerá figurar en la novela:

Aplausos y vítores acogieron la aparición de los oradores: Venían en grupo, rodeados de estudiantes con banderas: Saludaban agitando los sombreros, pálidos, teatrales, heroicos (pág. 37).

---

<sup>54</sup> Gregorio Martínez Sierra: «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra»: *ABC*, 7-XII-1928; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 177.

Todos los oradores, por tanto, y no sólo el Licenciado Sánchez Ocaña, tienen un aire teatral, acorde con su función pública. El adjetivo «heroicos», además, reduce el posible valor peyorativo de esa teatralidad, que será evocada también como la propia de un cantante de ópera, lo cual tampoco degrada al personaje, a lo sumo enfatiza su aire teatral y el poderío de su voz: «Aún cantaba su aria de tenor el Licenciado Sánchez Ocaña» (pág. 46); «con saludo de tenor remontábase en su aria» (pág. 48). En otro momento de la novela, el Licenciado aparece encarcelado junto a Roque Cepeda y otros personajes que se han rebelado contra el Tirano; aquí se insiste en dos ocasiones en el carácter declamatorio de su discurso, en su gesto combativo y en su elocuencia:

El Doctor Alfredo Sánchez Ocaña, poeta y libelista, famoso tribuno revolucionario, se encrespó con el brazo tendido en arenga, bajo la mirada retinta del centinela que paseaba en la poterna con el fusil terciado (pág. 141).

El Doctor Sánchez Ocaña, declamatorio, verboso, con el puño de la camisa fuera de la manga, el brazo siempre en tribuno arrebatado, engolaba elocuentes apóstrofes contra la tiranía (pág. 145).

Si nos fijamos en su discurso, al margen de las ya señaladas analogías con el de Valle-Inclán, comprobamos que lingüísticamente es muy llano, sobre todo si lo comparamos con el estilo general de la obra. Como en el caso de los parlamentos de Roque Cepeda, aquí se sacrifica en gran medida la estilización del lenguaje en beneficio de la claridad expositiva, de la precisión de los conceptos. Finalmente, no pienso que el discurso del Licenciado se vea anulado por el poder, ni que el lector lo reciba como si se tratara de una función circense. El propio hecho de que Santos Banderas ordene que se interrumpa el mitin ya da la medida del valor propagandístico de la arenga revolucionaria. Aunque Don Celes afirme que «el indio dueño de la tierra es una utopía universitaria» (pág. 18), el Tirano sabe que «el país está anarquizado por las malas propagandas» (*ibíd.*). El entusiasmo con que reciben los indios al tribuno contrasta con la actitud de los gachupines, que oscila entre el desprecio y el temor. Pero, como dice Don Teodosio al resto

de la «gachupia balandrona», conviene encarcelar a los tribunos revolucionarios, pues «ustedes no controlan la inquietud que han llevado al indio del campo las predicaciones de esos perturbados» (pág. 40). También lo piensa así el Director de *El Criterio Español*, quien afirma que «en estas propagandas revolucionarias, las pasiones se desbordan» (pág. 43). Por ello, habrá que aplicar el «lápiz rojo» a la reseña periodística del Vate Larrañaga, quien consigna el éxito del discurso del Licenciado y «esquiva su opinión» cuando Don Celes le pregunta: «¿Real y verdaderamente es un orador elocuente el Licenciado Sánchez Ocaña?» (pág. 44). Sin duda así lo cree el vatecito, pues un momento después le declarará a su colega Fray Mocho: «¡Es una pieza oratoria!» (pág. 47), y añadirá: «¡Quién tuviera una pluma independiente! El patrón quiere una crítica despiadada» (pág. 48). En efecto, tras leer las notas del Vate, el Director del periódico había indicado:

—Le falta a usted intención política. Nosotros no podemos decir que el público premió con una ovación la presencia del Licenciado Sánchez Ocaña. Puede usted escribir: «Los aplausos oficiosos de algunos amigos no lograron ocultar el fracaso de tan difusa pieza oratoria, que tuvo de todo, menos de ciceroniana.» Es una redacción de elemental formulario. ¡Cada día es usted menos periodista! (pág. 44)

Y como el viento persistirá en hacer llegar hasta los gachupines «un apagado oleaje de clamores y aplausos», el Director de *El Criterio Español* desechará su «elemental formulario» para proponer al «sumiso noticiero»: «Haga la reseña como si se tratase de una función de circo, con loros amaestrados. Acentúe la soflama» (pág. 45). Por último, como hemos visto, una vez en la cárcel el Licenciado seguirá perorando ante un grupo de prisioneros, y aunque el narrador pone ligeramente en solfa el «gárrulo fluir de tropos y metáforas» que alimenta su discurso (pág. 149), tampoco podemos olvidar la sentencia de Don Celes: «La plebe en todas partes se alucina con metáforas» (pág. 45).

En definitiva, todo parece indicar la efectividad revolucionaria de los tribunos, su valor para despertar las conciencias y mover a los indios a la lucha armada. Aunque el poder pretenda silenciar el discurso del Licenciado

y, de rechazo, anular el credo revolucionario de Roque Cepeda, sólo conseguirá impedir su difusión periodística, que bien poco puede interesar a los indios analfabetos. Al propietario de *El Criterio Español*, al resto de gachupines, al propio Santos Banderas, les preocupa la opinión del Cuerpo Diplomático, de ahí que el tirano autorice el mitin, aunque en realidad va a aprovechar la convocatoria para una brutal acción de represalia. Pero la opinión del Cuerpo Diplomático nada puede aportar a la masa de indios, que escuchan entusiasmados a esos criollos que les hablan de liberación y de justicia social. Sólo esa previa toma de conciencia permitirá la lucha armada encabezada por Filomeno Cuevas, sólo la existencia de unos líderes ideológicos y políticos allana el camino hacia la acción revolucionaria. Y aunque, insisto, en este proceso el papel fundamental corresponde al apóstol de la revolución, tampoco hay que desdeñar la función del orador Sánchez Ocaña, cuyo discurso quiere ser presentado por el poder como un espectáculo circense, pero que llega a los indios y al lector con toda su fuerza subversiva. Otra cosa es que, como afirma Juan Rodríguez, los principios políticos en que descansa esta arenga sean elementales, o que, para según qué lectores, el histrionismo del Licenciado sea sinónimo de falsedad. En mi opinión, este personaje adquiere en la novela un papel específico en la lucha revolucionaria, y las semejanzas entre su discurso y el de su creador son tal vez la prueba más evidente de la importancia de su función. Recientemente, Josefa Bauló ha puesto de relieve las analogías existentes entre *Tirano Banderas* y la situación de las comunidades indígenas en Chiapas: si, como dice la investigadora, el subcomandante Marcos «parece preferir disparar palabras en lugar de balas»<sup>55</sup>, ése es el papel exacto que, en la novela, corresponde al orador Sánchez Ocaña.

Si en Tierra Caliente *El Criterio Español* se encargaba de maquillar la realidad ante las potencias occidentales y de silenciar el discurso anticolonialista, en México Valle-Inclán ya se había tropezado con algo

---

<sup>55</sup> BAULÓ DOMÉNECH, J. : «De escritores, pintores y guerrilleros. Valle-Inclán, Alberto Gironella y el Sub-comandante Marcos»; *El Pasajero, Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), primavera 2001.

parecido: en efecto, en 1921, sólo terminar su primera conferencia, el escritor había recibido una réplica anónima desde las páginas de *El Día Español*, el diario «vocero de los residentes españoles»<sup>56</sup>. Recordemos que, en esta conferencia, se había afirmado que «la regeneración de España no consiste ya en las conquistas» y que a los españoles «ya sólo nos queda un camino: ser honrados»<sup>57</sup>; asimismo, se había cuestionado el papel de los Reyes Católicos en la constitución de una identidad nacional, se había denunciado la persecución de los intelectuales críticos con el gobierno español, se había censurado la actitud neutral de España en la Primera Guerra Mundial y se había advertido de la disgregación nacional a partir de argumentos de raigambre histórico-sociológica. Como veremos, la réplica de *El Día Español* resulta más reveladora que las propias reseñas del discurso:

Fue calumnia imperdonable la declaración de Valle-Inclán de que el Gobierno Español, a raíz de la pérdida de las Colonias, enviaba a los escritores a Fernando Po, y esta inexactitud se bien manifiesta por cuanto en España existe una libertad de imprenta que permite tranquilamente a don Miguel de Unamuno y a Pío Baroja lanzar improperios contra el Rey.

(...) de mal gusto y de injusticia manifiesta y patriótica fue el chiste de Valle-Inclán comparando a los conquistadores con los salteadores de caminos.

Valle-Inclán, defensor de la ley Sálica como carlista furibundo (...) criticó a los gobiernos españoles por haber sostenido la neutralidad durante la pasada guerra, y esto, además de ser inoportuno hoy, es ridículo.

No tuvo en cuenta Valle-Inclán al intentar mofarse de los Reyes Católicos, que, gracias a ellos, hoy este gran país goza de sus derechos y está a la cabeza de los grandes países mundiales. Habló de la aridez de Andalucía y Extremadura, como si hiciera veinte años que falta de España, pues hoy Andalucía es la región tal vez de España más cultivada y floreciente.

Criticó al pueblo catalán y aseguró que España no es nación a causa de la división de sus distintas regiones, y hoy casualmente ha comprobado España su unidad al protestar, con un unánime gesto digno de ella, por los sucesos de Marruecos, y el pueblo en masa, y tal vez en contra de la voluntad de sus políticos, ha ido al norte de África.

<sup>56</sup> SCHNEIDER, L. M., *op. cit.*, pág. 18.

<sup>57</sup> «La primera conferencia de don Ramón del Valle Inclán»: *Excelsior*, México, 11-X-1921; *loc. cit.*

Por último, Valle-Inclán dijo que España, que fue grande, tiene que ser honrada. El señor Valle-Inclán no quiere saber que España ha sido honrada siempre<sup>58</sup>.

Hay dos detalles especialmente significativos que quisiera destacar en esta indignada réplica. En primer lugar, la crítica valleinclaniana del «pueblo catalán», que se relaciona tanto con esa preocupación por los nacionalismos que ya se evidenciaba en la década anterior, como con la actual convicción de que en España no existe un sentimiento patriótico colectivo. En segundo lugar, llama la atención que, a la altura de 1921, se considere a Valle-Inclán «carlista furibundo» por haber defendido en su conferencia la ley Sálica; aquí el articulista se confunde, pues cuando Valle alude a la ley Sálica es para referirse al reinado de los Reyes Católicos. En efecto, ya en la conferencia mexicana, pero también a lo largo de toda la década de los veinte, el escritor habrá de declarar en varias ocasiones que España se encuentra en una situación análoga a la que padecía en tiempos de Enrique IV. Según había argumentado en su primera conferencia mexicana, antes del reinado de los Reyes Católicos el pueblo español no podía tener una conciencia de patria común, pues lo impedían tanto la geografía como las diferentes «razas» existentes en la península. Los Reyes Católicos, conscientes de la disgregación nacional, se propondrán forjar ese sentimiento patriótico a través de la unidad del credo religioso. En un texto manuscrito de fecha incierta, pero que probablemente fue compuesto entre 1920 y 1922, se insiste en esta idea, así como se afirma que la Guerra de Independencia fue el último momento en que el pueblo español actuó movido por un impulso común. Según el escritor, el gran error del liberalismo ha consistido en no haber sabido hallar un factor de unificación nacional que sustituya al vínculo religioso:

He leído cuanto en estos tiempos han escrito los primates del liberalismo, en la desventurada y destartalada patria nuestra, y acabo pensando que ninguno apunta por honrado ni por discreto.

---

<sup>58</sup> «Las inexactitudes de Valle-Inclán»: *El Día Español*, México, 13-X-1921; *apud* Schneider, L. M., *op. cit.*, págs. 18-19.

La vida campesina que llevo estos últimos años, en la tierra gallega, me permite entrever la horrible hora, la espantosa afrenta que sufre el Alma Máter Hispánica.

El imperativo que primero se os pone por delante, liberales orates, es crear un nuevo ligamen para la Unidad Española. Está dispersa en su noche triste el alma nacional, y hay que convocarla. Pero no penséis que acudo a una orquesta de organillo, ocarina y guitarra.

Mirándolo bien, nos hallamos como en las postrimerías del rey Enrique IV.

Intentar sostener la Unidad Nacional, y fundamentarla en el sentimiento histórico, cuando el pueblo solamente recuerda catástrofes, es cínico y absurdo.

Los Reyes Católicos, por lógica política, viendo sus estados mal avenidos y ajenados del concepto hispánico, acertaron a juntarlos en la unidad ardiente y religiosa del Credo Apostólico Romano. Fallido el nexo histórico, crearon el nexo confesional y la Santa Inquisición. Sus hogueras fueron las fraguas del alma... Con la expulsión de los moriscos y la decadencia de las brujas comenzaron también a decaer los rojos resplandores del Alma Hispana, y un aire helado los apagó en las Cortes de Cádiz. Los ínclitos varones doceañistas, para no quedarse a oscuras, encendieron con mucho lucimiento las bengalas patrióticas. Pero este sentimiento es post-napoleónico: la Guerra de la Independencia todavía la ganó el vínculo religioso transfundido en esencia nacional por los Reyes Católicos. Y allí se agotaron<sup>59</sup>.

Líneas más abajo, parece aclararse cuál pudo ser el origen del texto. Da la sensación de que Valle quería escribir contra la guerra de Marruecos, o, más concretamente, contra las pretensiones del gobierno español en esa guerra. El texto se constituye así en un manifiesto anti-liberal, en el que el escritor no sólo censurará a «los ínclitos varones doceañistas» por haber sido incapaces de crear un sentimiento patriótico, sino que cuestionará a los actuales líderes políticos por su actitud en la guerra con Marruecos. Para el escritor, esa guerra colonial debería servir a unos ideales —la fe civilizadora y la implantación de la lengua española en tierra africana—, pero, siendo ésta una posibilidad remota, considera que no hay nada que justifique la guerra. En todo caso, advierte de que, si España persiste en su afán colonizador y gana la guerra, con el tiempo Marruecos podría llegar a experimentar hacia la metrópoli un sentimiento análogo al de las antiguas colonias americanas:

---

<sup>59</sup> «A los liberales»; *apud* Hormigón, J. A. (ed.), *op. cit.*, págs. 440-441.

¡Liberales orates, hay que inventar un nuevo vínculo de unidad hispánica! Hay que inventarlo, y vosotros no podéis. Se crea con el alma, y no la tenéis. Es obra de profetas.

¿Y cuál es vuestra visión en la empresa africana? ¿Cómo juzgáis esa guerra colonial? ¿Qué futuro presagiáis para Marruecos? Os pido un presagio para trescientos años, que es como se gobiernan los Estados. ¿Qué fe civilizadora es la vuestra? ¡Marruecos, al cabo de tres centurias república floreciente, acaso nos mire con juvenil arrogancia, como las de América! Pensad en un destino irreal, y sea la colonización para dar a ese futuro africano nuestra lengua. Ved para conseguir ese fin histórico y remoto, liberales orates, hasta dónde es prudente la guerra.

Decidlo si lo sabéis. Si lo ignoráis, no tenéis razón para reclamar el gobierno.

En cuanto a las relaciones de España y América, en 1922, en el contexto de un homenaje en su honor en el café de Fornos, Valle todavía evocará «la impresión triste que trajo de la colonia española» y volverá a expresar su temor de que América se una espiritualmente a Asia; sin embargo, ahora no se limitará a censurar al gobierno español, sino que extenderá su crítica a toda la «civilización occidental moderna que prostituyó el cristianismo», para terminar hablando «en sentido pesimista, de la unión hispanoamericana»<sup>60</sup>. En 1923, dirige una carta a la revista *España* en la que indica que «los Gobiernos de España, sus vacuos diplomáticos y sus ricachos coloniales, todavía no han alcanzado que por encima de los latifundios de abarroteros y prestamistas estén los lazos históricos de cultura, de lengua y de sangre»<sup>61</sup>. Y a partir del golpe de Estado de Primo de Rivera, la mirada de Valle sobre España habrá de teñirse de desprecio y de pesimismo.

Según atestigua Fernández Almagro, «reintegrado Valle-Inclán a Madrid, continuó dando su mitin contra la Dictadura del general Primo de Rivera dondequiera hallara un auditor... verdaderamente no desperdiciaba ocasión de atacar al régimen»<sup>62</sup>. En las conferencias de estos años, Valle aludirá de forma velada a la dictadura primorriverista y lo hará sobre todo a través de una idea que se repetirá de forma obsesiva: la de que en España se

<sup>60</sup> «En honor de Valle-Inclán»: *La Voz*, Madrid, 3-IV-1922; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 146 n 175.

<sup>61</sup> «Una carta de Valle-Inclán. México, los Estados Unidos y España»: *España*, 20-X-1923; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 243.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. : *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966, págs. 206-207.



ha perdido el sentimiento de la historia, la dignidad ética y el afán de trascendencia. Así lo afirmará el escritor en una conferencia sobre Juan de Echevarría, a quien elogia precisamente por haber «olvidado la tranquilidad del burgués» en aras de afirmar su personalidad y «hacerla eterna»:

El sentimiento de eternidad, que es el que anima a todo artista, es el más doloroso. Hubo un tiempo en que toda España vivía conmovida por ese sentimiento de eternidad; los españoles soñaban y querían conquistar mundos, y los conquistaban. Y el que no podía conquistar un mundo, soñaba con conquistar una ciudad, y el más humilde soñaba con levantar un puente, un hospital o un convento, y el último soldado, que había llevado una espada o cargado con un arcabuz, pensaba en perpetuar un linaje y en crear las obligaciones de la sangre. Pero hoy se ha perdido toda idea del sentido de la permanencia. El español vive sus horas, y las cree tan cortas, que no vacila un solo momento en olvidarse de la Historia, en olvidarse de su dignidad y de sí mismo, y de prostituirlo todo<sup>63</sup>.

En febrero de 1924, en una carta a Rivas Cherif, el escritor se definirá como «el historiador de un mundo que acabó conmigo», y añadirá que en ese mundo «lo mejor —con todos sus vicios— eran los hidalgos, lo desaparecido»<sup>64</sup>. En otra carta fechada sólo un mes más tarde y dirigida a Gómez de Baquero, quien acababa de escribir un elogioso artículo sobre *Cara de plata*, Valle volverá a referirse a la desaparición de los mayorazgos, así como aludirá con desesperación a la actual situación de España y al destierro de Unamuno:

Gracias por su artículo, que acabo de leer en «El Sol». Aparte los elogios que a mí me tocan, es una visión muy justa de esta Galicia medrosa y atontada. Desaparecido el mundo de los hidalgos, su única representación es el cortejo hampón que va por las carreteras. Tiene, como usted ha visto, típica picaresca. (...). Estos hampones reciben aquí el nombre de móinantes y su casta, la Móina.

Ha desaparecido el individualismo feudal, y ha quedado la colectividad moinante (...).

Esto es horrible, mi querido amigo. España es un pozo negro lleno de ratas fétidas. ¿Qué hacer? ¿Hemos perdido los españoles toda virtud para el sacrificio? Para mí es indudable, y así me explico cuanto hoy ocurre. No se hacen revoluciones sin sacrificarse. La actitud de las Universidades ante el caso de nuestro Don Miguel, hace bueno a Narizotas cuando mandaba cerrarlas. Cerrarlas y quemarlas mandaría yo,

<sup>63</sup> «La pintura de Juan de Echevarría»: *El Liberal*, Bilbao, 13-VI-1923; *loc. cit.*, pág. 82.

<sup>64</sup> *Apud* Hormigón, J. A. (ed.), *op. cit.*, pág. 568.

con profesores y estudiantes. Estos últimos son los más degradados.  
¡Qué dolor del alma al compararlos con los estudiantes rusos!<sup>65</sup>

Asimismo, Fernández Almagro alude a otra «carta explosiva» escrita por Valle-Inclán «con motivo del confinamiento, en Fuerteventura, de Unamuno»<sup>66</sup>, en tanto que Mariano Tudela asegura que dicha carta empezó «a circular por los cafés» y que, puesto que Primo de Rivera decidió «dar la callada por respuesta», se hicieron de ella «abundantes copias»<sup>67</sup>. Es posible que esta carta fuera la que Rivas Cherif publicó fragmentariamente en la revista *España* con fecha de 8 de marzo de 1924, esto es, diez días antes de la dirigida a «Andrenio». En el fragmento que Rivas Cherif dio a la prensa, Valle-Inclán introducía algunos comentarios sobre las *Comedias bárbaras* que su amigo consideró de gran interés, de ahí que se decidiera a publicarlos; sin embargo, al final del fragmento transcrito, el propio Rivas Cherif aclaraba por qué no reproducía la totalidad del texto: la parte no publicada se relacionaba con un «suceso de orden político» del que Valle hablaba con «mucho concisión»:

La carta del autor de las *Sonatas* no termina aquí. A continuación nos hace algunas preguntas y ofrecimientos relacionados con un suceso de orden político. Enteramente de acuerdo con Don Ramón del Valle-Inclán, siempre animoso y decidido, no intentamos publicar el final de su carta por su mucha concisión<sup>68</sup>.

En 1925, en una conferencia pronunciada en Burgos cuyo tema fundamental será la novela, Valle afirmará que «ésta va siempre paralela a la política», y que el verdadero héroe de la novela española es el pícaro<sup>69</sup>. Asimismo, indicará que *La Celestina*, la primera gran novela española, «marca el camino de la novela picaresca», y a partir de ahí afirmará: «El mal

<sup>65</sup> PÉREZ CARRERA, J. M. : *Una carta inédita de Valle-Inclán*; Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1992, págs. 29-30.

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *op. cit.*, pág. 202.

<sup>67</sup> TUDELA, M. : *Valle-Inclán. Vida y milagros*; Madrid, Vasallo de Mumbert, 1972, pág. 198.

<sup>68</sup> *Apud* Hormigón, J. A. (ed.), *op. cit.*, págs. 568-569.

de España es crear sobre el celestinaje. La unidad de España no es unidad, porque se funda sobre un chisme de alcoba». Reaparece aquí la idea —presente ya en las conferencias de 1921, aunque ahora formulada con más dureza— de que la unidad española conseguida durante el reinado de los Reyes Católicos fue un fraude histórico, pues se fundamentó en «un chisme de alcoba». Con ello se alude a la guerra civil que enfrentó, tras la muerte de Enrique IV, a los partidarios de Juana la Beltraneja y a los partidarios de Isabel; en este sentido, se considera que el reinado de los Reyes Católicos no respondió a la voluntad del pueblo español, sino a ese chisme que había convertido a la Beltraneja en hija del adulterio y que había justificado la pretensión de excluirla del trono. De hecho, ya en 1916 Valle-Inclán había afirmado, en una entrevista, que la historia de España se había roto «en las querellas a la pro (*sic*) y en contra de la Beltraneja», cuya «infelicidad» lamentaba, en tanto que no perdonaba a Isabel «la usurpación que hizo del trono a su legítima heredera, por quien, defendiéndola, se encendieron los primeros y muy hondos desafectos de los portugueses contra la federación ibérica»<sup>70</sup>. Tras aludir a ello en la conferencia, Valle dirá también que el sentido moral latente en el drama español es el «anarquismo», el rechazo de cualquier forma de gobierno o de ley superior a la voluntad individual, lo cual se muestra en el héroe «que cree recibir una ofensa y la venga por sí mismo». A juicio del orador, ese «anarquismo» es, en España, congénito, y se arrastra hasta la actualidad:

¿Cuál es la moral del drama? La del individuo que cree recibir una ofensa y la venga por sí mismo. Esto es el anarquismo. El anarquismo es, en España, congénito. La prueba es que no tenemos nuevos gobiernos porque no nos hacen falta. Nosotros no necesitamos un buen Gobierno porque somos individualistas y amamos al que crea para sí una moral.

<sup>69</sup> «Eduardo M. Montes: «En el Ateneo don Ramón del Valle-Inclán»; *El Castellano*, Burgos, 23-X-1925; *apud* Romero Tobar, L.: «Una conferencia de Valle-Inclán: “La literatura nacional española” (1925)»; *El Museo de Pontevedra*, XLIV (1990), págs. 573-581.

<sup>70</sup> D. Tejera: «Don Ramón hablando de la guerra, la unión de Portugal, los Reyes Católicos y la “Beltraneja”», *La Acción*, 31-VI-1916; en Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 91.

En 1926, en una entrevista periodística, Valle volverá a referirse a la época anterior a los Reyes Católicos. Al preguntarle un periodista si cree que en la actualidad se da en España un «resurgimiento literario», responderá:

—Indudablemente. Jamás en España se han reunido durante una misma época las figuras que existen hoy en la novela y en la lírica... Siempre ha coincidido en nuestra patria el resurgimiento literario con la decadencia política; y hoy podíamos considerarnos en los viejos tiempos de Santillana y Jorge Manrique<sup>71</sup>.

En otra entrevista del mismo año, Valle insistirá en que la decadencia de España es «una decadencia de origen» que arranca «desde la Beltraneja», momento en que se creó la unidad española «a base de picardías y chismes de alcoba». Acto seguido, dirá que sólo «la libertad de conciencia» hubiera podido salvar al país, pero que ésta «quedó ahogada aquí»<sup>72</sup>: se refiere, claro está, a la unificación del credo religioso impuesta por los Reyes Católicos, que en las conferencias de estos años será abiertamente calificada de error histórico. Así, en la reseña del discurso pronunciado en Oviedo, se evocarán la libertad y la tolerancia que había en España antes de los Reyes Católicos, y se afirmará que sólo con la recuperación de esos valores podría conseguirse la unión del pueblo español:

[Valle-Inclán] Habla del error de los Reyes Católicos, al tratar de crear la unificación nacional, vinculando a los pueblos por la religión en el molde de Francia. De esta falsa idea surgió el desquiciamiento a la venida del nuevo concepto religioso creado por Lutero, y entonces, perdido el vínculo católico, que era en el único que (*si*) falsamente descansaba nuestra unidad, desapareció ésta.

Hay que crear otra, pero al crearla, acaso con las corrientes que nuestra novela, sinceramente protestante, ha traído, no haremos nada nuevo, sino volver a épocas anteriores a los Reyes Católicos, cuando al lado de la Iglesia vivía la pagoda en libertad absoluta y mutuo respeto. Esta será una unificación política y firme que tendrá bases de realidad<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Mariano Tornar: «A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán», *La Novela de Hoy*, Madrid, 3-IX-1926; en Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 163.

<sup>72</sup> E. Estévez Ortega: «Don Ramón del Valle-Inclán nos pone como no digan dueñas», *Vida gallega*, Vigo, 1926; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 328. Esta entrevista fue documentada anteriormente por Dru Dougherty: «Valle-Inclán ante Galicia. Una conversación de 1935»; Ramón del Valle-Inclán, número monográfico, *Anthropos* (julio-agosto 1994), pág. 111 n 2.

<sup>73</sup> «El Acto Literario de Ayer. Conferencia de Valle-Inclán»: *El Carbayón*, Oviedo, 2-IX-1926; *apud* Dougherty, D., «Valle-Inclán ante la dictadura militar: el viaje a Asturias (1926)»; en Barbeito, C. L.

Finalmente, en la conferencia dictada en Gijón, se retomará la idea de que en España se ha perdido aquel sentimiento de eternidad que había cimentado su pasada grandeza:

[Valle-Inclán] Termina refiriéndose a la muerte como motivo único y fuente de creación de arte y literatura. Porque sabemos que tenemos que morir —y en eso está quizá nuestra superioridad sobre los demás seres—, nos esforzamos en sobrevivirnos y en crear belleza y arte. Así España, cuando estaba animada de ese espíritu de supervivencia, creaba naciones, fundaba órdenes y linajes en que perpetuarse; pero desde el momento en que perdió ese espíritu, se convirtió en un vasto osario. Lloremos —dijo— sobre ella<sup>74</sup>.

En la década de los veinte, las más importantes creaciones de Valle-Inclán acogerán todas sus convicciones históricas, ideológicas y políticas: la desaparición del mundo idílico de los hidalgos y su sustitución por la «colectividad moinante» se dramatizará en *Divinas palabras*; el tema americano cristalizará en *Tirano Banderas*; la situación político-social española de las primeras décadas del siglo se reflejará en *Luces de bohemia*; la sátira de la dictadura, de la guerra con Marruecos y del estamento militar se vehiculará a través de los esperpentos de *Martes de Carnaval*; y la visión crítica del liberalismo se plasmará en las novelas de *El Ruedo Ibérico*. Precisamente en *Viva mi dueño*, la segunda novela de esta serie, se aludirá una vez más a la fanática unidad religiosa fomentada por los Reyes Católicos y a la incapacidad de los gobiernos liberales, desde las Cortes de Cádiz, para crear un nuevo vínculo nacional:

La luz de la tarde madrileña definía los dos ámbitos en que se combate eternamente la dualidad del alma española. La Corte de Isabel Segunda con sus frailes, sus togados, sus validos, sus héroes bufos y sus payasos trágicos, obsesa por la engañosa unidad nacional, fanáticamente incomprensiva, era sorda y ciega para este antagonismo geomántico, que todas las tardes, como un mensaje, lleva el sol a los miradores del Real Palacio. En aquellos amenes, la unidad del credo religioso, que a lo largo de tres sombrías centurias pudo hacer las veces de vínculo político, se relajaba ya impotente para mantener la ficción, una vez abolidas las

---

(ed.): *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el centenario de su muerte)*; Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, págs. 84-85.

<sup>74</sup> «Motivos de Arte y Literatura»: *El Noroeste*, Gijón, 7-IX-1926; *ibíd.*, pág. 86.

hogueras del Santo Oficio. La Fe Católica, encendida de dramatismo semítico, había dado su potente boqueada, quemando franceses, como había quemado hugonotes y judaizantes. España sostuvo la última de sus guerras religiosas frente a la invasión napoleónica, y haberlo desconocido es el pecado del vocinglero liberalismo, que legisló en las Cortes de Cádiz. Se quiso entonces coronar el fantasma de la unidad nacional con engañosos laureles militares y enmascarar la furia teológica del pueblo alzado en armas, con los rejos peleones del morapio patriota. Tan ilusas fanfarrias, solamente alcanzaron para engalanar con ramos de floridos tropos, odas, arengas, proclamas, vítores. Sagunto y Numancia, Pavía y San Quintín, Lepanto y el Dos de Mayo, desempolvaron el diccionario de la rima, y los preceptos de la poética seudoclásica. Pero la realidad es siempre más cruel que la mala retórica. Los Ejércitos Nacionales, que con heroicas retiradas, al perder todas las guerras, hacían gloriosos todos los desastres, no lograban mantener la pureza del caduco vínculo nacional, como la hoguera y el fraile (pág. 218).

En suma, durante la dictadura primorriverista persiste la enemiga del escritor contra el liberalismo, al que se sigue haciendo responsable de la falta de un sentimiento patriótico común. Asimismo, se vuelve a aludir a la España anterior a los Reyes Católicos, aunque ahora esta referencia no se utiliza para una indagación esencialista en el espíritu español ni para argumentar sociológicamente la original disgregación española, sino para establecer dos analogías respecto al presente: por un lado, se afirma que España está actualmente en decadencia, de modo análogo a lo que ocurría al final del reinado de Enrique IV; por otro lado, se argumenta que antes de los Reyes Católicos existía una gran tolerancia social y una absoluta libertad religiosa, lo que contrasta implícitamente con la represión y la censura de la dictadura primorriverista. Sin embargo, la decadencia española no se achaca tan sólo al dictador, sino al propio pueblo español, al que Valle acusa de haber perdido el sentimiento de la historia, la dignidad ética, la voluntad de sacrificio y todo afán de trascendencia. El español se limita a «vivir sus horas», a «prostituirlo todo» y es un individualista y un anarquista, en el sentido de que es incapaz de luchar por un ideal común y de someterse a principios éticos de alcance colectivo. En definitiva, España es «un pozo negro lleno de ratas fétidas», un país en decadencia cuyo pueblo, y aquí no se salva ni la élite universitaria, acepta sin rebelarse un gobierno represivo. Si ante esta situación Valle se muestra altamente pesimista, también afirma

que existe una condición *sine qua non* para hallar una salida a la decadencia nacional: recuperar «la libertad de conciencia», esto es, acabar con la dictadura y con su gran aliada, la Monarquía.

Con la dictadura primorriverista, por tanto, no sólo ha desaparecido el optimismo idealista de la primera década del siglo, sino que también se ha perdido la esperanza —formulada desde la Gran Guerra y vigente todavía en 1922— de que España pueda regenerarse: si desde luego ya no puede hablarse de un espíritu español cristiano, fraterno y ansioso de trascendencia, tampoco puede confiarse en alcanzar una «grandeza ética» con la que conjurar la decadencia nacional. El espíritu español es el del pícaro, y en esa decadencia generalizada, tan sólo se salvan algunas individualidades. Así lo declara el escritor en marzo de 1930, cuando Primo de Rivera acaba de abandonar el poder; en una entrevista firmada por Ramón J. Sender, en la que narra su experiencia en la cárcel en tiempos de la dictadura, Valle indica que en la prisión existen jerarquías como en «la llamada sociedad libre»; estas jerarquías están constituidas por los estafadores, los reos de sangre, los presos políticos, los quincenarios y los presos por delitos sociales. Y añade:

Entre estos últimos, se encuentra lo mejor de cada familia. Honradez, inteligencia, dignidad, cultura. Socialistas, comunistas, sindicalistas; las pocas grandes individualidades que quedan en España<sup>75</sup>.

En esta misma entrevista, indica que el general Berenguer se enfrenta a una difícil paradoja, pues, por un lado, «animado por los mejores deseos», se empeña en «facilitar la restauración de la legalidad», pero, por otro, la legalidad equivale a «libertad», y con ésta «el régimen no dura una semana»<sup>76</sup>. En junio de 1931, Valle afirmará que, entre «los antiguos políticos», sólo Romanones supo entender «el estado de la conciencia española», convocando unas elecciones que resolvieron «sin sangre un

<sup>75</sup> Ramón J. Sender: «Valle-Inclán, la política y la cárcel», *Nueva España*, Madrid, 1-III-1930; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 425.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pág. 127.

pleito que iba a ser revolucionario»<sup>77</sup>. Esta misma idea la repetirá pocos días después, en una entrevista en la que comenta exhaustivamente sus impresiones respecto a la Segunda República y a las próximas elecciones a Cortes; aquí afirma que, así como «don Alejandro Lerroux es el hombre más interesante de la República», Romanones es «el hombre más interesante de la Monarquía», puesto que «se ha comportado en los últimos momentos borbónicos con verdadera dignidad, con elevado patriotismo, con plena conciencia histórica. Y creo también que fue él quien evitó en España el derramamiento de sangre. En esto se le hará algún día justicia»<sup>78</sup>; es decir, Romanones ha demostrado poseer aquellos valores que tanto echaba de menos Valle-Inclán durante la dictadura: la ética individual, el sentimiento patriótico y la conciencia del valor trascendente de sus actos.

Por lo demás, el advenimiento de la Segunda República permitirá a Valle-Inclán recuperar un cierto optimismo respecto al porvenir del país. Por estas fechas, el escritor será reclamado constantemente por los periodistas, quienes se interesarán sobre todo por sus opiniones políticas. Aunque la primera conferencia del periodo republicano no tendrá lugar hasta marzo de 1932, conviene que nos detengamos un poco en los meses precedentes, pues servirán para contextualizar el contenido de las disertaciones. En mayo de 1931, Valle había afirmado en un homenaje a Álvarez del Vayo que España ha hecho «una asombrosa revolución genuinamente española», «la revolución que hacen los hombres de bien contra los ladrones», y había añadido que a Alfonso XIII no se le había echado «por rey», sino «por ladrón»<sup>79</sup>. Sin embargo, un mes más tarde dirá que «el ideal de la revolución española» no consiste en una «suave y pacífica transición del régimen», ya que «no hay verdadera revolución sin guerra en

---

<sup>77</sup> Juan López Núñez: «Una hora con Don Ramón del Valle-Inclán», *La Voz*, Madrid, 6-VI-1931; en Doughery, D., *op. cit.*, pág. 209.

<sup>78</sup> «Don Ramón del Valle-Inclán nos cuenta sus impresiones y sus inquietudes republicanas»; *El Sol*, Madrid, 6-VI-1931; en Doughery, D., *op. cit.*, pág. 205.

<sup>79</sup> «Banquete al señor Álvarez del Vayo. El primer embajador de España en México», *El Liberal*, Madrid, 21-V-1931; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 446.



las fronteras»; de haberse producido una auténtica revolución, «no se habría permitido a don Alfonso salir de España», y aunque acepta las «tácticas más normales y prudentes» seguidas por los españoles, no deja de pensar que esa «guerra en las fronteras» hubiera sido más fecunda para crear la unidad nacional<sup>80</sup>.

Esa «revolución ideal» se relaciona con una concepción de la guerra que ya se había reflejado en algunas obras del escritor: como indica María José Alonso Seoane, en la trilogía de la guerra carlista late una «teoría de la guerra» que «la presenta hermosa en su crueldad», aunque ello no excluya que el escritor refleje el dolor de las «víctimas inocentes»<sup>81</sup>. En todo caso, esta teoría de la guerra halla su más completa formulación en el capítulo XXXIII de *La media noche*: allí se afirma que la muerte es la «divina causalidad del mundo», pues sólo la amenaza de morir impulsa a las formas terrenales a perpetuarse; la guerra, aunque produce dolor, lleva también consigo una furia creadora, genesiaca. «Por la guerra —se afirma— son eternas las almas de los pueblos» (pág. 151). Para Valle-Inclán, por tanto, la guerra purifica y regenera a los pueblos, les desvela su ser mortal y por ello los contagia de un sentimiento fraternal y de un afán de trascendencia. En este sentido, aunque el escritor había elogiado a Romanones por haber resuelto sin sangre «un pleito que iba a ser revolucionario», enseguida habrá de cuestionar la capacidad de la República para crear ese añorado sentimiento nacional. Probablemente, con su alusión a una «revolución ideal», Valle estaba anunciando un temor que expresaría en otra entrevista publicada también el 6 de junio: el de que el gobierno de la Segunda República incluyera a los hombres de la «vieja política», esto es, a los que habían servido a la Monarquía.

Por lo pronto, en una de las entrevistas que acabo de citar, Valle será interrogado también acerca de los Estatutos de Galicia y Cataluña; aunque

---

<sup>80</sup> «Don Ramón del Valle-Inclán nos cuenta sus impresiones y sus inquietudes republicanas», *El Sol*, Madrid, 6-VI-1931; *loc. cit.*

<sup>81</sup> Véase su «introducción» a la trilogía de la guerra carlista, pág. 101.

esquivará opinar sobre un tema que declara no conocer a fondo, acabará concluyendo que en Madrid nunca se ha prestado la debida atención a las regiones y que «España es, históricamente considerada, una federación de hecho»<sup>82</sup>. Su idea de la federación ibérica es la misma que, como ya señaló Dougherty<sup>83</sup>, venía defendiendo desde 1916, pero que por estas fechas será reiterada de forma obsesiva: por un lado, implicaba la consideración de la Península como un todo, incluida Portugal, y por otro, suponía recuperar la división territorial hecha por los romanos y establecer así cuatro grandes regiones —la tarraconense, la cántabra, la lusitana y la bética—, todas ellas asomadas al mar y equidistantes de Madrid. Aunque por el momento Valle prefiere no definirse claramente sobre los Estatutos, ya se distancia de cualquier tendencia separatista, al tiempo que admite las diferencias entre las distintas regiones y los perjuicios causados por el centralismo gubernamental.

En otra entrevista, fechada también en junio de 1931, se planteará la cuestión del primer gobierno republicano<sup>84</sup>. Aquí Valle será muy concreto y abogará por la presidencia de Alejandro Lerroux. Para defender su opinión, se remitirá a dos momentos históricos: la Primera República y la reciente dictadura primorriverista. Así, afirma que Primo de Rivera tuvo al principio una acogida popular entusiasta, precisamente porque garantizó que iba a terminar con la «vieja política»; igualmente, a la caída de Isabel II nadie se planteó que pudiera gobernar algunos de los personajes que habían servido a la Monarquía. En este sentido, cree que Lerroux y sus «compañeros de ideal» —entre los que destaca a Azaña— son los más adecuados para el primer gobierno republicano, pues «la historia les da la autoridad necesaria»; además, Lerroux no sólo es un republicano histórico, sino que tiene las

---

<sup>82</sup> Juan López Núñez: «Una hora con Don Ramón del Valle-Inclán», *La Voz*, Madrid, 6-VI-1931; *loc. cit.*

<sup>83</sup> DOUGHERTY, D., *op. cit.*, pág. 152 n 186.

<sup>84</sup> «Don Ramón del Valle-Inclán nos cuenta sus impresiones y sus inquietudes republicanas», *El Sol*, Madrid, 6-VI-1931; *loc. cit.*

cualidades propias del gobernante: sabe seducir con su elocuencia y posee «una verdadera maestría en el conocimiento del pueblo, en la adivinación de sus deseos y hasta en la interpretación de sus instintos». En cualquier caso, advierte que, si el poder es ocupado por personas sospechosas de haber servido a la Monarquía, el pueblo puede sentirse estafado y desear la llegada de un nuevo general, esto es, de una nueva dictadura. En cuanto a los socialistas, no negará su peso político e incluso augurará que en el futuro habrán de ocupar la jefatura del Gobierno, pero de momento considera que es en la oposición donde pueden hacer «una obra extraordinariamente importante»; asimismo, señalará —como hará poco después con mayor dureza— que los socialistas son todavía «un partido de clase», por lo que no son lo suficientemente representativos para el gobierno de la nación. Por último, volverá a insistir en su «teoría de los cuatro grandes cantones romanos».

No podemos olvidar, por otra parte, que Valle iba a presentarse como candidato lerrouxista por La Coruña, lo cual explicaría en parte su alegato a favor de Lerroux. Sin embargo, el propio escritor aclarará en esta entrevista que «nada he perseguido ni persigo en el orden personal de la política» y que su opinión está inspirada «por un vasto sentimiento de patriotismo». No hay por qué dudar de estas palabras. Como es sabido, Valle no hará ningún tipo de campaña para defender su candidatura, lo cual, aunque no lo señala precisamente como un buen adivinador de los instintos populares, sí indica su escasa ambición política y una nula disposición a solicitar un voto que creía sobradamente justificado por su propia trayectoria personal.

La alusión a la federación ibérica reaparecerá poco después, en julio de 1931, cuando Valle-Inclán ya sabe que su candidatura a Cortes no ha prosperado. En estos momentos, acusará a Galicia de estar sometida a un caciquismo histórico, así como afirmará que tanto su región natal como Cataluña deberían plantearse extender sus límites provinciales a favor de esa

organización federal<sup>85</sup>. En el mes de agosto, recién nombrado conservador general del Patrimonio Artístico de España, anunciará sus propósitos de crear el «Museo de la República», aseverando que es fundamental «crear la estética de la revolución española»<sup>86</sup>; insiste en ello en abril de 1932<sup>87</sup>, desde la convicción de que Azaña comprende la importancia de esa labor artística, aunque, ya en junio de este mismo año, dimitirá de su cargo, indignado por la nula respuesta oficial a sus planes. Como ha indicado Aznar Soler, «ya para entonces Valle-Inclán constituía un permanente dolor de cabeza para Azaña, presidente del gobierno tras la dimisión en octubre de Alcalá Zamora»<sup>88</sup>.

Sin embargo, todavía en 1931 Valle habrá de pronunciarse sobre importantes cuestiones políticas. De entrada, en el mes de noviembre anunciará, en otra entrevista, la crisis que habrá de sacudir a España con la proclamación de la Constitución<sup>89</sup>; en su opinión, es ingenuo pensar que la totalidad del país acepte una Constitución que reconoce derechos iguales para todos. Asimismo, ante las divisiones surgidas en el gobierno republicano, expresará su oposición a una «solución socialista», recordando que, «aparte las virtudes que adornen a Largo Caballero», el partido socialista representa «una casta lo mismo de odiosa que la casta eclesiástica o la militar». En estos momentos, resurgirá con fuerza su rechazo del sistema parlamentario, pues el escritor afirmará que «en España, indiscutiblemente, este régimen es un postizo», y anunciará la llegada fatal

---

<sup>85</sup> «Las elecciones en Galicia», *El Sol*, Madrid, 22-VII-1931; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 469-470.

<sup>86</sup> «Este gran Don Ramón... Valle-Inclán, conservador general del patrimonio artístico de España», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 27-VIII-1931; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 215.

<sup>87</sup> V. S-O [Vicente Sánchez-Ocaña]: «La pintura, el teatro, el futuro Madrid. Valle-Inclán habla del arte de la República»; *Ahora*, Madrid, 20-IV-1932; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 495-499.

<sup>88</sup> AZNAR SOLER, M. :«Estética, ideología y política en Valle-Inclán»; *art. cit.*, pág. 28.

<sup>89</sup> Francisco Lucientes: «¿Cómo será España bajo la futura Constitución? Don Ramón del Valle-Inclán daría todos los derechos por una sola ley: supresión de la herencia»; *El Sol*, Madrid, 20-IX-1931; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, págs. 218-227.

de una dictadura, pero no como la «del pobre Primo, sino como la de Lenin»; líneas más abajo, reiterará esta idea indicando que esta dictadura «ha de tener todo o casi todo el ejemplo de Lenin, y nada de Mussolini». Según afirma, una dictadura no va ligada a un hombre concreto, sino a un concepto histórico, y aunque precise un líder, lo fundamental es que aglutine todas las tendencias en un partido único, «que es como no tener ninguno». Probablemente, Valle está reflejando aquí tanto su desengaño ante Lerroux, patente ya a estas alturas, como su inquietud ante las divisiones que amenazan al gobierno republicano. Sin embargo, reiterará su confianza en Azaña, quien, «en un gobierno heterogéneo, colmado de conflictos interiores, supo afirmarse y erguirse con la máxima autoridad»; si Azaña es un ejemplo de líder político «creado» por la República, Lerroux en cambio pretende resucitar las alianzas con la «vieja política»: en este sentido, el escritor aludirá con sumo desprecio a Santiago Alba y a Melquíades Álvarez, cuya oposición a Primo de Rivera no les eximía de haber estado al servicio de Alfonso XIII:

Lo que no se puede hacer es seguir pensando a lo Lerroux: en reincorporar a esos muertos putrefactos de Alba y de don Melquíades. Pero, ¿se ha creído Lerroux que en España se han agotado las matrices que suelen producir tal clase de esperpentos?<sup>90</sup>

Respecto a los Estatutos, volverá a desdramatizar la cuestión afirmando que «hay que conceder todos los Estatutos que se pidan», y esgrimirá de nuevo su teoría de la federación ibérica; aunque no querrá entrar «en el debate de dialectos y lenguas», no dejará de manifestar sus prevenciones ante la pérdida de la unidad idiomática, pues, a su juicio, «lo único que mantiene entre los hombres la unidad es el verbo de comunicación». Otros aspectos de la Constitución le parecerán correctos, como la separación de la Iglesia y el Estado, aunque acabará afirmando que él cambiaría todos los «derechos pueriles» reconocidos por la Constitución por un artículo único: la supresión de la ley de la herencia.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, pág. 226.

Esta preocupación por la unidad idiomática reaparecerá, de un modo implícito, en la primera conferencia del periodo republicano, pronunciada en marzo de 1932<sup>91</sup>. Aunque se abordará la «capacidad del español para la literatura» y se plantearán las diferencias existentes entre la sensibilidad artística del sur, la atlántica y la castellana, se acabará afirmando que «la norma española» es la de Castilla, «que tiene ese poder maravilloso de recrear». Para argumentar esta idea, el escritor aducirá los ejemplos de «Carlos I el flamenco», «Doménico el griego» y «Unamuno el vasco», aunque, obviamente, también está pensando en sí mismo. Y para enfatizar su convicción, afirmará que Unamuno, aun no siendo castellano de origen, es acaso «más expresivo que nadie en la lengua de Castilla». Sin embargo, Valle no mencionará siquiera la cultura catalana o «levantina», cuyos literatos no podían ser considerados en modo alguno «recreados de Castilla»; en todo caso, como veremos en el próximo capítulo, esta omisión no respondía tan sólo a motivos lingüísticos.

Por otra parte, en esta misma conferencia se plasmará aquel optimismo que, según indiqué más arriba, había provocado en el escritor la instauración de la Segunda República. En efecto, si, durante la dictadura primorriverista, Valle había mostrado su decepción ante la actitud del pueblo español, ahora afirmará que «España es una fuerza ética» y para demostrarlo recurrirá, una vez más, a la historia y a la literatura españolas:

España es una fuerza ética. Séneca era un granuja; pero se entusiasmaba con el bien. Quevedo no era una doncella tampoco, y escribió terribles epístolas morales, «castigos y ejemplos». El furor ético es la característica de España. Por el furor ético Isabel la Católica sucedió a su hermano, antes de que la corona fuera a una hija del adulterio. Por el furor ético abdicó Carlos IV, porque el español no quería saber que su reina andaba en frivolidades. El furor ético redactó el documento de destronamiento de Isabel II. La última revolución española ha sido una sanción ética<sup>92</sup>.

Las analogías, pero también las diferencias, entre los planteamientos de la primera década del siglo y los actuales son evidentes. Por una parte, se

---

<sup>91</sup> «Una conferencia de don Ramón del Valle-Inclán. Capacidad del español para la literatura»: *El Sol*, 4-III-1932; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.): *op. cit.*, págs. 491-493.

defiende, igual que entonces, que el español actúa movido por un impulso ético, y que ello es visible tanto en la obra de Séneca y Quevedo como en varios momentos de la historia española. Pero por otra, ya no se habla de un espíritu moral nacido al calor del cristianismo evangélico, sino de un «furor ético» popular que exige a sus gobernantes un comportamiento ejemplar. Asimismo, si entonces aquel espíritu cristiano, fraterno y trascendente se encarnaba en los conquistadores, los hidalgos y la figura patriarcal del rey, ahora el furor ético se vuelve contra la propia monarquía. Finalmente, si entonces se idealizaba el carácter moral de la literatura española, ahora se recuerda también que, pese a su furor ético, «Séneca era un granuja» y que Francisco de Quevedo «no era una doncella tampoco». En definitiva, aunque ya no recurre a una imagen idealizada del espíritu español, Valle quiere asentar la idea de que «la última revolución española» está legitimada por motivos éticos: no olvidemos que él mismo había tildado de ladrón a Alfonso XIII, y que, años atrás, había denunciado la cobardía del rey ante el golpe de Estado de Primo de Rivera.

Poco después, en un banquete en honor de Valle-Inclán, se evidenciará la sintonía entre los planteamientos lingüísticos del escritor y los de Unamuno, a quien corresponderá la ofrenda del homenaje<sup>93</sup>. El banquete era en realidad un acto de desagravio, mediante el cual un grupo de intelectuales quisieron expresar su desacuerdo con la Real Academia de la Lengua, que había preferido declarar desierto el premio Fastenrath antes que concedérselo a Valle por *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*. Según la reseña del acto, Unamuno se refirió «al idioma en relación con los dialectos» y dijo que «el español debe ser lengua integral, suma de todas las formas de pequeños idiomas peninsulares». Por su parte, Valle aludirá al reto que supone para todo escritor expresarse en la lengua de «cien millones de hombres», así como afirmará que el valor de la «generación del 98», «en la

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, págs. 492-493.

<sup>93</sup> «El banquete a Don Ramón del Valle-Inclán»; *Luz*, Madrid, 8-VI-1932; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.): *op. cit.*, págs. 517-518.

que se estima incluido», consistió en «luchar contra la disgregación monstruosa de la Historia de España, de que ha hablado don Manuel Azaña». Aquí el cronista comete un error, pues Azaña había aludido a una larga «digresión», y no «disgregación», refiriéndose al periodo en que en España habían reinado los Austrias. El propio Valle había comentado ya, en unas declaraciones anteriores, estas palabras del «cultísimo Azaña», y había secundado al estadista al asegurar que aquella época había sido una «hora cesárea, enorme y colonial, más extranjera al sentimiento hispano que el imperial gobierno de Roma»<sup>94</sup>.

Esta misma convicción, la de que el imperialismo español no es genuino sino que responde a una influencia extranjera, resurgirá en las dos últimas conferencias del escritor, pronunciadas en el Ateneo de Guipúzcoa en noviembre de 1933 y en febrero de 1935. Sin embargo, en el primero de estos discursos, el tema central serán las impresiones de Valle sobre Italia, y en este sentido el escritor no hará sino repetir una serie de juicios que, días atrás, había vertido en una entrevista periodística. Pero veamos los antecedentes de estas declaraciones: en marzo de 1933, Valle había sido nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, cargo que había acogido con satisfacción debido, entre otros motivos, a su antigua admiración por la Roma imperial y la Italia renacentista. Llegado a Roma, escribe una carta al doctor Salvador Pascual en la que expresa su admiración por la ciudad: «Veo la ciudad por fuera. Es algo maravilloso y único. Toda la historia de una civilización de dos mil años»<sup>95</sup>. Vuelto por unos días a España, será entrevistado por el diario *LMZ*, y lógicamente se le preguntará acerca de su opinión sobre la Italia de Mussolini<sup>96</sup>. En síntesis, sus opiniones son las siguientes: Mussolini ha sido capaz de despertar en el pueblo italiano un concepto histórico, en virtud del cual los italianos están

<sup>94</sup> Josefina Carabias: «Lo que piensa hacer la República con los palacios de la Monarquía»; *Abora*, Madrid, 5-VI-1932; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.): *op. cit.*, págs. 514-515.

<sup>95</sup> *Apud* Hormigón, J. A. (ed.), *op. cit.*, pág. 596.

<sup>96</sup> «Don Ramón del Valle-Inclán habla a los lectores de *LMZ* de sus impresiones de Italia», *LMZ*, Madrid, 9-VIII-1933; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, págs. 251-258.



dispuestos a sacrificarse, a superar el egoísmo individual. Para afirmar ese concepto histórico, Mussolini ha «resucitado la tradición de las fiestas y conmemoraciones», esto es, ha organizado desfiles «con bélicas banderas» y «cañones» que suscitan el entusiasmo del pueblo. Los italianos, aun cuando hay algún descontento, están en general satisfechos, y ello se debe a que la dictadura italiana, siguiendo una tradición ancestral en ese país, es de «un hombre solo, no de una colectividad», lo que impide el egoísmo de una clase concreta. En el fondo, Mussolini es un socialista, pero su socialismo beneficia a todo el país, no a una clase determinada. A diferencia de Hitler, que pretende expurgar al pueblo alemán «de todos los elementos que no sean puro germanos», en la política de Mussolini impera el sentido de universalidad, lo que lleva al escritor a especular sobre la posible existencia de unos Estados Unidos de Europa con capital en Roma.

Frente a esta impresión de la política italiana, Valle indica que en España existe una «falta de concepto»; asimismo, afirma que aquí siempre ha habido una dictadura de clase, históricamente la de la nobleza, la de la Iglesia y la militar, en tanto que ahora quiere imponerse la dictadura de los socialistas, que es la dictadura de la clase obrera. Cuando el periodista le indica que sería mucho más peligrosa la dictadura de cualquiera de las otras «clases», responderá que la solución puede ser «la dictadura, que puede ser necesaria, de un individuo, pero no de una clase». Y añade: «Es triste llegar a esta conclusión, pero es la realidad, desgraciadamente». Más adelante, matizará que la dictadura que quiere imponerse en España no es exactamente la de una clase, sino que «es la dictadura de la U.G.T. contra los sindicalistas y los comunistas dentro de una clase y contra las otras tres clases restantes». Y finalmente aseverará: «Pero aún prefiero la dictadura de una clase a esa cosa tan huera y tan ramplona como el régimen parlamentario». En cualquier caso, cuando el periodista le pregunte si esa «dictadura de un individuo» es realmente una solución, Valle responderá:

El final de todo será fundir todas las clases en una, y eso es el comunismo. Pero para ello habría que suprimir la herencia y habría también que nacionalizar los bancos, la tierra, las industrias y las minas.

Lo tremendo es no haber seguido por ese camino, haciendo desaparecer la clase proletaria por la supresión de todas las demás, igualando a todas. Para ello hay que hacer trabajar a todos, y esto no se consigue diciendo en la Constitución que España es una República de trabajadores de todas clases, sino suprimiendo varias cosas, y en primer lugar la herencia, porque yo no he visto trabajar a ningún rico heredero<sup>97</sup>.

Arturo Ramoneda, que fue el primero en rescatar esta entrevista, afirma que los elogios de Valle-Inclán ante la política de Mussolini hay que enmarcarlos

dentro de esas tan conocidas y comentadas arbitrariedades y contradicciones, acentuadas durante los años republicanos, que jalonan la vida del escritor, consecuencia de su compleja personalidad, de su libertad de pensamiento y de su habitual complacencia en los equívocos y los extremismos más pintorescos, con la sana intención casi siempre de provocar a espíritus pacatos y monocordes, y que han hecho posible que se le acomode con frecuencia en la línea política o en la doctrina filosófica que más convenga<sup>98</sup>.

Por su parte, Aznar Soler ha secundado la opinión de Fernández Almagro, para quien el entusiasmo del escritor por la Italia de Mussolini no tenía tanto que ver con el líder político o con el fascismo, como con su antigua devoción por la Roma imperial. Asimismo, Aznar Soler considera que los juicios de Valle sobre Mussolini están en la línea de su admiración por «las grandes individualidades» y por los «*Caudillos* o *Dictadores* de los pueblos como supremos Héroe de la Historia», «desde Hernán Cortés a Lerroux y desde Lenin a Mussolini». Por ello, apostilla el investigador,

este elogio parcial a Mussolini en 1933 no puede interpretarse mecánicamente como expresión de la simpatía por el fascismo (...). El elogio de Mussolini es, dentro de la personal e intransferible lógica valleinclaniana, un elogio coherente, aunque pueda parecernos contradictorio con otras simpatías revolucionarias. Pero el fascismo de Mussolini significa la dictadura no de una clase social como en la Unión Soviética, sino la de un individuo, y esta dictadura para el escritor (...) puede ser necesaria<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, pág. 253.

<sup>98</sup> RAMONEDA SALAS, A. : «Valle-Inclán: una entrevista olvidada»; *Ínsula*, Madrid (mayo 1982), pág. 12.

<sup>99</sup> AZNAR SOLER, M. : «Estética, ideología y política en Valle-Inclán»; *art. cit.*, pág. 29.

Tal vez acierte Ramoneda al insinuar que, con sus declaraciones, Valle podía estar provocando a «espíritus pacatos y monocordes», aunque, como implícitamente apunta Aznar Soler, no cabe hablar aquí de «arbitrariedades y contradicciones», sino de una «personal e intransferible lógica valleinclaniana» cuya coherencia intentaré demostrar. En cuanto a la interpretación de Aznar Soler, aunque en lo esencial me parece correcta, creo que exige algunos matices: es cierto, como señala el investigador, que la fascinación de Valle por la Italia de Mussolini se debía, sobre todo, a la impresión que le había producido la capital italiana, cuya belleza henchida de tradición le había permitido evocar los tiempos de la Roma imperial. Por otro lado, es también indudable que no se puede relacionar esta fascinación con una simpatía por el fascismo, sino, en todo caso, con una atracción inicial por la política de Mussolini. Sin embargo, no creo que Valle viera en Mussolini, como tampoco en Lerroux, a un «caudillo» o «héroe» de la Historia análogo a Hernán Cortés o a Lenin, y que esta admiración le llevara a postular la fatal necesidad, en España, de una dictadura; finalmente, tampoco creo que el escritor valorara más, en estos momentos, la dictadura de un individuo que una dictadura de clase como la de la Unión Soviética. Pero vayamos por partes.

En mi opinión, a la vuelta de Italia Valle oscila entre el entusiasmo, el hastío y el desconcierto. Su sensibilidad estética se ha visto fuertemente conmovida, y ello le ha llevado a idealizar la realidad social y política italiana. En su estancia en Roma, ha constatado la existencia de un pueblo unido, fervoroso y dispuesto al sacrificio en aras del bien colectivo. Probablemente, como apunta el propio Aznar Soler, esta impresión ha sido provocada por esos desfiles típicamente fascistas, en los que las masas vitorean enardecidas al dictador. Mussolini es el líder que ha sabido suscitar este «concepto histórico» y esta «capacidad de sacrificio», al tiempo que ha promovido una «estética de la revolución» en la que trasciende «un sentido de universalidad» opuesto al fascismo alemán. No hay, pues, una simpatía por el fascismo en general, sino por los logros entrevistos en la política

mussoliniana. En Italia tradicionalmente ha habido dictaduras de un solo hombre, por ello el pueblo ha aceptado sin reparos a Mussolini, y ese tipo de dictadura garantiza una acción política en beneficio de la comunidad, no de un sector concreto de la población. Mussolini es un socialista, pero su posición al frente de un partido único impide que se produzca el «egoísmo de clase». Finalmente, la Roma de Mussolini permite pensar en unos virtuales Estados Unidos de Europa.

Frente a esta realidad idealizada, Valle se enfrenta a una situación en España que le parece completamente opuesta: la República carece de «concepto histórico», es decir, de un ideal común que pueda unir al pueblo. El gobierno no ha comprendido la importancia de una «estética de la revolución», de unas manifestaciones externas que acojan y representen el fervor republicano. En España tradicionalmente ha existido una dictadura de clase, y ahora quiere imponerse no sólo la clase obrera, sino específicamente la facción dominada por Largo Caballero. Frente al socialismo de Mussolini, el de Largo Caballero le parece un socialismo egoísta, que pretende privilegios para sí y no para todo el país. En contraste con la unidad entrevista en Italia, las disensiones del gobierno republicano le llenan de hastío, y le llevan a reafirmarse en su desprecio por el sistema parlamentario y a postular la necesidad de una dictadura, es decir, de un líder que aglutine los intereses de la colectividad entera. Sin embargo, el escritor no acaba de sentirse cómodo con esta idea, pues, como advierte en esta misma entrevista, Mussolini le recuerda «una triste experiencia histórica», la dictadura de Primo de Rivera. Aquí se advierte el desconcierto de Valle-Inclán: por un lado, afirma que una dictadura de un individuo, como la de Mussolini, puede ser desgraciadamente necesaria, pero por otro, alude también al modelo de Lenin, quien ha instaurado un sistema político con el que simpatiza el escritor: un comunismo que implica la igualación de todas las clases sociales y la nacionalización de los bienes. Aunque inicialmente Mussolini, como también había ocurrido con Lerroux, pueda parecerle un nuevo «caudillo» o «héroe de la historia», esta atracción será

meramente coyuntural. Frente a las figuras de Hernán Cortés y de Lenin, que le suscitarán una admiración constante a lo largo de los años, Lerroux será enseguida objeto de su desprecio, y lo mismo sucederá con Mussolini, como tendremos ocasión de comprobar.

En mi opinión, es probable que, al elogiar la Italia de Mussolini, Valle quisiera provocar no tanto a los «espíritus pacatos y monocordes» — como propone Ramoneda—, sino al propio gobierno español, cuyas carencias le parecía necesario evidenciar. Algo de esto apunta Mariateresa Cattaneo cuando afirma que «estas tan discutidas opiniones (...) toman su verdadero sentido si se observa que Valle enjuicia —diría superficialmente— la política italiana según una óptica estrictamente española, reconduciéndolo todo a los punzantes problemas de España»<sup>100</sup>. Como ha señalado Dougherty, ante el egoísmo de clase que percibía en el socialismo español, el escritor le «echaba la culpa al sistema que sancionaba la conducta de los socialistas y que los republicanos doctrinarios estaban comprometidos a defender, esto es, el parlamentarismo. Éste era, para don Ramón, un arma que la República manejaba sin querer contra sí misma»<sup>101</sup>. Asimismo, Dougherty indica que el rechazo del sistema parlamentario provenía de la convicción de que éste era ajeno al espíritu nacional<sup>102</sup>, aspecto en el que ya había incidido el escritor, en 1931, al declarar que el parlamentarismo era en España «un postizo» y que también habrá de reflejarse en las conferencias de estos años. En palabras del investigador, «queda claro que en el fondo Valle-Inclán no entendía la política de forma moderna, como balance de intereses y poderes, de grupos y clases»<sup>103</sup>, aunque cabría añadir que el escritor no era capaz de presentar una

---

<sup>100</sup> CATTANEO, M. T. : «Italia en Valle-Inclán»; en Santos Zas, M., Iglesias Feijoo, L., Serrano Alonso, J. y De Juan Bolufer, A. (eds.): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Actas del Seminario Internacional de la Universidade de Santiago de Compostela (noviembre-diciembre 1998), 2000, pág. 189.

<sup>101</sup> DOUGHERTY, D. : *Valle-Inclán y la segunda república*, Valencia, Pre-Textos, 1986, págs. 50-51.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pág. 57.

<sup>103</sup> *Ibid.*, págs. 139-140.

alternativa definida: si, por un lado, es cierto el deseo valleincliniano de un liderazgo único, que aglutine los intereses de todos los españoles, también se insiste en que la propia República «creará» los líderes necesarios; si está claro el desprecio por el sistema parlamentario, no podemos olvidar que, al inicio de la Segunda República, el escritor había presentado su candidatura a diputado, y que en 1935 especularía sobre la posibilidad de volverse a presentar; si se muestra un abierto rechazo hacia las pretensiones de la U.G.T., la actitud general hacia el socialismo es ambivalente; si se aprueban sin ambages algunas leyes constitucionales, se echan de menos unas leyes más radicales que, como en el sistema comunista, acaben con los ricos y los poderosos; si, en fin, se propone la figura del dictador, no es tanto porque se crea que éste pueda ser útil para el gobierno de España, como porque existe un gran hastío ante las luchas por el poder en el seno de la República. Así las cosas, lo único que permanece firme en el pensamiento político de Valle-Inclán son los valores éticos que venía defendiendo desde la primera década del siglo; en este sentido, creo que acierta Aznar Soler cuando afirma que, para el escritor, «los problemas políticos» eran, ante todo, «problemas morales»<sup>104</sup>.

Por otra parte, creo que las dudas de Valle-Inclán, su indecisión a la hora de señalar una salida a los problemas del gobierno republicano, su mismo hastío y sus mismas decepciones, no dejan de ser un signo de su fidelidad a la Segunda República. En un personaje tan radical como él, un rechazo global del sistema se hubiera manifestado sin oscilaciones de ningún tipo, con una firmeza que, por lo pronto, no existía. En todo caso, las ideas expuestas —en agosto de 1933—, en la entrevista del diario *Luź*, reaparecerán con muy pocas variaciones en la conferencia pronunciada en noviembre del mismo año<sup>105</sup>. Aquí se insiste, en primer lugar, en el sentido

<sup>104</sup> AZNAR SOLER, M. :«Estética, ideología y política en Valle-Inclán»; *art. cit.*, pág. 24.

<sup>105</sup> «Palabras del señor Valle-Inclán en el Ateneo Guipuzcoano»: *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 29-XI-1933; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 587-592. Otra reseña de esta conferencia, publicada en *El Sol*, Madrid, 29-XI-1933, se reproduce sin título preciso en Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 258 n 299.

universal del fascismo italiano y en la posible creación de una federación europea, aunque esta vez ya se menciona al padre de tal concepción:

Este sentido universal de Roma podría realizar una idea de Aristide Briand: los Estados Unidos de Europa, pero con capitalidad en Roma.

No era la primera vez que Valle aludía al político francés. Ya en 1921, durante su estancia en México, había indicado que Obregón tenía las mismas cualidades que Aristide Briand, pues era «cordial», «reservado» e «inteligente»<sup>106</sup>; en este mismo año, Briand —que entonces ejercía como primer ministro— había recomendado una política conciliadora con Alemania, y en 1926 había obtenido el premio Nobel de la paz por sus ideas pacifistas y sus esfuerzos en pro de la cooperación internacional. En 1929, el estadista propondrá en Ginebra, en la sede de la Sociedad de Naciones, la elaboración de un pacto federal entre los estados europeos, idea que, aunque será muy bien acogida por varios intelectuales, será rechazada en los medios políticos. Valle-Inclán, una vez en Italia y seducido por el presunto alcance universal del imperialismo mussoliniano, recupera la propuesta de Aristide Briand, que había de agradecerle por diversos motivos: uno, porque tendía a ese concepto utópico de «patria universal», a ese «fin único de fraternidad» al que se había referido el escritor en *Tirano Banderas* (pág. 50); otro, porque suponía resucitar las «normas civilizadoras» del imperio latino, que tanto habían aportado a Europa; y acaso también, porque una federación europea podía actuar como un firme baluarte contra el imperialismo de los Estados Unidos de América.

Por otra parte, en su conferencia Valle volverá a decir que el fascismo mussoliniano «está lleno de literatura y de tradición», aunque esta vez aludirá a «algún sector de la oposición que no está con Mussolini, y que también está henchido de tradicionalismo»; en concreto, hablará del «grupo de Benedetto Croce y los suyos, que postula que la actual Italia no es la gran Italia, y que ésta, la auténtica, es la del Renacimiento», idea que también

---

<sup>106</sup> Manuel Horta: «Don Ramón del Valle-Inclán en México», *El Heraldo de México*, México, 21-IX-1921; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 117.

había de resultar muy sugestiva para el escritor. Repetirá su elogio de las ceremonias fascistas —que comparará, como ya hiciera en la entrevista del diario *LM*, con las del Vaticano—, y argumentará que el fascismo italiano no es exportable a España por dos motivos: en primer lugar, porque el fascismo se asocia a una vocación imperialista que en España no puede cuajar, ya que «España fue imperio por casualidad, por herencia. España no tiene nada suyo, nada propio. Todo lo que tiene en el interior y lo que llevó al exterior, incluso a América, es romano»; en cambio, arguye el orador, es muy distinto el caso de Italia o Inglaterra, que «han sido imperios por propia voluntad, por propia creación»; así pues, en España el fascio sería «la partida de la porra». El segundo motivo por el que el fascismo no podría implantarse en España tiene que ver con la falta de sentido histórico del pueblo español: mientras que «la generación actual italiana se sacrifica por las generaciones del porvenir», Valle-Inclán pregunta al auditorio: «¿Ocurriría lo mismo en España?». Y a continuación vuelve a afirmar: «De lo contrario, el fascismo español sería la partida de la porra».

Así pues, las dudas de Valle-Inclán respecto al modelo mussoliniano, y en concreto respecto a su posible implantación en España, no han hecho más que aumentar en el periodo que separa la entrevista de la conferencia. Recordemos que, en este discurso, el orador propondrá a su auditorio obviar la lección magistral en beneficio del coloquio. Pues bien, la segunda pregunta que le formulará el presidente del Ateneo de Guipúzcoa será la siguiente:

Se le preguntó al señor Valle-Inclán cuál es su pensamiento respecto al inmediato porvenir político de España, teniendo en cuenta la realidad circundante europea, que abunda en diversos regímenes, desde el constitucional liberal inglés, hasta el fascista, hitleriano y mussolinista.

La respuesta del escritor será un tanto caótica, pero finalmente llegará a una conclusión muy clara:

En España —dijo el señor Valle-Inclán— todo es romano o tiene esencia de espíritu romano. Hay, sí, influencias germánicas y árabes.



También se nota una influencia enciclopédica. Y también la influencia del liberalismo inglés.

Pero el régimen constitucional inglés adaptado a España ha dado malos resultados.

La imitación de lo francés ha sido perniciosa. Nos ha dado un Moratín...

La imitación de Italia nos dio el *Orlando furioso*, *El Quijote*.

Creo que todos los españoles somos anarquistas. Hay que ver nuestra literatura (...) Así resulta que cada español tiene preferencia por un sistema y quiere una manera distinta de gobierno<sup>107</sup>.

De estas palabras pueden extraerse dos ideas —que en rigor son una sola— aplicables al ámbito político: la primera es que en España el sistema parlamentario «ha dado malos resultados», como lo demuestran las luchas por el poder en el gobierno de la República; y la segunda, que el pueblo español es individualista por naturaleza, lo que impide un sistema de gobierno que pueda satisfacer a todos. Por otra parte, si en esos momentos el Estatuto de Autonomía catalán era una de las cuestiones que más había dividido a los políticos, el orador también querrá pronunciarse al respecto. Como en otras ocasiones, abordará el tema con una actitud que oscila entre la burla y la comprensión, y lo enfocará en relación al problema de la diversidad lingüística; así, contará una anécdota enmarcada en el siglo XVIII, que, como ha indicado Jorge Urrutia, aparecía también en la farsa de *La enamorada del rey* y que se extrae de las *Memorias* de Casanova<sup>108</sup>. Esta anécdota se reseña mucho mejor en el diario *El Sol*<sup>109</sup>: los sastres madrileños estaban indignados con un sastre francés, quien pretendía instaurar la moda de los pantalones de «bragueta», cuando en España se llevaban los pantalones de «mandil». El conde de Aranda ideó la manera de acabar con la reyerta: dispuso que todos los españoles podían vestir como quisieran, salvo el verdugo, que debería llevar pantalones de bragueta. De este modo, no hizo falta terciar a favor ni de unos ni de otros; los

<sup>107</sup> «Palabras del señor Valle-Inclán en el Ateneo Guipuzcoano»: *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 29-XI-1933; *loc. cit.*, pág. 591.

<sup>108</sup> *Farsa italiana de la enamorada del rey*, en *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, ed. de J. Urrutia; Espasa Calpe («Clásicos castellanos», nueva serie, 36), Madrid, 1995, pág. 109 n 70.

<sup>109</sup> Véase la reseña de esta conferencia publicada en *El Sol*, Madrid, 29-XI-1933; se reproduce sin título preciso en Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 258 n 299.

españoles, por diferenciarse del verdugo, decidieron libremente seguir vistiendo pantalones de mandil:

Por eso —dice Valle-Inclán— aconsejé a Azaña que para resolver el problema catalán dispusiera que todo el mundo hablase la lengua que le diese la gana, menos los viajeros catalanes, que deberían hablar en catalán. Así dejarían de hablarlo cuando llegasen a Zaragoza.

Tal vez la solución política de España consiste en eso y no en prohibir, sino en obligar, porque obligando a hacer lo que quieren, los españoles dejarán de querer lo que no se les da.

En estas irónicas palabras, asoma de nuevo la idea del anarquismo congénito de los españoles, que nunca están satisfechos con las directrices del gobierno. Sin embargo, el escritor preferirá concluir su disertación con un mensaje más optimista, y lo hará con otra parábola, mediante la cual se insiste en la necesidad de no «prohibir», de propiciar la libre expresión del pueblo para que éste, poco a poco, vaya definiendo su «propia ruta»:

Creo que a lo mejor, lo más conveniente es dejar al pueblo abandonado a su instinto. Cuando yo iba por los Andes, en jornadas de tempestad de nieve, los guías, desorientados, dejaban a la mulilla, después de atizarle un latigazo, que buscara el camino. La mulilla lo encontraba.

Los políticos podrían dejar al país en libertad para que, como las mulillas de los Andes, buscara su propia ruta<sup>110</sup>.

Como veremos, esta propuesta se formulará con más claridad en la última conferencia del escritor, pronunciada en febrero de 1935. Sin embargo, un año antes Valle-Inclán declarará con absoluta precisión, en una entrevista periodística, que ni el fascismo italiano ni el comunismo ruso son modelos implantables en España, puesto que «cada movimiento revolucionario adquiere el carácter del pueblo donde se produce», y cuestionará la pretensión «que algunos caudillos tienen de imitar los movimientos extranjeros»<sup>111</sup>. Asimismo, afirmará que en España «es donde mejor han estado las derechas y el clero y donde peor considerado ha estado el obrero». En este sentido, denunciará la «incomprensión feroz» de los

<sup>110</sup> «Palabras del señor Valle-Inclán en el Ateneo Guipuzcoano»: *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 29-XI-1933; *loc. cit.*, pág. 592.

<sup>111</sup> Federico M. Alcázar: «¿Fascismo o comunismo?», *La Voz*, Madrid, 3-II-1934; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 605.

sectores de derechas y la pérdida de la «entraña popular» de la Iglesia, que, pudiendo ser la mejor aliada del trabajador, «ha llegado a hacerse odiosa por sus halagos y complacencias con la alta burguesía y el capitalismo». Para Valle-Inclán, estas dos fuerzas —la derecha capitalista y la izquierda comunista— representan una seria amenaza para el gobierno, aunque, cuando se le pregunta cómo ve el porvenir de la República, responde lo siguiente:

—Bien. Claro que lo vería mejor si no estuviera bajo la amenaza de dos fuerzas que intentan asaltarla; pero creo que unas y otras, en la hora de la lucha —si llega—, pondrán por encima de sus ideales el que debe ser común a todos: la salvación de la República, y con ella, España (*vii*)<sup>112</sup>.

Asimismo, vuelto a Italia a principios de 1934, el escritor ya no tendrá palabras de elogio para Mussolini, sino que —según atestiguó Rafael Alberti— lo definirá como «un botarate que caerá muy pronto»<sup>113</sup>. Y ya en 1935, en una entrevista periodística, describirá en estos términos el sentimiento que provoca el líder fascista en el pueblo italiano:

A Mussolini no se le quiere en Italia. Se le teme. En voz alta se le alaba, pero en secreto se hacen muchos chistes sobre su cabeza. El mejor aliado de Mussolini es el miedo. El miedo pavoroso que inspira<sup>114</sup>.

A finales de 1934, ya instalado en España, Valle-Inclán asistirá a un banquete republicano donde expresará su solidaridad respecto a los mineros sublevados de Asturias, con una intervención que, como han puesto de relieve Dougherty y Aznar Soler, tendrá un carácter abiertamente militante<sup>115</sup>. Poco después, su nombre figurará en la presidencia de honor del Comité contra la Pena de Muerte, a la que habían sido condenados

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, pág. 606.

<sup>113</sup> *Apud* Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 267 n 305.

<sup>114</sup> Armando Bazán: «Un diálogo con Valle-Inclán» (¿junio 1935?); en Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 278.

<sup>115</sup> Véase Dougherty, D., *op. cit.*, pág. 272 n 309 y Aznar Soler, M.: *Valle-Inclán antifascista*; Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, 1992, pág. 6.

muchos presos asturianos<sup>116</sup>. Y en febrero de 1935, el escritor dará su última conferencia<sup>117</sup>.

Como indica el título de la reseña, en este discurso Valle expondrá «su opinión sobre la historia de España». En primer lugar, aseverará que la historia española ha sido deformada muy a menudo, unas veces por la «leyenda negra» y otras por un «excesivo halago». Para evitar estas falsificaciones, nada mejor que recurrir a «las artes y las letras», que son el medio más fiable para «conocer a los pueblos». A partir de aquí, el escritor reiterará algunas ideas que hemos ido viendo en las páginas precedentes. La primera, la de que España «no es nación conquistadora»; para argumentar esta afirmación, indicará que, en la conquista de América, lo mejor del Norte «se lo llevaron los ingleses» y lo mejor del Sur —Brasil— «se lo atribuyó Portugal». Después, el orador debió de referirse al reinado de Carlos I, pues añade, como en otras ocasiones, que «el engrandecimiento de España es ocasional» y que «lo que España poseyó, fue por virtud de herencia». A continuación, y tras observar que «las calidades nacionales se advierten, quizá mejor, en momentos de decadencia», habrá de remitirse al reinado de Enrique IV con estas palabras:

Si entonces se hubiera seguido la voluntad de España, ésta habríase unido a Portugal, realizándose la fusión de los pueblos españoles y peninsulares.

Pero con los Reyes Católicos se torcieron nuestros destinos. Los Reyes representaban un Poder fuerte en un país de sensibilidad relajada. Desde Carlos I, hemos vivido casi constantemente sometidos a lo extranjero. Éste es el caso de Carlos, al que llamamos todavía V el Emperador, porque era hombre extranjero. Carlos V trae a España la voluntad imperial, que es atributo de los pueblos centroeuropeos.

Si dos años antes se había asegurado que Italia e Inglaterra habían sido imperios «por propia voluntad, por propia creación», ahora se niega la vocación imperial de los pueblos latinos, al tiempo que se afirma que ésta es

---

<sup>116</sup> Véase Aznar Soler, M., *ibíd.*

<sup>117</sup> «Valle-Inclán expuso ayer en el Ateneo Guipuzcoano su opinión sobre la historia de España» (titulada «Divagaciones literarias»): *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 20-II-1935; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 629-632.

característica de los pueblos centroeuropeos. Asimismo, se insiste en la fusión de Portugal y España, así como vuelve a plantearse que los Reyes Católicos «torcieron nuestros destinos». Esta última afirmación se basa en estos momentos en la idea de que el español tiene una «sensibilidad relajada», enemiga de un «poder fuerte»: ello se percibe en la tradición literaria española, donde, por encima de la obediencia a ese poder real, se desliza el «elogio del individuo rebelde». Sin embargo, en esta ocasión se alude, de nuevo, a unas cualidades españolas con las que hacer frente a ese individualismo congénito; estas cualidades son «la capacidad de sufrimiento y de renunciación» y la «capacidad ética». Aunque no queda muy claro, a partir de la reseña, de dónde deduce el escritor estas cualidades, parece que las vincula al punto de vista demiúrgico que preside la literatura española: así, por ejemplo, se alude a los autores de la novela picaresca, que se sienten «honrados, superiores a los tipos creados», o también a la «sonrisa compasiva» con que Cervantes contempla las aventuras de Don Quijote y a la «gran crueldad» de Quevedo para con sus héroes. Tal vez todo ello sirvió para demostrar el valor que los españoles conceden a la «honradez», su característico «furor ético» y esa capacidad para soportar con estoicismo los sufrimientos. Sea como fuere, Valle-Inclán cerrará su discurso con un mensaje optimista, en el que se recogen estas presuntas cualidades españolas y también otra idea que ya se había insinuado en la conferencia anterior: la de que el gobierno debe adecuar sus designios a ese individualismo congénito y fomentar, desde el reconocimiento de la pluralidad regional e individual, la responsabilidad de todas las zonas de España:

España tiene una indudable capacidad de sufrimiento y de renunciación. Con esta capacidad hay que construir el futuro español. La capacidad ética ya está demostrada a lo largo de la Historia, y de la enorme expresión individual.

Acaso para corresponder a esa expresión individual, sería lo mejor dar a cada región una responsabilidad que salve los destinos nacionales.

Como vimos en otro capítulo, el escritor volverá a aludir a esta «capacidad de sufrimiento y de renunciación» en una carta dirigida a Manuel Azaña, fechada en mayo de 1935<sup>118</sup>: recordemos que aquí no sólo se felicitaba al político por el éxito triunfal obtenido en Valencia, sino que también se indicaba que su inquebrantable «posición izquierdista» le había valido muchos enemigos pero también «muchos entusiastas». En opinión de Valle-Inclán, Azaña, al modo de «un bíblico Jehová», rehúye el discurso populista y «exige sacrificios como el de Abraham». Sin embargo, sus multitudinarios mítines demuestran que ha sabido despertar «una cierta disposición popular a la obediencia y al sacrificio». Aunque, en este escrito privado, Valle-Inclán asume que el pueblo español carece de «sentido y sentimiento del futuro» y, por tanto, de la necesaria «capacidad y fe para hacer historia», confía en que Azaña podrá «intentar la educación del pueblo español». En este sentido, Azaña sí se le revela como un auténtico «caudillo de la historia», capaz, como Lenin, de escribir «una gran página histórica» en el futuro de España:

Me parece que podrá usted intentar la educación del pueblo español tan falto del sentido y del sentimiento del futuro, que constituyen el aliento histórico, la capacidad y la fe para hacer historia. Es posible que Lenin le inspirase al pueblo ruso una fe áspera y confortadora como esta que usted hace nacer en el pueblo español. Creo que la nueva etapa, cuando usted vuelva, será una gran página histórica.

Finalmente, en octubre del mismo año, Valle evidenciará su renovada confianza en la República y sus deseos de volver a implicarse en la vida política: así, en una carta a Santos Martínez Saura que también cité en otro capítulo, afirmará que «si hubiese pronto elecciones, me presentaría diputado con carácter de independiente, y hasta es posible que saliese»<sup>119</sup>. No es ocioso recordar aquí que el propio Martínez Saura, que tan crítico habría de mostrarse con otros intelectuales de la época, afirmaría, muchos años más tarde, que a la muerte de Valle-Inclán «España perdió, o mejor

---

<sup>118</sup> DOUGHERTY, D. : «Nuevas cartas inéditas de Valle-Inclán a Azaña»; *Revista de Occidente*, Madrid (abril 1986), págs. 29-39.

<sup>119</sup> La reproduce el propio Martínez Saura en *Espina, Lorca y Valle-Inclán en la política de su tiempo*; Madrid, Libertarias, 1998, pág. 359.

dicho, la España progresista se quedó sin uno de sus hombres más valiosos, no sólo por lo que significa en las letras, sino también por su rectitud y su espíritu justiciero»<sup>120</sup>.

En suma, el periodo de la Segunda República provoca en Valle-Inclán sentimientos encontrados: si en principio acoge con entusiasmo el fin de la monarquía borbónica, enseguida expresa el temor de que el nuevo gobierno no sepa prescindir de la «vieja política» ni se atreva a tomar medidas lo suficientemente radicales. Respecto al sistema parlamentario, la ambivalencia es manifiesta: por un lado, el escritor afirma varias veces que el parlamentarismo es ajeno al espíritu nacional, pero por otro, en las elecciones constituyentes de 1931 presenta su candidatura a diputado, y en 1935 especula sobre la posibilidad de volverse a presentar. Estas oscilaciones van ligadas a una serie de decepciones e ilusiones —suscitadas por las figuras de Lerroux y Azaña y por las propias divisiones en el gobierno republicano—, que en algún momento llevarán al escritor a postular la necesidad fatal de una dictadura. Una ambivalencia parecida se refleja respecto a las corrientes más izquierdistas, el socialismo y el comunismo: respecto al primero, se empieza reconociendo su peso político y la existencia entre sus líderes de «grandes individualidades», pero a medida que aumenta su influencia en el gobierno, se denuncia su «egoísmo de clase»; respecto al comunismo, el escritor ensalza su alcance verdaderamente revolucionario, pero pone en duda que pueda implantarse en España. En cuanto al fascismo, experimenta una atracción coyuntural por Mussolini, aunque también admite que en España esa dictadura sería «la partida de la porra», para acabar concluyendo que ese autoritarismo represivo es inherente al propio régimen totalitario. En cualquier caso, al calor de ese entusiasmo inicial por Mussolini, se insinúa el deseo de una federación europea, y se insiste en la necesidad de crear una «estética de la revolución». En relación a las Autonomías, Valle se mostrará contrario al

---

<sup>120</sup> MARTÍNEZ SAURA, S. : *Memorias del secretario de Azaña*, edición de Isabelo Herreros Martín-Maestro; Barcelona, Planeta, 1999, pág. 257.

histórico centralismo gubernamental y cada vez más partidario de delegar responsabilidades en las diversas regiones, pero también se distanciará de los nacionalismos separatistas; su propuesta será una federación ibérica —que idealmente incluiría a Portugal—, unida por una lengua común, el castellano. Finalmente, la visión del pasado histórico y la caracterización del pueblo español irá variando al ritmo de las oscilaciones ya apuntadas: inicialmente, Valle postulará que el pueblo español se define por su «furor ético»; en el periodo de máximo desengaño ante la Segunda República, recuperará la idea de que los españoles son unos «anarquistas»; pero, tras el bienio negro republicano, ese individualismo congénito será contemplado como una cualidad positiva, por cuanto se pretenderá unido a una gran «capacidad ética» que puede derivar en una «capacidad de sacrificio». Sin embargo, esta capacidad de sacrificio, y la consiguiente disposición a la obediencia, no han sido demostradas históricamente, sino que son la clave del futuro nacional. En cuanto al pasado histórico, el escritor insiste en que desde los Reyes Católicos se torcieron los destinos nacionales, pero esta vez incide, sobre todo, en dos cuestiones: la primera, la de que el español no es un pueblo conquistador, y la segunda, la de que en España no ha logrado imponerse un poder fuerte: de todo ello se deduce que el sentimiento patriótico auténtico, genuino, no puede cimentarse en aquella pasada grandeza y en aquel poder autoritario, sino que está por construir, y que para ello debe atenderse a la rebeldía y al individualismo característicos de los españoles. Finalmente, la literatura y el arte volverán a utilizarse como medio de indagación en el espíritu español: ahora, junto al individualismo y la rebeldía, se consigna también el punto de vista demiúrgico, vinculado a una conciencia ética y estoica que permite compensar aquella incapacidad congénita de sacrificio y obediencia. La figura de Azaña será contemplada, en los últimos meses de vida del escritor, como ese caudillo virtual que puede dotar al pueblo español de un auténtico sentimiento patriótico, el cual deberá desarrollarse en un marco de libertades y de respeto por la pluralidad.



El 5 de enero de 1936, moriría el escritor, y su entierro civil iba a constituir, en palabras de Aznar Soler, un «epílogo ejemplar»<sup>121</sup> para una trayectoria que —como he intentado demostrar en estas páginas— fue compleja pero también coherente, y cuya característica más notable es, tal vez, la presencia constante de unos valores éticos muy arraigados, mediante los cuales se juzgará de un modo crítico tanto la historia española como la actualidad política del país.

---

<sup>121</sup> AZNAR SOLER, M. :«Estética, ideología y política en Valle-Inclán»; *art. cit.*, pág. 31.

### 3 LAS ARTES VISUALES

La relación de Valle-Inclán con las artes plásticas ha sido objeto de algunos estudios parciales, pero no contamos todavía con un trabajo monográfico en el que se recojan, de forma detallada, todas las aportaciones del escritor en este campo. Desde luego, se trata de un tema complejo, puesto que Valle estuvo vinculado al mundo de las Bellas Artes desde fechas muy tempranas y siempre con una gran intensidad. Por un lado, tuvo una relación personal, a menudo muy estrecha, con varios artistas plásticos —pintores, sobre todo, pero también escultores, grabadores e ilustradores—, los cuales, en palabras de Gómez de la Serna, «van a buscar y reciben la bendición de Valle-Inclán, que les tiene en cuenta, que habla de sus cuestiones artísticas más que de las literarias»<sup>1</sup>. Por otro lado, la fama del escritor como devoto y conocedor del arte se tradujo en varios cargos oficiales: en 1916, fue nombrado profesor de estética de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, y durante la Segunda República, ejerció primero como conservador del Patrimonio Artístico, y después, como director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Pero Valle no se limitó a oficiar de gurú artístico ni a colaborar —bien es verdad que durante poco tiempo— con las instituciones del Estado, sino que fue además asiduo visitante de museos y exposiciones, escribió numerosos artículos sobre pintura y pronunció varias conferencias sobre artistas de su época. Asimismo, hay que tener en cuenta las múltiples referencias artísticas que jalonan su obra literaria y que condicionan incluso su diseño. Por último, no podemos olvidar sus concepciones escenográficas y sus aproximaciones al mundo del cine, un

---

<sup>1</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. : *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pág. 94.

arte nuevo que, con todo, mereció lúcidos comentarios por parte del escritor.

Dada la complejidad del tema, voy a ceñirme fundamentalmente a las conferencias, algunas de las cuales han merecido estudios específicos. No obstante, sin ánimo de ser exhaustiva, quisiera citar al menos otros trabajos que han sido para mí muy reveladores y que abordan distintas facetas de la relación de Valle con las artes plásticas. Para el papel del escritor como crítico de arte, son imprescindibles los pioneros trabajos de Eliane y Jean Marie Lavaud, así como la recopilación de artículos de Serrano Alonso<sup>2</sup>; para el estudio de la «visión pictórica», de los motivos arquitectónicos y de las referencias artísticas de las obras valleinclanianas, yo destacaría los trabajos de Stembert y de Eva Lloréns, así como el más reciente de Josefa Bauló<sup>3</sup>. Para las relaciones de Valle con el universo artístico de Italia, puede ser útil el estudio de Mariateresa Cattaneo, aunque aquí se echa de menos una revisión de las concomitancias entre el Renacimiento italiano y el arte grecolatino<sup>4</sup>. Para los vínculos de Valle-Inclán con el mundo artístico de su época, me parece muy completo el artículo de Oteo Sans<sup>5</sup>, aunque serían deseables estudios sobre las relaciones del escritor con figuras concretas —Julio Antonio, Anselmo Miguel Nieto,

---

<sup>2</sup> Véase Lavaud, J. M. : «Une collaboration de Valle-Inclán au journal *Nuevo Mundo* et l'exposition de 1912»; *Bulletin Hispanique*, LXXI (1969), págs. 300-307, Lavaud-Fage, E. : «Valle-Inclán y la Exposición de Bellas Artes de 1908»; *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca (mayo 1976), págs. 115-128 y Serrano Alonso, J. (ed.): *Ramón del Valle-Inclán: Artículos completos y otras páginas olvidadas*; Madrid, Istmo, «Bella Bellatrix», 1987.

<sup>3</sup> Véase Stembert, R. : «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura»; *Cuadernos Hispanoamericanos* (mayo 1976), págs. 461-476, Lloréns, E. : «Valle-Inclán y la pintura»; en Hormigón, J. A. (ed.): *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán (Actas del Simposio Intenacional sobre Valle-Inclán, mayo 1986)*; Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, t. I, págs. 103-108 y Bauló Doménech, J. : «Las Sonatas de Valle-Inclán: arte y memoria a través de un cristal»; *El Pasajero, Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), invierno 2001 y *Cuadrante* (Revista cultural de la «Asociación Amigos de Valle-Inclán»), Vilanova de Arousa (enero, 2002), págs. 42-52.

<sup>4</sup> CATTANEO, M. T. : «Italia en Valle-Inclán»; en Santos Zas, M., Iglesias Feijoo, L., Serrano Alonso, J. y De Juan Bolufer, A. (eds.): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*; Actas del Seminario Internacional de la Universidade de Santiago de Compostela (noviembre-diciembre 1998), 2000, págs. 179-195.

<sup>5</sup> OTEO SANS, R. : «El Madrid de Julio Antonio: sus relaciones literarias»; en *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*; Tarragona, Museu d'Art Modern, Diputació de Tarragona, 1990, págs. 15-34.

Ricardo Baroja, etc.—, en la línea de los realizados por Dru Dougherty sobre Juan de Echevarría<sup>6</sup> o por Santos Zas sobre Romero de Torres<sup>7</sup>. En cuanto a las opiniones del escritor sobre el cine —tal vez uno de los temas mejor estudiados—, pueden destacarse el artículo de Javier Barreiro<sup>8</sup> y el catálogo editado en 1986 por el Ministerio de Cultura<sup>9</sup>. Finalmente, son varios los investigadores que —en estudios de diversa índole— han abordado las ediciones ilustradas de las obras del escritor, su declarada devoción por Velázquez, El Greco y Goya o su conocimiento de los primitivos italianos, la escuela florentina y los pintores prerrafaelitas<sup>10</sup>.

Sin embargo, hay muchas cuestiones que siguen inexploradas y cuyo estudio me parece igualmente necesario. Se echa de menos, por ejemplo, el análisis de las alusiones, en la obra valleinclaniana, al arte románico y gótico —cruciales en *La lámpara maravillosa*—, así como a la arquitectura barroca, neoclásica y colonial o al arte indígena americano. Habría que acotar también el significado de conceptos usados por Valle-Inclán —como «arte bizantino» o «arte alejandrino»—, y averiguar si son privativos del escritor o habituales en la época. Relacionado con este aspecto, deberían abordarse los métodos de estudio de las Bellas Artes a principios de siglo, ver si las concepciones académicas se correspondían con las *amateurs* y comprobar las coincidencias entre los planteamientos intuitivos de Valle-Inclán y los de otros intelectuales coetáneos. Y sobre todo, necesitamos saber hasta qué punto conocía el escritor no sólo a los pintores españoles más jóvenes, sino también a esa abultada nómina de artistas, técnicas, estilos y escuelas que,

---

<sup>6</sup> DOUGHERTY, D. : «Valle-Inclán y la pintura de Juan de Echevarría (Madrid y Bilbao, 1923)»; *Boletín de la Fundación García Lorca* (junio 1995), págs. 65-83.

<sup>7</sup> SANTOS ZAS, M. : «Valle-Inclán de puño y letra. Notas a la exposición de Julio Romero de Torres (1922)»; *Anales de Literatura Española Contemporánea* (1998), págs. 405-450.

<sup>8</sup> BARREIRO, J. : «Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: una entrevista desconocida»; *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 20 (1995).

<sup>9</sup> *Catálogo "Valle-Inclán y el cine"*: Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

<sup>10</sup> Véase Serrano Alonso, J. y De Juan Bolufer, A. : *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*; Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, págs. 477-479.

desde finales del siglo XIX, habían revolucionado, para escándalo de burgueses y mojigatos, el panorama artístico europeo.

En todo caso, un estudio monográfico como el que acabo de sugerir no podría obviar el análisis de las conferencias valleinclanianas. Según vimos en otro momento, Valle dedicó seis conferencias a temas específicamente artísticos: en 1910, habló en Buenos Aires sobre los iniciadores del Modernismo en pintura; en 1916, dedicó una conferencia al pintor catalán Hermen Anglada Camarasa y otra a la exposición de artistas vascos celebrada en Madrid; en 1919, contribuyó en Galicia a un homenaje al escultor Julio Antonio; y en 1923, habló primero sobre el pintor Juan de Echevarría y más tarde sobre la Exposición Regional de Bellas Artes de Galicia. Pero además, hay muchas otras conferencias en las que surgen imágenes plásticas o donde se tratan cuestiones relacionadas con el arte; recordemos, por ejemplo, las disertaciones sobre quietismo estético —donde el hermetismo del discurso se atenúa a través de oportunos ejemplos plásticos—, o la conferencia pronunciada en 1933, a la vuelta de Roma, en la que el escritor comentará sus impresiones sobre la Academia de Bellas Artes.

En la primera de las seis conferencias dedicadas a las artes plásticas —la pronunciada en Buenos Aires en 1910—, el orador hablará, como se ha dicho, del Modernismo, y fundamentalmente, de los precursores de este movimiento en pintura<sup>11</sup>. Sin embargo, el discurso persigue de forma implícita otro objetivo: demostrar que entre los pintores modernistas y los clásicos no hay diferencias esenciales. En este sentido, Valle ofrecerá una definición del arte que puede aplicarse a cualquier época o artista, cuestionará las nociones tradicionales de «clasicismo» y «realismo» y ejemplificará sus ideas con pintores antiguos y modernos. La premisa de

---

<sup>11</sup> «El Modernismo en España»: *La Nación*, Buenos Aires, 6-VII-1910; *apud* Garat, A. C.: «Valle-Inclán en la Argentina»; en *Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán (1866-1966). Estudios reunidos en conmemoración del centenario*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1967, págs. 107-110.

que se parte es la siguiente: toda obra artística está compuesta por las mismas esencias, y lo único que cambia es la proporción en que cada artista, guiado por su emoción personal, las combina. Si, como leemos en la crónica, «la ponderación de las esencias, una ponderación igual como específico de curandero, quieren algunos que sea el clasicismo», la «varia y libérrima manera de mezclarlas, regida esa variedad por el sentimiento del artista, es el modernismo». En todo caso, creo que Valle no comparte esa definición estrecha de «clasicismo», según la cual la obra artística no es más que el producto de unas reglas convenientemente aplicadas; en mi opinión, no es casual que el escritor empiece ilustrando su concepción del arte con dos pintores eminentemente clasicistas, Velázquez y Rafael, cuyas obras, afirmará, contienen «las mismas esencias», aun siendo «profunda» la diferencia «entre uno y otro pintor». Lo que sí distingue al Modernismo, y eso lo destaca muy bien el orador, es esa voluntad de construir un lenguaje eminentemente subjetivo, un estilo liberado de los cánones clásicos pero también de cualquier escuela o movimiento, una radical vocación de libertad e independencia artísticas. En definitiva, lo que aglutina a los artistas finiseculares no es, en ningún caso, un estilo común, sino esa nula disposición a someterse a los maestros consagrados, a los gustos imperantes y a las exigencias del público burgués.

«El modernismo —afirmará Valle-Inclán— sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! (...) Tantos corazones, tantas maneras de expresión». Sin embargo, para ilustrar el concepto de «emoción» —y para distinguirlo del de «sentimentalismo»—, tampoco recurrirá a los pintores modernistas, sino a una escultura helénica, a dos obras de la escuela flamenca y a un cuadro de Murillo. En concreto, el orador hablará de *La Victoria de Samotracia*, *Las tentaciones de San Antonio*, *La barca de Caronte* y *La Virgen Blanca*. En el caso de los cuadros, todos pertenecen a la colección del Museo del Prado, aunque *La barca de Caronte* —de Patinir— se titula *La laguna Estigia*, y *La Virgen Blanca* —de Murillo— *La fundación de Santa Maria Maggiore de Roma*. En cuanto a *Las tentaciones de San Antonio*, cabe suponer

que se trata de la pintura homónima de El Bosco, a la que Valle volverá a referirse en otra ocasión: en efecto, en 1932, recién presentada su dimisión como conservador del Tesoro Artístico, el escritor denunciará —en una carta dirigida al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes— el abandono que sufren algunos cuadros «muy señalados», y aludirá, concretamente, a dos pinturas de Jerónimo Bosch, *El Carro de Eros* y *Las tentaciones de San Antonio*<sup>12</sup>. Ya muchos años antes, coincidiendo con las fechas de la conferencia bonaerense, Valle había tildado de «bárbaros» a los responsables del Museo del Prado, por tener «arrinconado» en el sótano nada menos que un «Patinir»<sup>13</sup>. Asimismo, el escritor ya se había referido en un artículo de 1892 —dedicado a Enrique Mérida—, a la obra de Murillo, y más concretamente a la existencia de dos escuelas pictóricas en España, la sevillana, presidida por este pintor, y la madrileña, encabezada por Goya<sup>14</sup>; sin embargo, aunque en este artículo Murillo es presentado como un artista «místico», y en la conferencia bonaerense como un pintor «emotivo», muchos años más tarde —en una conferencia de 1932— este mismo pintor tipificará, junto a Salzillo, la sensibilidad artística del sur de España, despectivamente definida como «la de los literatizantes sentimentales del villancico y petenera, lagrimitas de cristal y “cante jondo”»<sup>15</sup>.

También en los cuadros de El Greco halla el orador «la emoción suprema del arte» y se refiere a «aquellos estros trágicos en que [la] vida no es sino una máscara de la muerte»<sup>16</sup>. No es la única vez que el pintor cretense será asociado a la idea de la muerte; recordemos, por ejemplo, una anécdota que Valle narrará varias veces, según la cual El Greco tenía que

<sup>12</sup> «Don Ramón del Valle-Inclán explica en una carta las causas y el trámite de su dimisión», *El Sol*, Madrid, 26-VI-1932; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.): *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*; Valencia, Pre-Textos, 1994, pág. 528.

<sup>13</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., *op. cit.*, págs. 107-108.

<sup>14</sup> «Muerte de Enrique Mérida»; en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, págs. 147-150.

<sup>15</sup> «Una conferencia de don Ramón del Valle-Inclán. Capacidad del español para la literatura»: *El Sol*, 4-III-1932; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 491-493.

<sup>16</sup> «El Modernismo en España»: *La Nación*, Buenos Aires, 6-VII-1910; *loc. cit.*, pág. 108.

retratar al cardenal Talavera, pero como éste había muerto, tuvo que servirse de una mascarilla del difunto preparada por Berruguete. De ello se habla en la conferencia de 1911 titulada «Concepto de la vida y el arte»<sup>17</sup>, pero también en *La lámpara maravillosa* (pág. 92), donde se comentan, con cuatro rasgos espléndidamente seleccionados, los cuadros de este pintor: en primer lugar, se alude a los característicos colores de El Greco, esos «fondos de una laca veneciana y profunda»; luego, se habla de la expresión enajenada de las figuras y se describen esos «rostros pálidos que nos miran desde una ribera muy lejana», para acabar con una referencia a esas manos de «actitudes cabalísticas»; El Greco, además, recuerda al escritor «el ámbito sepulcral de Toledo», y en la década de los veinte se afirmará, en varias conferencias, que este pintor, aun no siendo español, es el que mejor ha representado el espíritu de esa ciudad; esta misma idea reaparecerá en otra disertación, la pronunciada en 1932<sup>18</sup>, donde se diferencian las tres sensibilidades artísticas de España y se indica que El Greco tipifica la sensibilidad castellana. Recordemos, por último, que uno de los cuadros de este pintor, el *Entierro del conde de Orgaz*, será aludido en varias ocasiones como correlato plástico de un procedimiento narrativo: así como ese cuadro supone la máxima concentración de figuras en un espacio acotado, Valle buscará la máxima concentración de situaciones en un tiempo igualmente reducido<sup>19</sup>.

Hasta este momento, por tanto, Valle-Inclán no se ha referido todavía a los pintores modernistas, sino que ha distinguido el arte verdadero —el arte de emoción— de los productos sensibleros y blandos, creados con el único propósito de agradar al público. Los artistas citados en la

<sup>17</sup> «Valle-Inclán en Valencia. Conferencia en el Círculo de Bellas Artes» (titulada «Concepto de la vida y el arte»): *El Mercurio Valenciano*, Valencia, 31-V-1911.

<sup>18</sup> «Una conferencia de don Ramón del Valle-Inclán. Capacidad del español para la literatura»: *El Sol*, 4-III-1932.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, Cipriano Rivas Cherif: «Autocrítica»; *España*, Madrid, 8-III-1924, donde se transcriben los comentarios de Valle-Inclán acerca de la «angostura del tiempo»; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 259-260.



conferencia —Rafael, Velázquez, El Bosco, Patinir, Murillo o El Greco— son, desde luego, muy distintos, pero todos han sabido crear un arte eterno y —según afirma el orador— nuestra preferencia por uno u otro «no es de razón, sino de corazón». Esa misma voluntad de crear un arte emotivo es la que late en la pintura moderna, aun cuando los jóvenes artistas hayan tenido que «luchar valientemente contra los prejuicios y los cánones aferrados a la conciencia de los críticos»; así, el orador pasará a hablar «a grandes rasgos» de «la iniciación del modernismo en pintura española», esto es, de los pintores que, desde finales del siglo XIX, han transgredido los estrechos parámetros academicistas para ofrecer una pintura «de emoción». Citará a Sorolla, Rusiñol, Casas, Mir, Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres, y describirá dos lienzos, *El río de la muerte*, de Ramón Casas, y *Los monjes de Montserrat*, de Santiago Rusiñol.

Teniendo en cuenta que, con el paso de los años, Valle cuestionará a los artistas «levantinos», puede sorprendernos que en estos momentos cite nada menos que a tres artistas catalanes —Rusiñol, Casas y Mir— y a uno valenciano, Sorolla. También en 1925 —en una charla con Francisco Madrid a propósito del estreno en Barcelona de *La cabeza del Bautista*—, hablará del mundo artístico catalán y en esta ocasión aludirá a Rusiñol, Mir y Anglada<sup>20</sup>. No es casual que, en 1925, ya no nombre a Casas, y que, refiriéndose a Rusiñol, afirme que es una lástima «que ya no pinte figuras»; en cambio, evocará de nuevo el lienzo titulado *Los monjes de Montserrat*, que también había mencionado en un artículo de 1908 dedicado exclusivamente a este pintor<sup>21</sup>. En este artículo, Valle afirmaba que Rusiñol «fue el primero que hizo pintura de emoción y de espíritu en un tiempo donde todo era pintura teatral y barroca de efectos luminosos»; asimismo, indicaba que «aquellos *Monjes de Montserrat* que presentó hace años, fueron algo desusado y único entonces, y todavía siguen siéndolo». Finalmente, en la conferencia

<sup>20</sup> Francisco Madrid: «Un diálogo con don Ramón del Valle-Inclán», *La Noche*, Barcelona, 20-III-1925; *ibíd.*, págs. 275-278.

<sup>21</sup> «Santiago Rusiñol»; en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, págs. 237-239.

de 1910 aseverará que este cuadro es representativo de «la eternidad de la luz», frente a esa «manera de luz que es un accidente rebuscado», que no provoca ninguna emoción y que es impropia «de un arte serio».

La enemiga del escritor contra los artistas «levantinos» se sostendrá en un doble motivo, uno propiamente pictórico y otro ético. Desde el punto de vista pictórico, cuestionará a aquellos artistas que, en lugar de cultivar los elementos principales de la pintura —la expresión, la línea y el color—, se han volcado con preferencia en un factor secundario, los efectos de la luz; aunque la luz puede ser reflejada de un modo artístico, muchos pintores la perciben simplemente como un fenómeno físico, y se limitan a trasladar al lienzo sus aspectos más superficiales. En este sentido, Valle rechazará tanto la pintura neoimpresionista o luminista, que pretende reproducir con precisión la luz de un momento del día, como la pintura de tradición barroca, donde abunda el claroscuro. Si en 1908, en el texto sobre Rusiñol, había censurado «esa pintura teatral y barroca de efectos luminosos», ya en el primer artículo de esa serie había aludido al estilo predominante en la época, una «pintura bárbara» donde «la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto»<sup>22</sup>. En 1911 —en la conferencia titulada «Concepto de la vida y el arte»—, Sorolla tipificará ese «vanidoso virtuosismo» que convierte a la luz en el «único objeto» de la obra artística, puesto que sus cuadros no reflejan la «verdad esencial», sino ese momento en que la luz «altera la forma sustancial y permanente de las cosas». Pero además, Sorolla encarna también al artista que se ha entregado a la burguesía, halagando sus gustos a través de unos cuadros alegres y luminosos, fácilmente digeribles y muy decorativos. He aquí el segundo motivo por el que Valle rechazará a los artistas «levantinos»: éstos, en muchas ocasiones, han preferido renunciar a la excelencia artística en beneficio de un éxito rápido y rentable. Si ya en 1892, en el artículo dedicado a Enrique Mérida, Valle había elogiado a este pintor por haber

---

<sup>22</sup> «La primera palabra»; *ibíd.*, págs. 228-229.

abandonado su trabajo de oficinista en aras de su obra artística<sup>23</sup>, en 1908, cuando evoque su antigua admiración por Rusiñol, se dolerá de que, en la actualidad, éste se dedique a hacer «flores de trapo y figuras monjiles con el melifluo y amantísimo señor Martínez Sierra»<sup>24</sup>.

Eugenio d'Ors expresará una opinión muy parecida respecto a Santiago Rusiñol; de entrada, reconocerá el aire fresco que hubo de aportar este artista a Cataluña, no sólo en el ámbito de la estética, sino también en el de los usos sociales:

Es difícil hoy, ya a cierta distancia, hacerse cargo de lo que pudo significar un día, en el ambiente estético, y aun en el ambiente social de Cataluña, la presencia de aquella personalidad. En muchas cosas, y en su tiempo, Santiago Rusiñol fue, dentro del medio local, el renovador por excelencia<sup>25</sup>.

Sin embargo, Ors advertirá que, a partir del éxito de sus obras teatrales, Rusiñol se ha sometido, como dramaturgo, a los gustos del público, y que sus «cuadros de jardines» —que tanta fama le han dado como pintor— parecen «repetidos según receta, y con visible y exclusivo propósito mercantil»<sup>26</sup>. Con seguridad, Valle-Inclán compartía estos severos juicios, y aunque su amistad con el artista le impedía ser tan explícito, en modo alguno podía pasar por alto el estilo blando y aburguesado de sus últimas obras. En definitiva, con su atención a los aspectos comerciales del arte, Rusiñol estaba mostrando una actitud contraria a la de Enrique Mérida, y similar, en cambio, a la adoptada por Sorolla. También Ramón Casas, a quien Valle no volverá a nombrar, hubo de seguir, según explica Eugenio d'Ors, una trayectoria análoga a la de Rusiñol: aunque en un principio se reveló como un pintor de cualidades excepcionales, a partir de su éxito como retratista y cartelista fue olvidándose «de las dignidades del dibujo»

---

<sup>23</sup> «Muerte de Enrique Mérida»; *art. cit.*

<sup>24</sup> «Santiago Rusiñol»; *art. cit.*, pág. 238.

<sup>25</sup> ORS, E. D': *50 años de pintura catalana*; Barcelona, El Acantilado (en prensa).

<sup>26</sup> *Ibid.*

para acabar cayendo en una comercial «vulgaridad»<sup>27</sup>. El huraño Joaquim Mir, en cambio, nunca se prestará a componendas artísticas, de ahí que, en 1925, Valle todavía evoque con respeto a este pintor.

Tras haber presentado, en la conferencia bonaerense, a los precursores del Modernismo pictórico, Valle hablará de la pintura paisajística, y afirmará que los paisajes que emocionan son aquellos que «denuncian» una «visión circular». Recordemos que —en la conferencia sobre los excitantes— el escritor ya había indicado que «el artista debe mirar el paisaje con “ojos de altura” para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables», y que, así contempladas, «las cosas adquieren una belleza de alejamiento»<sup>28</sup>. Ahora, volverá a señalar que «la reducción por la distancia» es el principal elemento emotivo en la pintura paisajística, lo que le llevará, por asociación de ideas, a comentar los cuadros de Velázquez:

A este respecto, dijo que las imágenes de Velázquez no parecieran (*sic*) como querer salir de su marco, tal la expresión conocida, sino, por el contrario, alejarse cada vez más.

Con estas palabras, el escritor se enfrenta a una idea generalizada, la de que Velázquez pinta imágenes tan «realistas» que éstas parecen «salir de su marco», esto es, cobrar vida. Igual que antes había cuestionado sutilmente la definición tradicional de «clasicismo», ahora discutirá la visión reduccionista del concepto de «realismo». Ya en 1908, en el artículo dedicado a Romero de Torres<sup>29</sup>, había elogiado a este artista porque su pintura no reflejaba «la baja verdad que descubren los ojos», sino la «verdad esencial» que «sólo descubre el espíritu»; en 1912, en su segunda serie de artículos sobre pintura, Valle volverá a hablar de este pintor y definirá de un modo implícito su propio concepto de «realismo»:

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> «Los excitantes»: *La Nación*, Buenos Aires, 29-VI-1911; *apud* Garat, A. C., *art. cit.*, págs. 103-105.

<sup>29</sup> «Un pintor»; en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, págs. 231-233.

Algunos críticos, faltos de las más elementales nociones, hablan del «carácter», del «verismo» y del «realismo» como de cosas que pueden confundirse. Son tan ignorantes que ni siquiera han oído decir que el carácter se obtiene exaltando la condición fundamental de las cosas, y que todo arte exaltado es idealista<sup>30</sup>.

Frente a una concepción estrecha de «realismo», el escritor defenderá un «arte exaltado» e «idealista», esto es, un arte que —trascendiendo un naturalismo superficial— se encamina hacia una «idea», hacia una «suma» o síntesis de impresiones puramente fenoménicas. Asimismo, en 1932, al definir las tres sensibilidades artísticas que se dan en España, afirmará que la manera castellana —la más genuina— «es el realismo», pero precisará que éste «no es copia, sino exaltación de formas y modos espirituales»<sup>31</sup>. Por ello —como ya apuntó Gonzalo Sobejano—, Maese Lotario no suscribe la idea de que Velázquez pinta «realidades como el mundo las muestra»<sup>32</sup>; aunque el farandul admite que el «indígena ibero» es proclive al «realismo» (pág. 94), también tiene muy clara la diferencia entre un realismo mimético y un realismo espiritualizado. En su edición —desgraciadamente inédita— de *La enamorada del Rey*, Carmen Alerm no sólo secunda la opinión de Sobejano, sino que demuestra la visión valleinclaniana de la pintura velazqueña a través de múltiples pasajes de las conferencias<sup>33</sup>. Como sugiere la investigadora, si puede afirmarse que la pintura de Velázquez «no es copia, sino exaltación de formas y modos espirituales», es por la personal manera con que este pintor ha sabido representar la luz.

<sup>30</sup> «Romero de Torres»; *ibíd.*, pág. 257.

<sup>31</sup> «Una conferencia de don Ramón del Valle-Inclán. Capacidad del español para la literatura»: *El Sol*, 4-III-1932; *loc. cit.*

<sup>32</sup> SOBEJANO, G.: «Valle-Inclán frente al realismo español»; en Zahareas, A.: *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*; New York, Las Américas, 1968, págs. 159-171.

<sup>33</sup> ALERM, C.: *Estudio de «Tablado de marionetas» de Ramón del Valle-Inclán. Edición crítica de «Farsa italiana de la enamorada del rey»*; Departament de Filologia Espanyola, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996 (tesis), pág. 362 n 69. Próximamente, esta misma autora publicará algunos aspectos esenciales de su estudio de la farsa en un libro titulado *Arquitectura y alusión: «Farsa italiana de la enamorada del rey», de Ramón del Valle-Inclán*; A Coruña, Ediciós do Castro (en prensa).

En efecto, no olvidemos que, a partir de 1915, el «pincel velazqueño» ilustrará en múltiples conferencias el «estatismo de la luz», igual que Leonardo y la escultura helénica ejemplificarán, respectivamente, el estatismo de la expresión y el estatismo de la forma. Asimismo, en *La lámpara maravillosa* se indica que Velázquez «difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio revistiéndolas de un encanto quietista, como hace la memoria al evocar las imágenes alejadas en las horas» (págs. 79-80). Por otra parte, Sobejano ha demostrado las analogías entre el concepto de «realismo» valleincliniano y el de Ortega y Gasset, y para ello se ha basado, precisamente, en un texto sobre Velázquez; según explica el investigador, en junio de 1912 Ortega publica un artículo titulado «Del realismo en pintura», donde —como ya había hecho en unos textos precedentes— se ocupa del realismo español. En su escrito, el filósofo cuestiona esa concepción tradicional que convierte a Velázquez en un pintor realista o naturalista; frente a esta opinión generalizada, Ortega aportará su propia visión de la pintura velazqueña, que se revela muy similar a la de Valle-Inclán:

Velázquez nos ilusiona, nos alucina. Lejos de obligar a sus ojos a que se acomoden a las sollicitaciones de los cuerpos, hace que éstos se acomoden a su visión, y al pasar entre sus párpados apenas abiertos, quedan las cosas laminadas primero, luego pulverizadas en átomos de luz. La luz importaba a Velázquez, no los cuerpos de las cosas<sup>34</sup>.

La pintura de Velázquez reaparecerá, como veremos, en otras disertaciones valleinclinianas. Por lo pronto, en la conferencia bonaerense el escritor volverá a hablar del Modernismo en pintura, y destacará a sus más eximios representantes: según el cronista, elogiará «entusiastamente» a Anselmo Miguel Nieto y a Julio Romero de Torres, «a quienes considera como a los primeros pintores de España». Del primero destacará esa «despreocupación» por el triunfo que le ha llevado a ser «casi un desconocido» y elogiará todos los aspectos de su pintura: «su manera, el colorido, la línea, la expresión y el efecto de luz plena que persigue en todos sus cuadros». En cuanto a Romero de Torres, indicará que sus cuadros son la más pura expresión de

<sup>34</sup> *Apud* Sobejano, G., *art. cit.*, pág. 170.

«las tendencias prerrafaélicas en España» y recordará que el pintor cordobés utiliza una técnica propia de los antiguos maestros: la pintura al temple. En este sentido, el escritor señalará que la pintura no está, como la literatura, «en constante evolución», una idea que ya había planteado en 1908, en el artículo titulado «Divagaciones»:

Hay otros florecimientos artísticos, como la literatura y la música, donde el medio de expresión se transforma y cambia, en tanto que la pintura (...) permanece inmutable en su medio de expresión, que son los colores<sup>35</sup>.

Este planteamiento se recoge también en *La lámpara maravillosa*, donde se afirma que, frente a las artes plásticas, las artes literarias resultan «arcanas» con el paso del tiempo, puesto que —junto a los usos sociales y las referencias culturales— el propio lenguaje está sometido a una constante evolución (pág. 53). De este modo, mientras que los pintores pueden utilizar la técnica de los maestros consagrados, los literatos se ven obligados a renovar constantemente el instrumento expresivo de su arte. Tras establecer esta diferencia entre las artes plásticas y las literarias, el orador cerrará su conferencia hablando del «modernismo en literatura española».

A partir de 1915, Valle pronunciará varios discursos basados total o parcialmente en *La lámpara maravillosa*, en los que surgirán, como vimos en otro capítulo, aquellas referencias a las estatuas griegas, la *Gioconda* de Leonardo y la pintura de Velázquez. No olvidemos, además, que los *Ejercicios espirituales* se aprovecharán también, en mayo de 1915, para una lectura pública en la que Valle hablará de Santiago de Compostela. En su reseña del acto, el cronista se felicitará de que, en la actualidad, sean muchos los hombres de letras que se han aproximado al arte español:

La cultura artística y el amor hondamente sentido y muchas veces clarividente por el arte español, son, desde hace pocos lustros, patrimonio ganado por los literatos contemporáneos (...) y el progreso

---

<sup>35</sup> «Divagaciones», en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, pág. 236.

es digno de nota, y de gran estima, particularmente para los que más atentamente a las artes gráficas o a su estudio nos consagramos.

Mientras la Sección de Artes plásticas del Ateneo de Madrid desarrollaba con el aparato de proyecciones el plan de las conferencias de que el BOLETÍN se ha hecho cronista, la Sección de Literatura del mismo Ateneo, dando una prueba hermosa de lo que acabamos de decir, organizó una serie de lecturas, igualmente ilustradas a veces con el aparato de proyecciones, en que literatos de gran renombre guiaron con el espíritu al público en visitas a las ciudades de España por algún concepto típicas<sup>36</sup>.

Como es sabido, los krausistas, y singularmente los profesores de la Institución Libre de Enseñanza, fueron los promotores de esas excursiones a lugares de interés histórico o paisajístico, así como defendieron la contemplación directa del arte español<sup>37</sup>. En 1915, aquella tradición estaba plenamente consolidada, como lo demuestra la amplia nómina de escritores que hubieron de colaborar en esta serie de lecturas<sup>38</sup>. También en 1916, cuando Hermenegildo Anglada Camarasa exponga sus obras en Madrid, se advertirá esa sintonía entre artistas y literatos.

En la primera década del siglo, Hermen Anglada era un artista poco conocido en España, aunque ya había triunfado en el extranjero: su confirmación como pintor se había producido en 1910, en la Exposición Internacional del Centenario de Mayo de Buenos Aires, así como en 1911, en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Roma; además, en 1907, Anglada había ganado la medalla de oro en la Bienal de Venecia, en 1910 había expuesto en Zurich y en 1911 en Bruselas y en Munich<sup>39</sup>. En cambio, su primera exposición importante en España no tuvo lugar hasta 1915, año en que presentó en Barcelona una amplia muestra de sus cuadros. La exposición tuvo tanto éxito, que un grupo de artistas e intelectuales de Madrid escribieron al pintor pidiéndole que llevara sus obras a la capital. La

<sup>36</sup> TORMO, E. : «Guía espiritual de España»; *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 23 (1915).

<sup>37</sup> Véase Ciplijauskaitė, B. : *Los noventayochistas y la historia*; Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, esp. págs. 41-42.

<sup>38</sup> Recordemos que participaron en este ciclo los siguientes escritores, además de Valle-Inclán: Pérez Galdós, Ortega y Gasset, Martínez Sierra, Vegue y Goldoni, García Sanchiz, Marquina, Azorín, Blanca de los Ríos, Manuel Azaña y Santiago Rusiñol.

<sup>39</sup> Véase el capítulo que Eugenio d'Ors dedica a Anglada Camarasa, *op. cit.*



carta iba firmada por varias personalidades del mundo artístico madrileño —entre ellas Valle-Inclán—, y acompañada de otra misiva de carácter personal escrita por el escultor Julio Antonio, a quien, al parecer, se debió la iniciativa de organizar la exposición. Según Salcedo Miliani, el origen de la relación entre Julio Antonio y Anglada se remontaba a 1913, año en que los dos artistas habían coincidido en París. Anglada vivía allí, y Julio Antonio, acompañado del pintor Miguel Viladrich y el dibujante Paco Mercé, acababa de llegar con la idea de darse a conocer en los medios artísticos de la capital francesa; a través de la prensa, Anglada supo que sus compatriotas estaban en una situación económica muy precaria, por lo que fue a visitarlos y los trasladó a un céntrico hotel parisino, lo que permitió a Viladrich introducirse en el círculo artístico del pintor catalán. Salcedo Miliani afirma que Julio Antonio, al promover la exposición en Madrid y ofrecerse, en su carta, a ayudar a Anglada en cuanto fuera necesario, no hacía sino demostrar su gratitud por el favor que éste les había hecho tres años antes<sup>40</sup>.

Pero además, el pintor catalán había firmado el manifiesto en pro de la causa aliada, lo cual también le unía a la mayoría de los intelectuales y artistas que le habían invitado a Madrid. Fontbona y Miralles —quienes han destacado el conocido ideario republicano del pintor— explican que los beneficios de la exposición de Barcelona fueron destinados a las viudas y huérfanos de los artistas franceses muertos en campaña, lo cual contribuyó a que —tanto en Barcelona como en Madrid— la exposición de Anglada tuviera un claro trasfondo político<sup>41</sup>. Por otra parte, si bien es cierto que en Barcelona la obra de Anglada fue elogiada de forma unánime, también se comentó que el pintor podía caer en la españolada por su tendencia al recurso folklórico. En Madrid las discrepancias fueron mayores; varios críticos reprocharon al pintor su alejamiento de Goya y de Velázquez e

---

<sup>40</sup> SALCEDO MILIANI, A. : *Julio Antonio 1889-1919 escultor*, Diputació de Tarragona, Museu d'Art Modern, 1997, págs. 121-122.

<sup>41</sup> FONTBONA, F. y MIRALLES, F. : *Anglada Camarasa*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1981, pág. 125.

incluso lo tildaron de «separatista», mientras que en Barcelona se había denunciado justamente su españolismo. Xavier de Winthuysen, por su parte, apuntaba que muchos de los detractores de Anglada eran germanófilos, por lo que sus negativas opiniones respondían a motivos políticos y no propiamente artísticos<sup>42</sup>. Por otro lado, Fontbona y Miralles recuerdan que, aunque se le censuró su alejamiento de Velázquez, a Anglada le entusiasmaba este pintor. Entre los coetáneos, se inclinaba por Gutiérrez Solana y Darío de Regoyos, a quienes admiraba precisamente por estar muy alejados de sus propias coordenadas estéticas: si en algo coincidieron los críticos de Barcelona y de Madrid fue en resaltar el rico cromatismo de la obra de Anglada, que contrasta con el ascetismo de estos pintores, mucho más preocupados por la expresividad de la pintura que por su brillantez formal. En todo caso, Fontbona y Miralles afirman que Anglada, hombre de un «ego acusadísimo», fue siempre un solitario, y que si se le puede asimilar a alguna corriente estética hispana, sería al Modernismo, cuyos límites no coinciden exactamente con los de su homónimo catalán. No en balde —añaden estos críticos—, uno de sus máximos partidarios en Madrid fue Ramón del Valle-Inclán, una de las figuras cumbre del Modernismo literario:

En realidad, la pintura de H. Anglada guardaba notables semejanzas con el barroquismo brillante y extrovertido de Valle-Inclán, si bien estaba desprovista de sus inquietudes de fondo. No es casual que fueran los hombres de la generación del 98 los que, sin excepción, solicitaran por escrito que el pintor acudiese a exponer en Madrid: Anglada tenía una nota común con el Modernismo hispano (...). Tenían en común una nota que ellos no podían advertir pero que la perspectiva histórica realza en todo su valor: formaban parte de la última generación cultural cristalizada antes de la eclosión de las vanguardias —ya plásticas, ya literarias— iconoclastas. Eran los últimos grandes artistas respetuosos, todavía, con la tradición; eran los últimos que se expresaban sin subvertir los medios de expresión<sup>43</sup>.

Habría que matizar esta última afirmación de los críticos, pues, como es sabido, las vanguardias literarias de los años veinte, aunque adoptaron

<sup>42</sup> WINTHUYSEN, X. DE: «Los mochuelos», *Fígaro*, 1 (1916).

formas renovadoras, no renegaron de la tradición. Sea como fuere, no todos los escritores modernistas recibieron con agrado la obra de Anglada. Azorín, por ejemplo, acogió la exposición con reticencias, y aseveró que hay límites que el arte no puede traspasar sin caer en la incongruencia o en la extravagancia<sup>44</sup>. Sin embargo, también hubo muchas críticas elogiosas; Pérez de Ayala destacó que existen dos tipos de artistas, los que suscitan discusión porque no imitan a la naturaleza —sino que es la propia naturaleza la que siente la tentación de imitarlos a ellos— y los que la reproducen con la máxima fidelidad y son premiados en todos los certámenes; en este sentido, recordará que Anglada, obviamente situado entre los primeros, ha creado una pintura que mueve al elogio y al rechazo con igual vehemencia, lo que es digno de admiración<sup>45</sup>.

Por su parte, Juan de la Encina señalará que Anglada, como tantos artistas contemporáneos de talento, tuvo que irse al extranjero para encontrar un ambiente propicio para su obra; entre las pinturas de la exposición, destacará las tituladas *Valencia* y *El Tango de la Corona*, afirmando que estos cuadros poseen el resplandor de la cerámica, aunque también señalará que esta brillantez formal va en detrimento del matiz y la armonía. En su opinión, ello se debe a la influencia del arte oriental, que ha sido revalorizado por varios pintores modernos, pero que en Anglada se traduce en un sensualismo meramente externo. La ascendencia oriental se advierte en el característico efecto de mosaico o esmalte de los óleos expuestos, que reproducen las distintas materias —piedras talladas, combinaciones de marfil, cristales coloreados— que los artistas orientales incrustan en sus obras. Finalmente, Juan de la Encina concluirá que Anglada, aun no siendo un creador de tipos o caracteres ni un pintor especialmente emotivo, posee una gran habilidad técnica, y que sus colores, enérgicos y fulgurantes, si no

---

<sup>43</sup> FONTBONA, F. y MIRALLES, F., *op. cit.*, pág. 222.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 150.

<sup>45</sup> PÉREZ DE AYALA, R. : «Anglada Camarasa. La naturaleza, el arte»; *La Semana*, Madrid, 22-VII-1916.

brindan goces espirituales, sí provocan ese placer singular que se experimenta al contemplar una buena cerámica o esmalte<sup>46</sup>.

Una de las críticas más interesantes se deberá a Margarita Nelken, quien rebatirá a los que habían censurado a Anglada por haberse alejado de la tradición pictórica española; en su opinión, este pintor, aunque es evidente que no sigue los patrones de El Greco, Goya, Velázquez o los retratistas del siglo XVII, sí muestra en su obra una personal visión de España. Frente a la escuela castellana representada por los pintores aludidos —que es considerada como la escuela española por excelencia y en la que predomina un «carácter hacia adentro»—, Anglada tipifica a la escuela mediterránea, caracterizada por un arte violentamente volcado hacia el exterior. Con todo, Nelken afirmará que la escuela mediterránea no implica necesariamente la sumisión al neoimpresionismo: si los pintores de este estilo reproducen, del modo más superficial posible, el azul del cielo y las manchas del sol en la tierra, Anglada crea un mundo propio, alejado de un fácil naturalismo. Por último, Nelken también destacará, aunque en clave muy positiva, el influjo oriental en las dos obras más célebres del pintor: a su juicio, en el cuadro titulado *Valencia* se percibe una visión inmóvil de Oriente, mientras que en *El Tango de la Corona* se encarna una visión dinámica, similar a la de los Ballets Rusos<sup>47</sup>. Finalmente, José Francés —quien firmará su crítica con el seudónimo de Silvio Lago— secundará a Nelken al distanciar la obra de Anglada de la de los neoimpresionistas, y en concreto afirmará que nada hay tan opuesto a Sorolla como Anglada, pues éste no pretende reflejar la luminosidad del Mediterráneo, sino que pinta casi siempre de noche, con luz eléctrica y con una distribución de los objetos establecida por él mismo<sup>48</sup>.

De hecho, Fontbona y Miralles han subrayado que Sorolla y Anglada no se llevaban demasiado bien y que sus parámetros artísticos eran

<sup>46</sup> ENCINA, J. DE LA: «Exposición Anglada»; *España*, Madrid, 6-VII-1916.

<sup>47</sup> NELKEN, M. : «El orientalismo español. La pintura de Hermen Anglada Camarasa»; Madrid, *Figaro*, 5 (1916).

<sup>48</sup> LAGO, S. [Francés, J.]: «La exposición Anglada»; *La Esfera*, Madrid, 17-VII-1916.

radicalmente opuestos: el primero era un realista costumbrista, obsesionado por la luz e instalado cómodamente en una sociedad donde la pintura era considerada como una mercancía, mientras que Anglada era un solitario de vanguardia que, en lugar de adaptarse al cliente, pretendía que fuera el público el que se adaptara a él. María Dolores Jiménez, por su parte, ha incidido también en la voluntad de Anglada de liberarse de «la tiranía de la representación visual propia del naturalismo»; frente a las servidumbres del *plein air*, este pintor cultivará una pintura de taller, lo que hará que su obra, aun acogiendo también temas valencianos, sea muy distinta de la de Sorolla. Lejos de tener como objetivo principal la captación de la luz dorada de Levante, Anglada convierte los vestidos de sus valencianas «en una fiesta de color que responde a patrones puramente formales, casi geométricos»: ello confiere a los ropajes de estas figuras un característico aspecto de mosaico, que pone en evidencia el conocimiento por parte de Anglada del arte europeo de la época, y de la obra de Gustav Klimt en particular<sup>49</sup>.

También Fontbona y Miralles han destacado que Anglada no acusaba tan sólo la influencia del arte parisino, sino que su pintura respondía a las coordenadas de la Sezession de Munich y de Viena, en cuyo ambiente se generó el expresionismo alemán; aunque Anglada no tuvo excesiva relación con esta última tendencia, sí supo valorarla adecuadamente, así como aprendió mucho de la obra de Gustav Klimt, con quien comparte las concepciones monumentales de las obras, la artificiosa brillantez, el exotismo y una vaga familiaridad con los mosaicos bizantinos. Asimismo, Fontbona y Miralles han detectado analogías entre la pintura de Anglada y la del primer Kandinsky, así como entre el folklorismo del arte ruso prerrevolucionario —fastuoso y fuertemente expresivo— y los temas gitanos y valencianos propios del pintor catalán. En este sentido, apuntan que la sublimación del folklore ibérico latente en la obra de Anglada, servida a través de un lenguaje moderno pero de raíz tradicional, emparenta al pintor con Enrique Granados, a quien *El Tango de la Corona* le inspiró una

---

<sup>49</sup> JIMÉNEZ BLANCO, M<sup>a</sup> D. : «Cosmopolitismo y modernidad»; *ABC Cultural*, Madrid, 2-II-2002.

improvisación pianística que quedó inédita<sup>50</sup>. Como conclusión, señalan que Anglada fue, en definitiva, uno de los más genuinos representantes de la estética drásticamente barrida en Europa por la Primera Guerra Mundial, y que el pintor permaneció siempre fiel a ese mundo hundido, sin querer amoldarse a la evolución artística europea de los años posteriores<sup>51</sup>.

La exposición de Anglada en Madrid fue inaugurada el 26 de junio de 1916 en la sala de exposiciones del Palacio de Cristal del Retiro y clausurada el 20 de julio. A pesar de las discrepancias críticas, el éxito de público fue enorme; además, los organizadores de la muestra programaron un ciclo de conferencias sobre la obra del pintor. Este ciclo se inició el 5 de julio, y participaron en él José Francés, Rafael Doménech, Federico García Sanchiz y Ramón del Valle-Inclán, que acababa de llegar a Madrid del frente aliado. Mascato Rey —quien ha recuperado dos reseñas periodísticas de la conferencia de Valle— recuerda además que Anglada fue objeto de un homenaje en el hotel Ritz al que acudieron más de cien personas, entre las cuales también se contaba el escritor<sup>52</sup>. Ciñéndonos a la conferencia valleinclaniana, lo primero que lamentamos es la brevedad de las reseñas. Como ya señalé en otro capítulo, el propio escritor hubo de enfurecerse al leer esas crónicas, en las que apenas asomaban algunos comentarios aislados y desconectados entre sí. En todo caso, si contrastamos los pocos datos disponibles con las críticas coetáneas, da la sensación de que las apreciaciones de Valle no fueron muy originales; como ya habían hecho otros intelectuales, incidió en la sensualidad de la pintura de Anglada, en el efecto de cerámica o esmalte de sus cuadros, y en el valor estético de los ropajes de las figuras femeninas:

---

<sup>50</sup> FONTBONA, F. y MIRALLES, F., *op. cit.*, pág. 230 n 258.

<sup>51</sup> *Ibid.*, págs. 221-223.

<sup>52</sup> MASCATO REY, R. : «Valle-Inclán y Anglada Camarasa: una conferencia de 1916»; en González del Valle, L. T y Santos Zas, M. (eds.): *Anales de la literatura española contemporánea: Anuario Valle-Inclán I* (2001), pág. 185.

Los cuadros del gran pintor dan, en efecto, una sensación de esmalte y de cerámica, advirtiéndose en ellos que el ropaje, por lo que tiene de cola de pavo real, es más hermoso que el desnudo<sup>53</sup>.

Asimismo, como Margarita Nelken, señaló que la obra del pintor catalán tipifica la España Mediterránea, e introdujo, por primera vez en sus conferencias, la idea de las distintas Españas que conviven en la Península; en estos momentos afirmó que hay «tres Españas», «la Atlántica, la Mediterránea y la Central». Indicó que Cataluña «es muda para los que no conocen su lengua» y que por ello esta región «tiene que revelarse por conducto de sus artistas»<sup>54</sup>. En opinión del escritor, Anglada encarna la España Mediterránea como Zuloaga la Central. En la otra reseña, leemos que «Anglada y Julio Antonio representan todo el sentido del Mediterráneo y son casi los únicos que nos lo dicen»<sup>55</sup>: con estas palabras, Valle marcaba la diferencia entre artistas mediterráneos como Sorolla — esclavos de las ganancias y del público— y la autenticidad de Anglada y Julio Antonio, quienes huían de las convenciones y las componendas artísticas. Finalmente, según leemos en una de las crónicas, Valle-Inclán «dedicó las últimas frases al discutido y espejeante “Tango de la Corona”, que tiene, para él, un hondo sentido trágico y “se parece á un incendio en que cada mujer es una llama viva”»<sup>56</sup>.

Como vimos, *El Tango de la Corona* y *Valencia* también habían llamado la atención de otros críticos. *Valencia*, un óleo sobre tela de grandes dimensiones, es de hecho la obra más ambiciosa de toda la producción de Anglada, y representa la síntesis de los elementos del folklore valenciano que el pintor venía cultivando desde hacía seis años. Las figuras aparecen dispuestas como si se tratara de un cuadro coreográfico, alejadas de cualquier tentación realista, una tendencia que Anglada había abandonado

---

<sup>53</sup> «En el pórtico»: *El Liberal*, Madrid, 17-VII-1916; *ibid.*, pág. 191.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> S. V.: «En la exposición Anglada. El sermón del Retiro»: *La Tribuna*, Madrid, 16-VII-1916; *ibid.*, págs. 189-191.

definitivamente a favor de aquel decorativismo rico en colores. En cuanto a la obra destacada por Valle-Inclán, *El Tango de la Corona*, es también un óleo sobre tela muy grande, si bien no tanto como *Valencia*, y asimismo tiene un valor paradigmático, pues representa la síntesis de los temas gitanos frecuentados por el pintor<sup>57</sup>. No es extraño, por lo demás, que este cuadro impresionara a Valle-Inclán, puesto que presentaba un tema muy español enfocado desde presupuestos puramente pictóricos y con un protagonismo absoluto de los colores. Todavía en 1925 —y no en 1935 como reiteradamente afirma Mascato Rey—, al comentar con Francisco Madrid su conocimiento del mundo artístico catalán, Valle evocará «esos colores de Anglada» que, a su juicio, «son únicos y geniales»<sup>58</sup>. También Eugenio d'Ors destaca el valor cromático de las obras de Anglada, a las que caracteriza como «eufonías de color», y recuerda que, para defenderse de la acusación de que no sabía dibujar, Anglada tomó muy pronto la costumbre de incluir, en un gabinete contiguo al local donde se exhibían sus pinturas, un conjunto de academias al carbón<sup>59</sup>. Por último, Valle-Inclán no negará, como Juan de la Encina, la capacidad emotiva de la obra de Anglada, puesto que hallará «un hondo sentido trágico» en *El Tango de la Corona* y afirmará que la composición —donde las figuras se entrelazan en un baile— le recuerda a un «incendio en que cada mujer es una llama viva»<sup>60</sup>; si ya Margarita Nelken había subrayado el dinamismo de esta imagen, no podemos olvidar que, para Valle-Inclán, el baile era la cifra máxima de la emoción estética, por lo que tal vez la grácil disposición de aquellas figuras hubo de seducirle especialmente.

---

<sup>56</sup> «En el pórtico»: *El Liberal*, Madrid, 17-VII-1916; *loc. cit.*

<sup>57</sup> VV. AA.: *Anglada-Camarasa al Gran Hotel*, Palma de Mallorca, Fundació La Caixa, 1993, págs. 106-107.

<sup>58</sup> Francisco Madrid: «Un diálogo con don Ramón del Valle-Inclán», *La Noche*, Barcelona, 20-III-1925; *loc. cit.*

<sup>59</sup> ORS, E. D., *op. cit.*

<sup>60</sup> «En el pórtico»: *El Liberal*, Madrid, 17-VII-1916; *loc. cit.*



Unos meses después de esta conferencia, en noviembre de 1916, Valle volverá a hablar sobre arte con motivo de una exposición de artistas vascos celebrada en Madrid<sup>61</sup>. Esta disertación, a diferencia de lo ocurrido con la dedicada a Anglada, será reproducida de forma íntegra en *El Noticiero Bilbaíno*, y además, se convertirá en el antecedente de un artículo que, sobre este mismo tema, escribirá Valle-Inclán tres años después<sup>62</sup>; de hecho, la coincidencia de motivos, incluso de párrafos enteros, es tan grande, que puede pensarse que el escritor, escarmentado por las insulsas reseñas de su anterior conferencia, preparó un escrito para la crónica periodística y luego lo aprovechó para redactar su artículo; es significativo, en este sentido, que la transcripción de *El Noticiero Bilbaíno* no indique la fecha de la disertación ni contenga comentarios de ningún tipo, y que el diario se limite a señalar que ofrece «íntegra» la conferencia valleinclaniana. Sea como fuere, Valle hablará una vez más de las distintas Españas de la Península, aunque en esta ocasión, dada la longitud de la reseña, podremos captar mucho mejor sus planteamientos.

Valle empieza diciendo que «la vida del arte» no se relaciona tan sólo con lo artístico, sino también con lo económico, y, más concretamente, con el desarrollo de la civilización en la que se generan las obras artísticas. Así, recuerda que todas las creaciones primitivas responden a necesidades prácticas, y que si los hombres primitivos buscan la piedra y los materiales duros para las armas y las chozas, es por una ley económica que persigue eternizar las creaciones para no tenerlas que repetir. A continuación, relacionará esta idea con el arte vasco, aseverando que éste «se nos alcanza como un arte posible en la nacionalidad española», porque «se desenvuelve en la región más rica de España»; dicho con otras palabras: el arte vasco está

---

<sup>61</sup> «Conferencia de Valle-Inclán con motivo de la Exposición de artistas vascos en Madrid»: *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 13-IX-1916; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 177-182.

<sup>62</sup> «La pintura vasca»; incluido en el catálogo *La pintura vasca, 1909-1919. Antología*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919, págs. 3-10. Puede verse en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, págs. 262-266.

en proceso de formación, pero tiene un porvenir indudable, puesto que ha de desarrollarse en una civilización económicamente floreciente.

Acto seguido, Valle cuestionará el «concepto histórico» que justifica la actual división regional de España: en su opinión, esta división no se sostiene en nada «sustancial», ya que proviene de «los caprichos o de los afectos de un soberano que mira su reino como su patrimonio»; por ello, considera que, aunque esa distribución territorial se quiera legitimar con el «torero de pandereta» de Andalucía, los «mestres en gay saber» de Cataluña o «la gaita y el tamboril» de Galicia, éstos no son más que motivos folklóricos que no representan seriamente a las respectivas regiones. Se trata de establecer una división regional que se sostenga en razones más «sustanciales» y delimitar a partir de ahí la auténtica región vasca. Una posible razón sustancial sería «un concepto íntimo de la lengua», es decir, definir una región a partir de un idioma propio. Sin embargo, a juicio del orador, esto no es posible en el caso de la «nación vasca»:

¿Pero es que la región vasca piensa en su lengua vascongada? (...) ¿Hay posibilidad de que el alma moderna y la economía de la nación vasca, sí, la nación vasca, se desenvuelva y encauce por su vieja lengua? Yo creo que no.

Así pues, si ni las razones históricas ni las idiomáticas legitiman la actual delimitación de la región vasca, «no nos queda otra cosa que la naturaleza». Una división territorial basada en el paisaje no respondería, como la que se fundamenta en motivos históricos, a la arbitrariedad de un individuo, sino a razones naturales, compartidas por todo el pueblo y tan íntimas como un idioma. Mirando al paisaje, puede descubrirse la «forma sincera» de la región vasca, que no se corresponde con el territorio denominado como tal, sino que se extiende por toda la cornisa cantábrica:

El paisaje, la forma sincera puede reaccionar en presencia de lo que los ojos la descubren y le hacen amar (*sic*) y en este sentido la región vasca se dilata por todo el Cantábrico. La emoción para los ojos es igual desde el cabo de Finisterre hasta Bilbao; y acaso donde pudiéramos encontrar entonces la expresión más pura de la Vasconia sería en el Bierzo. En el Bierzo nace toda la emoción vasca, todo el concepto que va luego hasta el Atlántico, hasta nuestro Atlántico, hasta la costa Cantábrica, se

desenvuelve desde el Bierzo; en el Bierzo se juntan Galicia, las Asturias y la Cantabria.

El Bierzo, por tanto, se constituye para Valle en el foco donde convergen las distintas regiones cantábricas. Dicho esto, si en la conferencia sobre Anglada se había hablado de tres regiones diferenciadas —la Atlántica, la Mediterránea y la Central—, ahora se postula que en España existen «estas regiones definidas»: la Cantábrica, la Castellana y la Levantina.

La región cantábrica será definida por oposición a las otras dos, la castellana y la levantina. Según se afirma, «la región castellana tiene una expresión mística, una expresión de acabamiento, una expresión de cansancio». Ello se debe a que la grandeza de Castilla es ya una cosa del pasado, es una región que «ha sido, y para volver a ser mira atrás como los hombres que han vivido mucho y que viendo cerrado el porvenir se buscan en su conciencia»; más abajo se insiste en esta analogía entre el devenir histórico de un territorio y la trayectoria vital de un individuo: Castilla es como un hombre que «ha vivido mucho» y que, llegado al final de su vida, sólo puede cobrar conciencia de sus actos pasados, hacerse «místico» y consagrarse «a saber morir».

La región levantina halla sus fundamentos en una «triste herencia fenicia»; ha aprendido «la ciencia mediterránea», pero no «de un modo sincero», sino «a la manera fenicia», esto es, «como un medio para comerciar y para engañar». Más abajo, el orador diferenciará «nuestro Mediterráneo» del «Mediterráneo oriental»: si éste se corresponde con la noble ascendencia de la «ciencia griega», en Levante el que se ha impuesto «es el Mediterráneo africano, el triste Mediterráneo semita, el triste Mediterráneo engañoso». Recordemos que, en 1922, en el discurso titulado «El deber cristiano de España en América», Valle afirmará también que en el alma española pugnan dos influencias, una positiva —de raigambre grecolatina— y otra negativa —de raigambre semita-africana. En estos momentos, asegurará que la influencia de esta «herencia fenicia» se extiende a toda España a través de sus gobernantes, que, procedan de donde procedan, se

caracterizan por su taimada falsedad, por su tendencia al engaño y por su falta de ética:

Toda España está gobernada por Levante, toda España está gobernada por la falsificación de Levante (...): Vengan los ministros de Galicia con su gaita, vengan con su tamboril de las Vascongadas o con la sardana de Cataluña, o con la pandereta de Andalucía, al juntarse en Madrid todos [son] levantinos, todos tienen la misma expresión falsa, todos tienen la misma ausencia de conciencia y todos tienen la misma ciencia para engañar.

Ahora se concretarán los motivos por los que Valle censura a los artistas levantinos: en su opinión, éstos «jamás fueron sinceros», pues a la hora de crear, no han buscado una «técnica propia», sino que han basado su arte en el «don de la imitación». Los artistas levantinos, en lugar de perseguir un estilo personal, auténtico, han preferido cultivar un arte mimético, de un realismo superficial y basado en estilos ajenos; es posible que, de forma latente, se esté aludiendo a una idea que será explicitada años más tarde, la de que el arte catalán no es más que una copia del arte francés. En todo caso, se afirma que los artistas levantinos no se detienen en los aspectos bellos de la naturaleza, «sino que dicen, poniendo por encima su oficio: esto no se puede pintar o sí se puede pintar, es decir, esto es vendible o no es vendible, y no les importa nada la belleza superior de las cosas». Aunque —como se había indicado en la conferencia sobre Anglada— hay artistas levantinos que escapan a esta concepción mercantilista del arte, en estos momentos se trata de establecer los mínimos matices posibles para definir con claridad la sustancia de las tres regiones propuestas. Situada la discusión en el terreno artístico, Valle concluirá: «Éstas son las dos expresiones consagradas hasta ahora del arte español: la castellana de cansancio y la levantina de ciencia engañosa».

A continuación definirá al «pueblo vasco», para pasar a comentar después el arte propio de la región cantábrica. A diferencia de la región castellana, el pueblo vasco —y con él «todos los que se asoman al Cantábrico»— carece de una «época anterior» consolidada por «una conquista» y una «historia geográfica», y no tiene tampoco, como Levante,

«una ciencia aprendida de ajenos»; si los artistas castellanos miraban al pasado, los cantábricos «son primitivos, tienen todavía un sentido juvenil, miran adelante y son impulsados por el logos espermático, por la razón generadora». Según el orador, «lo primero que vemos» en los artistas presentes en la exposición, «aun en los más sabios», es un «concepto primitivo del arte»: el primitivismo se define como una relación «de inferioridad de la técnica con el concepto»; es decir, que no prima, como en Levante, la habilidad técnica que garantiza una representación mimética fácilmente vendible, sino un «concepto» artístico, una idea de la belleza que el artista intentará informar aun a costa de las posibles imperfecciones técnicas. Obviamente, a la larga el artista adquirirá la destreza necesaria para dar forma a su concepción artística, pero lo fundamental es que ésta exista antes de la realización de la obra. De otro modo, creará obras falsas, de una belleza superficial, impostada. Esto es lo que ocurre, insiste el orador, en Levante, donde «vemos que siempre la técnica es superior al concepto, cuando el concepto existe, que es muy pocas veces».

Ya en un artículo de 1912, Valle había señalado en la obra de Rodríguez Acosta la existencia de ese «concepto» artístico que tanto echaba de menos en los pintores consagrados de la exposición<sup>63</sup>. Allí afirmaba que este joven pintor todavía se veía sometido a «menguados empeños de habilidad», pero que cabía esperar que, en un futuro inmediato, llegara para él «ese momento de ejecutar sin fatiga ni esfuerzo, cuando lo aprendido se haga como sustancia del artista dándole la ilusión de haber olvidado»: late aquí una referencia a Miguel de Molinos, quien, como leemos en *La lámpara maravillosa*, aconsejaba olvidar, una vez alcanzada la quietud, los caminos recorridos hasta llegar a ese estado, «como cuando la nave llega al puerto olvida el oficio de la vela» (pág. 8). El artista, como el místico, debe aspirar a la belleza ideal, y en cuanto la haya vislumbrado, será capaz de representarla sin necesidad de esfuerzos racionales o técnicos. Sin embargo, como se afirma en ese mismo artículo, son «muy pocos» los artistas que «parecen

---

<sup>63</sup> «Notas de la exposición»; en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, pág. 261.

tener un concepto anterior y superior al propósito de pintar»<sup>64</sup>. No olvidemos que el propio Valle asegurará, poco antes de marchar al frente francés, que él tiene «un concepto anterior» acerca de la guerra, y que se dirige allí «a constatar ese concepto y no a inventarlo»; trasladando esta idea a la actividad artística, el escritor afirmará, en estas mismas declaraciones, que «el arte es siempre una abstracción», pues procede de una visión del mundo «fuera del tiempo y del espacio»<sup>65</sup>.

El primitivismo del arte vasco se refleja, según se indica en la conferencia, en todos los elementos presentes en los cuadros de la exposición: en las figuras, en los paisajes y en los asuntos. En las figuras se percibe un «concepto olímpico de las formas», los hombres y las mujeres «son extraordinarios y enormes sementales capaces de engendrar una raza fuerte»: ello es visible sobre todo en los cuadros de Gustavo de Maeztu, pero también en los de Zubiaurre, a pesar de que éste suele pintar «viejos» e «inválidos». Recordemos que, ya en un artículo de 1908 titulado «Del retrato», Valle se había referido a Zubiaurre, así como a otros jóvenes pintores, afirmando que en todos ellos se presentía una autenticidad artística de la que carecían los artistas consagrados<sup>66</sup>. En cuanto a los paisajes y los asuntos, Valle-Inclán observa que están llenos de esa «vida pura» que «amaron los franciscanos», y que reflejan un gran «amor por la tierra», por la «tradición» y por la «vida familiar». En unos y otros elementos —insiste el orador— se muestra «el mismo concepto primitivo, sano». Implícitamente, se establece así una relación entre el arte vasco y el de los primitivos italianos, que en *La lámpara maravillosa* se vinculaba a San Francisco de Asís y al amor gozoso: también en las escenas pintadas por los primitivos italianos parece «como si el mundo acabase de nacer» y «los

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Cipriano Rivas Cherif: «Los españoles y la guerra: el viaje de Valle-Inclán»; *España*, Madrid, 11-V-1916; en Dougherty, D.: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983, pág. 82.

<sup>66</sup> «Del retrato»; en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, pág. 243.

temas son de un candor amoroso, de un sentimiento familiar y divino» (pág. 67). Sin embargo, el arte vasco se relaciona sobre todo —por su proyección hacia el futuro y por el carácter olímpico de las formas— con el arte griego arcaico, que en los *Ejercicios espirituales* se vinculaba a la rosa erótica y se definía como el «momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro» (pág. 77). De igual modo, el arte de Castilla debe relacionarse con la rosa del matiz —emblema de la intuición quietista— y con el arte gótico o alejandrino, que se describe como una «creación de atormentados» que «se desenvuelve en el secreto de la conciencia», o también como una «noción mística engendrada por el recuerdo de las cosas pasadas» (pág. 88). Como ya se apuntó en el capítulo anterior, Valle se identificará de forma progresiva con el arte de Castilla, al que acabará considerando como la representación más pura del alma española.

Después de haber definido las características del arte vasco, Valle-Inclán indicará que se ha hablado mucho de las influencias que acusan los cuadros de la exposición. A su juicio, estas influencias existen, y además es bueno que existan, puesto que el arte vasco, al ser primitivo, está todavía poco definido, y le ocurre como al hombre salvaje, que necesita ser civilizado para diferenciarse de sus semejantes e ir «adquiriendo personalidad».

Sin embargo, advierte el orador, estas «enseñanzas de remotas tierras y de remotos y modernos tiempos» no deben conducir, como en el caso de los artistas levantinos, a una reproducción de estilos ajenos, sino a una «suma nueva» en la que las influencias externas deberán convivir con los «valores tradicionales», genuinos: sólo así los artistas vascos «acabarán por crear un arte». Además, las influencias que se perciben en el arte vasco no proceden de un ambiente extraño, que podría llevar a traicionar su esencia, sino del «arte flamenco antiguo» y del «belga moderno», esto es, de una zona de Europa cuyo «ambiente» es muy similar al de la cornisa cantábrica. Para enfatizar estos vínculos, el orador hablará ahora de las semejanzas entre Bilbao y las ciudades belgas:

Bilbao es una ciudad industriosa, como la ciudad belga; Bilbao también, y todas las regiones vascas, está llena de un sentido familiar, de un sentido sencillo de la vida y también como el belga, no es un pueblo militar el pueblo vizcaíno. Digo ahora el pueblo vizcaíno y no el vasco, porque no es igual en este sentido el pueblo vizcaíno y el pueblo navarro (...). Esta falta de sentido militar no es más que un profundo sentido de civilización; de saber que se puede vencer sin necesidad de tener armas en la mano.

Finalmente, Valle cerrará su disertación elogiando a los artistas vascos porque, cuando pintan, no se plantean si van a ser admirados por el público —esto es, si van a vender fácilmente sus obras—, sino si van a ser capaces de trasladar al lienzo su idea de la belleza. En definitiva, aunque el escritor entiende que el arte vasco está todavía en proceso de formación, ha querido dejar claro que estos artistas tienen un gran futuro por delante, tanto por el impulso económico de su tierra, como por la noble actitud con que se enfrentan a su obra artística. Por otra parte, si estos jóvenes pintores desean crear un arte que exprese el alma vasca, no deben encerrarse en una concepción estrecha de lo regional, basada en elementos adjetivos, sino abrirse a una concepción de la «nación vasca» que se sostenga en elementos sustantivos, como la comunidad de ambiente o de paisaje. Finalmente —por ser todavía un arte primitivo—, el arte vasco debe aprender de la tradición pictórica, tanto española como extranjera, pero sin que ello suponga traicionar un estilo propio y genuino.

Sólo un año después de esta conferencia, se publicará un libro de Fernando de la Quadra Salcedo titulado *El versolari*, cuyo prólogo escribirá Valle-Inclán: en este texto, el escritor volverá a referirse al «alma vizcaína» y diferenciará sus características eternas de las coyunturales<sup>67</sup>. Asimismo, en 1919 se celebrará en Bilbao una exposición antológica de pintura vasca, que abarcará las producciones artísticas realizadas en los últimos diez años. Como ha explicado Serrano Alonso, la Sociedad de Amigos del País editará un libro dedicado a la exposición, que contará, entre otras colaboraciones,

<sup>67</sup> *Apud* Hormigón, J. A. (ed.): *Valle-Inclán: Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, págs. 439-440.



con las firmas de Ortega, Unamuno y Valle-Inclán<sup>68</sup>. El texto de Valle —que encabeza el volumen— es el mismo al que me referí más arriba<sup>69</sup>, y sólo hay que leerlo para comprobar que se trata de una transcripción de la conferencia pronunciada tres años antes.

También en 1919, concretamente en el mes de marzo, se celebrará en Santiago de Compostela un homenaje a Julio Antonio, quien, como ya indiqué en otro capítulo, acababa de morir en plena juventud. En el diario madrileño *La Jornada*, donde se publica una reseña del acto, se nombra a las tres personalidades invitadas para conmemorar al escultor:

En la noble ciudad de Santiago de Compostela, asilo de arte privilegiado, se ha celebrado una velada necrológica en memoria del malogrado y genial Julio Antonio.

Presidieron la fiesta, que se celebró en el teatro Principal, el exquisito literato Sr. Valle-Inclán, el culto pensador y publicista Sr. García Martí y el diputado y periodista, tan popular en Galicia, Sr. Pan de Soraluze<sup>70</sup>.

El artista, nacido en Móra d'Ebre en 1889, llega a Madrid hacia 1907, cuando su vocación escultórica ya había dado sus primeros frutos. En la capital llevará una vida bohemia pero intensamente dedicada al trabajo, aunque de momento sobrevivirá gracias al apoyo económico de su familia. En marzo de 1908, escribe una carta a su madre en la que le pide que no se inquiete por los rumores acerca de sus aventuras amorosas y en la que le indica: «soy amigo de toda la juventud intelectual: Oroz, Anselmo Miguel, Valle-Inclán, Pío y Ricardo Baroja, Alcántara, Solana, Martínez Pérez, Villodas, Juan (*sic*) Francés, Ramírez Ángel, etc., etc., y no le digo más porque no cabe»<sup>71</sup>. En efecto, Julio Antonio se relacionó enseguida con varios artistas e intelectuales de la época, y fue especialmente amigo de

<sup>68</sup> SERRANO ALONSO, J., *op. cit.*, pág. 262.

<sup>69</sup> «La pintura vasca», *art. cit.*

<sup>70</sup> «El ilustre Valle-Inclán pronuncia un discurso conmemorativo en Santiago de Compostela»; *La Jornada*, Madrid, 1-IV-1919, pág. 6 (véase «Apéndice documental»).

<sup>71</sup> SANTOS TORROELLA, R. : «El rescate de Julio Antonio. Apuntes para una biografía»; en *Exposición de esculturas Julio Antonio (1889-1919)*; Madrid, Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1969, pág. 10.

Gómez de la Serna —a cuya tertulia asistió a menudo—, de Romero de Torres, de Pérez de Ayala, de Eugenio Noel y de Gregorio Marañón. Por esas fechas, la gran trilogía escultórica en Madrid estaba formada por el tortosino Querol, el valenciano Benlliure y el olotense Blay, quienes cultivaban, en palabras de Santos Torroella, «una plástica cominera y reposteril» y cuyas obras tipificaban lo que se conoce como la «escultura de la Restauración»<sup>72</sup>. El propio Julio Antonio, durante sus primeros meses en Madrid, fue discípulo de Miguel Blay, y aunque se emancipó muy pronto de su maestro, siempre le tuvo en gran aprecio; en cambio, sus relaciones con Mariano Benlliure —entonces director general de Bellas Artes— fueron desde el principio conflictivas, hasta el punto de que, en 1916, llegó a enfrentarse públicamente con él a propósito de una estatua que el escultor valenciano pretendía colocar en Santiago de Compostela<sup>73</sup>.

Antes de instalarse en Madrid, Julio Antonio se había detenido en varias poblaciones españolas, sobre todo castellanas, y más adelante repitió a menudo estas excursiones, fascinado por los hombres y mujeres de Castilla: de allí nació la idea de *Los bustos de la raza*, uno de los conjuntos escultóricos más conocidos de Julio Antonio, cuyas primeras obras datan de 1908. En 1909, la Diputación de Tarragona le concede una bolsa de estudios: se marcha a Italia y queda fuertemente impresionado por Roma y Florencia, y en particular por la obra de Donatello. A la vuelta de Italia recala brevemente en París —es cuando coincide con Anglada y conoce la escultura de Rodin— y durante dos años vive en Almadén, donde está su familia desde 1909, y donde inicia la serie de *Los bustos de la raza*. Aunque empieza representando a los tipos de Castilla, su ambición —truncada por su prematura muerte— era llegar a representar a todos los tipos peninsulares. En todo caso, esta serie de bustos, sumada a la intensa relación del escultor con el mundo artístico madrileño, ha motivado que muchos críticos lo hayan visto como un representante de lo castellano o lo

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, pág. 18.

<sup>73</sup> SALCEDO MILIANI, A., *op. cit.*, págs. 153-156.

español, mientras desde Cataluña se defendía a capa y espada el espíritu catalán de su obra; la cuestión resulta ya cómica cuando vemos que, en vida del escultor, llegó a afirmarse que éste era gitano o andaluz, dada su pasión por Andalucía y sobre todo por la música popular andaluza. Como puede suponerse, este tipo de discusiones resultan estériles en el caso de Julio Antonio, a quien sólo le preocupaba dotar de un valor universal y atemporal a sus obras; por otra parte, si *Los bustos de la raza* muestran su amor por Castilla, también se ha argumentado que concibió grandes proyectos relacionados con Cataluña, y que el más valorado por él fue el monumento a los Héroes de Tarragona, que debía situarse en la rambla de esta ciudad. En 1914, el escultor contrae la tuberculosis —es entonces cuando se inicia su amistad con Marañón— y muere en 1919, justo cuando empezaba a conocer el éxito por una de sus obras, *El Mausoleo Lemonier*. En esos momentos, el conde de Abasolo adquirió la serie de *Los bustos de la raza*, con los cuales obsequió al rey, quien a su vez los donó al Museo de Arte Moderno. Hoy estos bustos pueden contemplarse, junto a otras obras del escultor, en la exposición permanente del Museo Nacional Reina Sofía.

Como hemos visto, al morir Julio Antonio, Valle-Inclán será invitado a dar una conferencia sobre el artista, con el que mantenía una relación de amistad forjada en las tertulias del Nuevo Café de Levante. Como explica Oteo Sans, estas tertulias, presididas por el escritor, se iniciaron en 1903, y a ellas acudían pintores, escultores, grabadores y estudiantes de arquitectura, la mayoría de ellos más jóvenes que Valle; el mismo estudioso cita un poema de Villaespesa titulado «Los cafés de Madrid», en una de cuyas estrofas se alude a esta tertulia:

Valle-Inclán. Manco cual Cervantes,  
rostro barbudo y tez de cera  
como un asceta de Ribera,  
brinda con frases ceceantes  
las paradojas más extrañas  
a un grupo imberbe de pintores  
que le oyen religiosamente,  
o les relata sus hazañas  
y sus románticos amores  
vividos en Tierra Caliente<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> *Apud* Oteo Sans, *art. cit.*, pág. 28.

En 1916, la tertulia se deshace, debido, según Oteo Sans, a la división entre germanófilos y aliadófilos, aunque también influyó el retiro de Valle a Galicia; Julio Antonio, muy unido al escritor por sus concepciones estéticas y por su radical independencia artística, fue además uno de los firmantes del manifiesto a favor de la causa aliada. Pero hay otros datos que nos hablan de la complicidad entre ambos: en 1912, Romero de Torres presenta cinco obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes, sin que el jurado le conceda ningún premio; ello provoca la respuesta de varios intelectuales y artistas que, a través de la revista *Por Esos Mundos*, proponen un homenaje al pintor y la entrega simbólica de una medalla de oro diseñada por Julio Antonio; entre los promotores del homenaje, estaban el propio escultor y Valle-Inclán<sup>75</sup>. Asimismo, en una carta no fechada que se supone escrita hacia 1914, Julio Antonio le habla a su madre de un proyecto que no llegó a cuajar, pero que demuestra el interés de Valle por su obra y su deseo de promocionarle más allá del círculo de intelectuales y artistas en el que se movía:

El ministro francés Chaiermié y varias entidades de París han conseguido dos salas en la exposición de octubre y nos han invitado a Romero de Torres, a Anselmo Miguel [, a] Artela [Arteta] y como único escultor a mí. Valle Inclán es quien inició esto. Aún no se ha hecho con nadie. Además nos están haciendo una propaganda inmensa y casi seguro que el gobierno francés adquirirá para el Museo de Luxemburgo varias cosas de las nuestras<sup>76</sup>.

Por otra parte, contamos con un elogioso juicio de Valle-Inclán acerca de un monumento de Julio Antonio al que he aludido más arriba. El escultor había participado, en 1910, en un concurso convocado por el Ayuntamiento de Tarragona, para una obra en honor de los Héroes de la Independencia. De los dos proyectos que presentó, fue seleccionado el que a él menos le gustaba, pero aun así ganó el concurso, que se falló en abril del año siguiente. El proceso de creación e instalación de la obra se alargó por

<sup>75</sup> SALCEDO MILIANI, A., *op. cit.*, pág. 103.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pág. 124.

diversos motivos, pero el hecho es que, una vez estuvo terminado el boceto en bronce, el Ayuntamiento de Tarragona encargó a Valle-Inclán —entonces profesor de estética de la Escuela Superior de Bellas Artes— y a Romero de Torres —profesor de ropajes en el mismo centro— que examinaran el grupo escultórico; según leemos en el acta de la reunión de la Comisión Ejecutiva del Monumento, fechada el 21 de febrero de 1919, ambos profesores afirmaron que se trataba de «una obra que por su sentido artístico, fuerza emotiva y factura inmejorable, puede considerarse como la más alta representación del arte contemporáneo»<sup>77</sup>. Finalmente, Valle-Inclán y Julio Antonio compartían, como tantos otros intelectuales y artistas de la época, una gran pasión por el mundo del toreo, aspecto al que habrá de aludir el escritor en su conferencia.

En ésta podemos distinguir tres tipos de observaciones: las que se refieren a la figura de Julio Antonio, las que reflejan la visión valleinclaniana del arte del escultor y las dedicadas al comentario de obras concretas. Citaré ahora a partir de la reseña de *El Diario de Galicia*<sup>78</sup>, en la que se indica que Valle empezó evocando a Julio Antonio con unas emotivas declaraciones:

Después de agradecer las palabras de los señores que me han precedido, quiero hablaros del artista que acaba de morir y vengo a vosotros con el alma cubierta de recuerdos como si hubiera vivido mil años.

Enseguida aludirá a la radical entrega del escultor a su obra, a su afán de eternidad y a su desapego por lo material:

Julio Antonio estaba tan compenetrado con su obra y con su vida, que cuando yo le preguntaba, ¿tienes dinero?, me contestaba siempre que sus últimos dineros los había llevado a la fundición para traducir en bronce sus estatuas. Así era el artista: quería dar una eternidad a sus obras de barro que él sabía que podía dejarlas de un momento a otro (*si*) sin hacer la obra imperecedera.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, pág. 85.

<sup>78</sup> «En honor de Julio Antonio»: *El Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 22-III-1919; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 189-192.

A continuación, el orador explicará que «Julio Antonio, como Zuloaga y como también una falsa leyenda dice de Goya, quiso ser torero», aunque «poco después hemos sabido sus amigos que había vuelto al trabajo en Almadén». Hay varias anécdotas que demuestran la pasión del escultor por el toreo: la primera la recoge Oteo Sans, quien explica que el torero Juan Belmonte se había incorporado, en 1913, a la tertulia del Nuevo Café de Levante, y había trabado amistad con varios de los contertulios, especialmente con Valle-Inclán y Julio Antonio<sup>79</sup>. En junio de ese mismo año —poco antes de que Valle se instalara en Cambados y de que Juan Belmonte tomara la alternativa—, se celebrará una cena en honor del diestro en el restaurante El Ideal Retiro; recientemente, Josefa Bauló ha recuperado el testimonio de Sebastián Miranda sobre este homenaje, cuya celebración, según informa Oteo Sans, se debió a la iniciativa de Valle-Inclán<sup>80</sup>, Pérez de Ayala, el propio Sebastián Miranda, Romero de Torres y Julio Antonio. Por su parte, Salcedo Miliani cuenta que el taller que compartía Julio Antonio con Sebastián Miranda «era visitado casi todas las tardes por Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, Luis de Tapia y Julián Cañedo» y que «disfrutaban montando corridas en el estudio, en las que hacía de toro un muchacho gitano llamado Montaña, que también cumplía las funciones de modelo»<sup>81</sup>. Asimismo, Santos Torroella ha explicado que Julio Antonio quiso construir una estatua de Lagartijo, con la idea de emplazarla en Córdoba, ciudad natal del diestro; Romero de Torres —quien también retrataría a Lagartijo en varios de sus cuadros— se ofreció a ayudarlo, y fueron varios los artistas que se implicaron en el proyecto. En 1912, se lanza la propuesta desde el Ateneo de Madrid, y en 1914, cuando ya estaba hecho el boceto en bronce, varias personalidades —Pérez de Ayala, Sebastián Miranda, Jacinto Benavente, Enrique y Tomás Borrás, Luis

<sup>79</sup> OTEO SANS, *art. cit.*, págs. 26-27.

<sup>80</sup> BAULÓ DOMÉNECH, J. : «Valle-Inclán a través de Sebastián Miranda»; *El Pasajero, Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (<http://www.elpasajero.com/>), primavera 2002.

<sup>81</sup> SALCEDO MILIANI, A. : *op. cit.*, pág. 135.

de Tapia, Luis Bagaría, Federico García Sanchiz, Enrique Lorenzo Salazar y Enrique Bohórquez— escriben una carta en la que explican que están organizando una corrida, con la que piensan recaudar los fondos necesarios para realizar la estatua: «Para la fiesta —leemos en la misiva— pintarán carteles los mejores pinceles españoles, la ensalzarán las plumas más hábiles e independientes y en ellas se lidiarán las reses más nobles»<sup>82</sup>. El proyecto no llegó a culminar, entre otros motivos porque tanto en Córdoba como en Madrid, aunque no se puso en duda la calidad de la estatua, se consideró que un torero no merecía un homenaje de tal envergadura. Finalmente, cuando Valle explica que Julio Antonio quiso ser torero, probablemente se refiere a un hecho concreto, del que nuevamente tenemos noticia por Salcedo Miliani: en 1916, Julián Cañedo retó al escultor a realizar una corrida en la Plaza de Madrid, para demostrar quién de los dos era más torero; Julio Antonio aceptó y decidieron organizar el espectáculo, con la colaboración de varios amigos, en los últimos días de mayo. El evento fue anunciado como un «festival aristocrático» a beneficio de la Asociación Matritense de Caridad, y el cartel era el siguiente: los matadores serían Julio Antonio, Cañedo, Penagos y Cañero, y los picadores, Romero de Torres, Carretero e Iglesias Hermida. Al parecer, Julio Antonio se tomó el asunto muy en serio; dejó de lado por unos días la escultura y se puso a practicar el arte del toreo bajo la dirección de un viejo torero, hermano de Frascuelo. Pero el día antes de la corrida, se puso gravemente enfermo, y el espectáculo se frustró<sup>83</sup>.

Tras referirse a la devoción de Julio Antonio por el arte y el toreo, Valle-Inclán definirá al escultor como «un modelo de intuición»<sup>84</sup>. Aunque aludirá de nuevo al consejo de Miguel de Molinos —«aprende, pero cuando llegues a la verdad suprema, olvida el camino que has tenido que recorrer»—, acabará afirmando que tal consejo era inútil en el caso de Julio

<sup>82</sup> *Apud* Santos Torroella, R., *art. cit.*, pág. 14.

<sup>83</sup> SALCEDO MILIANI, A., *op. cit.*, págs. 135-136.

<sup>84</sup> «En honor de Julio Antonio»: *El Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 22-III-1919; *loc. cit.*

Antonio, quien no necesitaba aprender ni olvidar nada, pues «saltaba bruscamente a la verdad»; a diferencia de los artistas vascos, en quienes hallaba el escritor una supremacía del «concepto» sobre la «técnica» y a quienes sí podía aplicárseles el consejo de Molinos, en Julio Antonio se aunaban la intuición estética y la habilidad artística: «Era —dirá el escritor— el águila que desde lo alto se dirige a la posesión de las cosas».

Para definir la estética de Julio Antonio, Valle recurrirá, como en la conferencia sobre los artistas vascos, a conceptos de *La lámpara maravillosa* extraídos del capítulo «Exégesis trina»; hablará de tres tipos de arte: un arte de creación —asociado al sentido de lo colosal y a la afirmación de lo futuro—, un arte de recuerdo, de conciencia —que se relaciona con el pasado— y un arte de enlace —vinculado al presente, a ese instante «que junta lo pasado y el porvenir». Este último, dirá el orador, es el arte clásico, en cuya tradición cabe situar la obra de Julio Antonio. El arte clásico —añadirá— tiene su origen en los pueblos del Mediterráneo, primero en la Grecia clásica y luego en la Italia renacentista. Recordemos que, en la conferencia sobre Anglada, Valle había afirmado que este pintor y Julio Antonio eran casi los únicos que encarnaban en España esa noble tradición mediterránea, mientras que, en la conferencia sobre artistas vascos, se había distinguido el Mediterráneo oriental del africano o semita. Como siempre, Valle ilustrará su idea del arte clásico con la androginia de las estatuas de Venus y Apolo, con la *Gioconda* de Leonardo y con la pintura de Velázquez.

Existen muchas coincidencias entre los planteamientos de Valle-Inclán y los de Pérez de Ayala, otro gran admirador de la obra de Julio Antonio. Según se indica en *La Jornada*, tras las intervenciones de García Martí, Pan de Soraluce y Valle-Inclán, «leyéronse además unas cuartillas de Pérez de Ayala, que ha dado una síntesis muy bella de la doctrina estética del gran escultor»<sup>85</sup>. Salcedo Miliani reproduce algunos textos de Pérez de Ayala, donde se recogen sus ideas sobre el arte de Julio Antonio. Para el escritor, quien también cree que el escultor sigue la tradición clásica, existen



tres fases en la escultura helénica: la primera —realista—, busca lo típico, lo representativo del individuo, la belleza genérica; la segunda persigue ya una representación perfecta de la belleza de género, femenina o masculina; la tercera aspira a la belleza de la especie, a una belleza indiferenciada, andrógina, una belleza suprema que aúna lo masculino y lo femenino<sup>86</sup>. Al leer los juicios de Pérez de Ayala sobre Julio Antonio, comprobamos que lo sitúa en dos de estas fases: por un lado, afirma que *Los bustos de la raza* buscan la belleza típica, lo que se correspondería con la primera fase de la escultura helénica; pero, por otro, al comentar la figura femenina del monumento a los Héroes de Tarragona, indica que Julio Antonio se sirvió para realizarla del «procedimiento sintético», con el que se cree que trabajaban los griegos; este procedimiento consistía en utilizar varios modelos para tomar de cada uno la parte más bella, con el fin de acabar representando la belleza ideal: ello se correspondería, por tanto, con la segunda fase del arte, la que busca la belleza perfecta de género, femenina o masculina. Vale la pena apuntar, además, que Julio Antonio —tal vez motivado por estas ideas de época o acaso inspirado por la estatuaria clásica— realizó en 1911 un busto titulado *Andrógino*, que vendría a representar la tercera fase señalada por Pérez de Ayala.

Así, Valle-Inclán y Pérez de Ayala no se plantearán si la obra de Julio Antonio es más o menos catalana o castellana, sino que postularán, sin duda con acierto, que se integra en una tradición de raigambre clásica. Por lo demás, Valle irá intercalando en su discurso varias referencias a obras de Julio Antonio: en concreto —y vuelvo a citar por *El Diario de Galicia*—, hablará de «el seminarista», «el vaquero», «la estatua yacente», el «monumento a Chapí» y de «un proyecto de estatua a Cervantes». Respecto a las dos primeras obras mencionadas —«el seminarista» y «el vaquero»—, cabe suponer que se refiere a las tituladas *El novicio* y *El cabrero de las tierras de*

---

<sup>85</sup> «El ilustre Valle-Inclán pronuncia un discurso conmemorativo en Santiago de Compostela»; *La Jornada*, Madrid, 1-IV-1919; *loc. cit.*

<sup>86</sup> SALCEDO MILIANI, A., *op. cit.*, pág. 138.

*Zamora*, ambas pertenecientes a la serie *Los bustos de la raza*, que el escultor había retomado en 1914: se trata de dos de los bustos más elogiados por los especialistas, pues ambos revelan una gran madurez artística. Valle contará que Baroja lo invitó a ver estas obras, en medio de las cuales había colocado una estatua de Benvenuto Cellini, y que ambos concluyeron que las esculturas de Julio Antonio no sólo resistían perfectamente el parangón, sino que la del «seminarista» era aún «mejor». «Y es que Julio Antonio —afirmará Valle-Inclán— había dado un tajo en el alma española y le había arrancado sus secretos y vio los elementos que la constituían». Asimismo, en otro momento de la conferencia aseverará: «Julio Antonio cuando hace “el vaquero” y “el seminarista”, no hace un seminarista o un vaquero, es la síntesis de todos los vaqueros y todos los seminaristas»<sup>87</sup>.

En cuanto a «la estatua yacente», se trata sin duda del monumento funerario titulado *El Mausoleo Lemonier*, una obra de encargo —iniciada en 1916 y terminada poco antes de la muerte del artista— que representa al niño Alberto Lemonier, muerto a los once años, con su madre. La escultura parece una Piedad, aunque la madre, en vez de sostener al hijo en sus brazos, está arrodillada, y el niño está acostado, como si estuviera durmiendo, con la cabeza apoyada en las piernas de la madre; el dramatismo de las figuras y la mezcla de materiales empleados —el hijo de mármol y la madre de bronce— han llevado a los especialistas a postular la influencia en esta obra del barroco español e italiano, así como del antiguo maestro de Julio Antonio, Miguel Blay, quien usó con frecuencia varios materiales en una misma escultura<sup>88</sup>. De todas formas, Valle sólo mencionará de pasada esta obra —que intuyo no debía de gustarle demasiado—, para afirmar enseguida que la última creación del escultor «no fue la estatua yacente», sino el monumento a Ruperto Chapí, un grupo escultórico que fue encargado en 1917 por la Sociedad de Autores Españoles. En la maqueta en bronce que Julio Antonio presentó inicialmente, había dos figuras: la del

<sup>87</sup> «En honor de Julio Antonio»: *El Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 22-III-1919; *loc. cit.*

<sup>88</sup> SALCEDO MILIANI, A., *op. cit.*, págs. 161-166.

músico, en primer plano —sentado sobre una roca y con una complexión fuerte e idealizada—, y la de una mujer con atuendo clásico que llevaba en sus manos una guirnalda, en actitud de homenaje al compositor; además, estaba previsto que la cara de la figura femenina fuera de marfil, con incrustaciones de gemas y esmaltes, y las estatuas habían de estar enmarcadas por una columnata, integrada por cuatro pilares con capiteles de influencia jónica. A esta maqueta —y sobre todo a la figura femenina— es a la que se refiere Valle-Inclán, que la describe con estas palabras:

Pero voy a simbolizaros la inmortal estatua y el músico al pie. Allí reunió el artista toda la tradición del arte español. En aquella figura de mujer había esculpido Julio Antonio lo helénico; en los adornos esmaltados tomaba vida lo bizantino, lo gótico en la suprema expresión del dolor; la decadencia también tenía su expresión en la estatua<sup>89</sup>.

Sin embargo, la obra chocó con una serie de obstáculos desde el momento mismo de su concepción, pues no agradó ni a la Sociedad de Autores Españoles, ni al Ayuntamiento de Madrid, ni a la Academia de Bellas Artes, que emitió un informe desfavorable respecto a la columnata y aconsejó varios cambios en el monumento. Éste fue censurado por varios motivos: el primero, porque la mujer no representaba a la típica española con mantón y peineta; el segundo, porque el músico no se parecía a Chapí; y el tercero, por la ambientación arquitectónica de la obra, un aspecto que, aunque era inherente a las más importantes concepciones escultóricas de Julio Antonio, no fue comprendido por los autores del encargo ni por los académicos. Ello no impidió que muchos intelectuales y críticos de la época valoraran adecuadamente el proyecto del escultor, que suponía un concepto de los monumentos públicos alejado de lo excesivamente literario o local<sup>90</sup>. Todo ello se reflejará en la conferencia de Valle-Inclán, quien tildará a Chapí de «compositor zarzuelero» tan «indigno de una estatua de Julio Antonio» como «los que le habían dado el encargo de hacerla y que no la encontraron

<sup>89</sup> «En honor de Julio Antonio»: *El Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 22-III-1919; *loc. cit.*

<sup>90</sup> SALCEDO MILIANI, A., *op. cit.*, págs. 145-152.

bien al recibirla, acaso porque no era una sevillana con los brazos en jarras y las castañuelas en las manos»<sup>91</sup>. No obstante, Valle asegurará que el artista se la mostró a él y le dijo: «Si usted la encuentra bien, maestro, nada me importan las censuras de los demás; pero si le encuentra defectos, la haré pedazos». Asimismo, el escritor recordará que fue a ver la estatua con Zuloaga y que éste le comentó:

Encargué a Rodin una estatua de Goya, porque no creía que en España hubiera un artista capaz de hacerla como Goya mismo hubiera querido; ahora veo que podía encargarla dignamente a Julio Antonio, porque a Rodin ya le tiemblan las manos.

Aparte de esta comparación con Rodin, análoga a la realizada poco antes respecto a Cellini, debe notarse que Julio Antonio realizó en 1916 —precisamente a instancias de Zuloaga— un busto de Goya. Éste debía instalarse en la casa natal del pintor aragonés, que Zuloaga había comprado con la idea de restaurarla y crear allí un museo. Según Salcedo Miliani, el busto acusa la influencia de Rodin, acaso porque Julio Antonio conocía la devoción de Zuloaga por el escultor francés; el hecho es que el proyecto de la casa-museo acabó cuajando y que el busto de Julio Antonio —unánimemente elogiado por la crítica— fue considerado por Zuloaga como la más hermosa escultura de aquellos años<sup>92</sup>.

Finalmente, Valle aludirá a una estatua en honor de Cervantes que Julio Antonio no llegó a realizar. En efecto, en 1915 se convocó un concurso para erigir un monumento a Cervantes, al que se presentaron cincuenta y tres proyectos. El joven escultor presentó el suyo en colaboración con varios artistas, no sólo escultores, sino también pintores y dibujantes; sin embargo, a pesar de la celebridad de los colaboradores y del propio Julio Antonio, este proyecto fue desestimado. Valle se burlará, a través de otra anécdota, de los criterios puramente academicistas, y a menudo antiartísticos, que solían aplicarse en estos concursos; explicará

<sup>91</sup> «En honor de Julio Antonio»: *El Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 22-III-1919; *loc. cit.*

<sup>92</sup> SALCEDO MILIANI, A., *op. cit.*, págs. 140-141.

que, en uno de las maquetas que se presentaron, aparecían, junto a Cervantes, las figuras del ventero y Rinconete y Cortadillo. Para contar con una opinión autorizada sobre su obra, el autor del proyecto se lo enseñó a Rodríguez Marín, quien le hizo notar que «*El Quijote* lo había escrito Cervantes en dos tomos»<sup>93</sup>. Oída la precisión del académico, el escultor modeló los dos tomos y «se los colocó a la estatua debajo del brazo». En cambio, afirmará Valle-Inclán, «si Julio Antonio esculpiera esos personajes lo haría de tal forma, que todos verían a través de las figuras aquel ventero que fantaseó Cervantes y aquel mismo Rinconete y Cortadillo».

Al final de su conferencia, el escritor elogiará a los compostelanos por haberse acordado de Julio Antonio, evocará el Pórtico de la Gloria y relacionará a Santiago con «la tradición de la piedra, que es lo más noble de las materias de arte». Sin embargo, también advertirá que los compostelanos, aun contando con los materiales para mantener esa noble tradición, parecen preferir «esas otras cosas con que se pueden hacer confituras», es decir, un tipo de material y un tipo de arte perecederos. Valle cerrará su disertación exhortando a sus paisanos a no olvidar sus raíces e, implícitamente, a seguir el modelo de Julio Antonio:

Vosotros sois los mandatarios de los antepasados, de los viejos de quienes guardáis el polvo. No queráis que un día los que están en el sepulcro, porque los muertos mandan, se levanten contra vosotros. Ved lo que debéis hacer con esta reliquia que tenéis y no la profanéis, compostelanos<sup>94</sup>.

Ya en 1921, en la conferencia pronunciada en Nueva York, el escritor hablará de «la importancia del quietismo en el arte»<sup>95</sup>. Con una prosa más

---

<sup>93</sup> «En honor de Julio Antonio»: *El Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 22-III-1919; *loc. cit.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Sin título ni fecha precisa conocidos: reseña publicada en *La Prensa*, Nueva York (¿diciembre de 1921?) y a su vez transcrita en *Repertorio Americano*, Costa Rica, nº 9, enero de 1922. Puede verse en Osuna, R. : «Una conferencia de Valle-Inclán en Nueva York (1921)»; *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, Santiago de Compostela, 1980, págs. 377-380.

bien pedestre, el cronista indica que Valle «consideró el arte dividido en tres grandes divisiones, el pasado, el presente y el futuro» y que presentó «la obra de los grandes maestros españoles». Para el tema de las «divisiones del arte», el escritor volverá a basarse en el capítulo titulado «Exégesis trina» de *La lámpara maravillosa*, donde se refiere al arte arcaico, clásico y alejandrino, y los relaciona, respectivamente, con el futuro, el presente y el pasado. Por otro lado, parece que en Nueva York —como en su ensayo estético y como en tantas otras conferencias—, Valle utilizó a «los grandes maestros españoles» y a otros artistas para ilustrar sus ideas; eso es, al menos, lo que se desprende de la breve reseña, donde leemos:

Afirmó que Velázquez, decantado maestro del realismo, era el menos realista de nuestros pintores. Y que lejos de ser español en su obra era italiano, pues tenía un reposo en su arte negación del sentido español. El Greco, en cambio, aunque italiano de origen, dejó al españolismo imponerse en su obra. Y presentó la sonrisa de la Gioconda, de Vinci, como genuino ejemplo de transición entre dos divisiones.

Como vemos, Valle no sólo volverá a oponerse a una concepción trivial del realismo velazqueño, sino que, por primera vez en las conferencias, indicará que El Greco representa el espíritu español. En cambio, afirmará que la obra de Velázquez no parece española, sino italiana, lo cual también nos recuerda a *La lámpara maravillosa*, donde se indica que el «pincel velazqueño» y la pintura de Leonardo comparten un «mismo sentido del arte» (págs. 79-80): en cualquier caso, aunque el parangón entre Velázquez y la pintura italiana es muy sugerente, años más tarde el propio escritor abogará por el «españolismo» de este pintor.

En 1922, con motivo de una exposición de Romero de Torres en Buenos Aires, Valle escribirá un texto sobre la obra del pintor. Dicho texto, destinado al catálogo de la exposición, ha sido analizado por Santos Zas en un extenso trabajo lleno de eruditas referencias<sup>96</sup>. La investigadora destaca que Valle-Inclán reproduce casi íntegramente, en el artículo de 1922, la crónica sobre Romero de Torres escrita en 1908, lo que le lleva a plantear

una pregunta «obvia»: hasta qué punto asume Valle, en 1922, las ideas expuestas en 1908<sup>97</sup>. Como se ha demostrado en estas páginas, parece innegable que el escritor mantendrá con el tiempo una serie de principios estéticos formulados desde fechas muy tempranas, aun cuando también hemos visto que estos principios irán matizándose y completándose con nuevas ideas y nuevos ejemplos. En cualquier caso, hay un aspecto que Santos Zas no destaca y que ilustra con claridad esa evolución estética: en el fragmento añadido, en 1922, a la crónica de 1908, Valle describe la pintura de Romero de Torres a partir de una doble influencia: la tradición latina, visible en la estilización de las figuras, y la tradición musulmana, que se muestra en la sensualidad de los motivos. El escritor concluye que Romero de Torres, al que define como un pintor «clásico y romántico», traslada a sus cuadros la «doble tradición» de Córdoba, su ciudad natal. No es casual que, en 1922, Valle postule esta doble influencia en Romero de Torres, pues, como hemos visto, desde 1916 venía relacionando la obra de distintos artistas con la geografía y el ambiente. Además, en la definición de Romero de Torres como un pintor que es a la vez «clásico y romántico», se anticipa un juicio sobre Juan de Echevarría que será formulado en una conferencia inmediatamente posterior. Finalmente, hay que decir que, ya en 1908, el escritor había señalado en la obra de Ricardo Baroja dos rasgos opuestos: la «inquietud gótica y alucinante» de Castilla y la «serenidad pagana» de la Italia renacentista<sup>98</sup>; sin embargo, por esas fechas Valle no había atribuido esas características al lugar de nacimiento del artista, sino al hecho de que éste «desciende por vía materna de una familia lombarda»; asimismo, el escritor afirmaba que esta doble ascendencia promovía una serie de «contradicciones» en la obra de Baroja, mientras que, en la década de los

---

<sup>96</sup> SANTOS ZAS, M. : «Valle-Inclán de puño y letra. Notas a la exposición de Julio Romero de Torres (1922)»; *art. cit.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, pág. 406.

<sup>98</sup> «Ricardo Baroja»; en Serrano Alonso, J. (ed.), *op. cit.*, págs. 239-241.

veinte, ya analizará estas dualidades como una síntesis o «armonía de contrarios».

En 1923, se expondrán en Bilbao cincuenta y tres cuadros del pintor bilbaíno Juan de Echevarría. Como ha explicado Dougherty<sup>99</sup>, Valle llegará a esta ciudad en el mes de junio, invitado por la Junta de Cultura Vasca, para dar una conferencia sobre el artista, con quien mantenía una relación de amistad. Ya en 1916, Echevarría había mostrado su obra en el Ateneo madrileño; en 1919, había participado en la Exposición Internacional de Bilbao, y en febrero de 1923, poco antes de hacerlo en su ciudad natal, había expuesto en Madrid con gran éxito de crítica. Dougherty —que aparte de exhumar y analizar la conferencia de Valle, ha estudiado también la recepción de esta exposición en la capital— demuestra que todos los críticos destacaron la fusión de clasicismo y modernidad en la obra de Echevarría, y añade que las exposiciones del año veintitrés permitieron al joven artista darse a conocer como pintor moderno. Asimismo, compara la conferencia valleinclaniana —que fue transcrita íntegramente en *El Liberal* de Bilbao<sup>100</sup>— con el artículo titulado «Glosa literaria», escrito por Valle para el catálogo de la exposición bilbaína<sup>101</sup>. Dado que el investigador ya destaca las coincidencias entre ambos textos, poco podré aportar que no haya sido señalado por el estudioso. Sin embargo, Dougherty no analiza las palabras iniciales de la «Glosa literaria», donde se reflejan algunas ideas del escritor que ya apunté en el capítulo precedente y que tienen que ver con la relación entre arte y política.

En efecto, en este texto Valle empieza refiriéndose a los «días que vivimos de tan negra angustia» y comparándolos «con aquellos con que terminó el reinado de Enrique el Impotente». Si ambos momentos se caracterizan por una decadencia en el ámbito político, también conllevan

---

<sup>99</sup> DOUGHERTY, D. : «Valle-Inclán y la pintura de Juan de Echevarría (Madrid y Bilbao, 1923)»; *art. cit.*

<sup>100</sup> «La pintura de Juan de Echevarría»: *El Liberal*, Bilbao, 13-VI-1923; *ibid.*, págs. 73-83.

<sup>101</sup> «Glosa literaria»; *ibid.*, págs. 85-87.



«albores de renacimiento» en el terreno artístico; por ello, el escritor podrá afirmar:

¡Levantemos los corazones! España (...) se define luminosa como una categoría estética: con un decorado melodramático y sus príncipes de *cabaret*, aún es una noble y continuada tradición en Artes y Letras.

A continuación, aludirá a la falta de unidad política en España, para plantear que «quebrantados los enlaces políticos, solamente lúmenes estéticos religan en haz de emociones cordiales y mentales los antiguos reinos». Esos «lúmenes estéticos» son los que emanan de Castilla, pues, dentro de la «expresión poliforme» de las diversas Españas, el «Arte castellano, anacoreta con túnica de fuego, impuso su visión». Sin embargo, admite también que, en la actualidad, «Cataluña y Vizcaya, paralelamente con el despertar nacionalista, conducen una significada voluntad estética». Pero, aunque ambas regiones aspiren a un arte genuino, es muy distinta la actitud de «Vasconia» a la de Cataluña ante el poderío del arte castellano: así, mientras que Cataluña «permaneció ceñuda ante el triunfo castellano» y se mantuvo «voluntaria y obstinadamente reclusa», Vasconia no se ha cerrado al arte de Castilla. Ello no significa que Vasconia no tenga su propia expresión artística, ya que «la verde pupila norteña, perdida en la bruma del mar y el *sirimiri*», era «demasiado casta y adánica» como para asumir enteramente «la lección que dictaba Castilla». Por otra parte, si Cataluña se ha cerrado al influjo del arte castellano, no ha tenido reparos en copiar del arte francés: «levantina y fenicia, contrabandea, y da por frutos de la propia Minerva las versátiles modas de París». Por ello, «Cataluña, en las Artes, aún no alcanza el acento definidor de su genio». En cambio, «el arte vasco, aunque dócil al reclamo modernista que le llega, en todas las horas, de los cenáculos franceses, procura con feliz acierto un enlace con la tradición castellana». Una vez más, por tanto, Valle censura a los artistas «levantinos», aunque ahora no sólo por su tendencia a copiar de estilos ajenos, sino también por su cerrazón respecto a Castilla. Late aquí, posiblemente, una crítica al

nacionalismo separatista catalán y una advertencia vestida de elogio al nacionalismo vasco.

Por lo demás, la «Glosa literaria» reflejará las opiniones de Valle sobre la pintura de Echevarría, que coinciden, lógicamente, con las que verterá en la conferencia. En ésta, el orador afirmará, antes de entrar en materia, que «en cierto modo es absurdo el venir a hablar de un pintor cuando se tienen sus cuadros presentes»<sup>102</sup>. Justificará esta idea indicando que «la obra de un pintor se goza en la luz, y de una vez», mientras que «toda explicación es un camino largo y difuso en el tiempo, es siempre cronología». Por ello —insistirá—, «venir a convertir en concepto dilatado lo que es así concepto unitario en el tiempo, es absurdo, y por ser absurdo es pecado». Ya en *La lámpara maravillosa* se había planteado la diferencia entre las «artes visuales» y las «artes auditivas», simbolizadas, respectivamente, con las figuras del águila y el topo (pág. 60). Frente a las artes visuales —donde la emoción estética es inmediata e invulnerable al tiempo—, las artes auditivas están ligadas a una emoción cronológica y a unas formas expresivas que cambian con los usos sociales y culturales. Todo ello se repetirá, con idéntica simbología, en la conferencia:

Pudiéramos decir que existen dos mundos estéticos: el mundo de los ojos y el del oído. Pero estos mundos no son de igual categoría. Es superior el sentido estético de la luz al sentido estético de la palabra.

Entre el conocer del topo, que se representa el Universo en un círculo limitado, y el del águila, que vuela fuera del plano, en un cono de luz, en una visión circular que cierra el mundo, ¡qué distinta, qué opuesta interpretación!

Acto seguido, Valle volverá a plantear su convicción de que «todo el sentido regional de España nace de cosas adjetivas y completamente ajenas a una idea eterna», cuando, a su juicio, «todos los pueblos que engendran imágenes semejantes, tienen mentalidades semejantes»; ello permitiría «agrupar las mentalidades españolas, en sus afinidades, por una relación geográfica». Sin embargo, en esta ocasión ya no postulará la existencia de

<sup>102</sup> «La pintura de Juan de Echevarría»: *El Liberal*, Bilbao, 13-VI-1923; *ibíd.*, págs. 73-83; *loc. cit.*

tres Españas, sino de cuatro, las mismas que, según afirma el orador, propusieron los romanos, quienes llegaron a España «sin prejuicios de compendio de Historia». Así, indica que los romanos dividieron «lógicamente» la península en cuatro grandes regiones, la «Tarraconense», la «Bética», la «Lusitania» y la «Cantabria», los «cuatro cuarteles ibéricos, que en su día habrán de constituir el gran imperio ibérico». Madrid, situada en el centro de la Península, podría ser «el Washington de estos cuatro Estados ibéricos». En este sentido, el orador volverá a decirles a los bilbaínos que «lo primero que debe entender una ciudad como Bilbao, es su obligación, como capital cántabra, de extender su acción hasta el cabo Finisterre».

Dicho esto, Valle afirmará que Juan de Echevarría «no es, pues, un pintor vizcaíno», sino que es «un pintor cántabro». Además, así como los habitantes de los distintos pueblos cántabros, «al hacer literatura, al hacer palabras, se diferencian», el pintor no ha de enfrentarse a «esas diferencias creadas por el hombre», lo que le permite sintetizar el espíritu de su tierra de una forma «más vasta» que el escritor. A juicio de Valle-Inclán, «éste es el caso de nuestro pintor», al que define como un «resumen cristalino del alma cántabra, de toda la emoción del mar y de la montaña verde». Sin embargo, Echevarría no sólo sintetiza el alma vasca, sino que «polarizando otra de sus actividades, penetra en las tierras de Castilla, y toma de Castilla la severidad austera que da el carácter».

Tras esta primera «polarización», Valle presentará las otras duplicidades que, a su entender, caracterizan a Echevarría: éste se inclina, alternativamente, «a un mundo eufórico y a un mundo atormentado»; puede verse en él a un artista «romántico», pero otras veces resulta «decadente»; su pintura parece acusar en ocasiones el influjo «griego», pero en otras el «gótico». Juan de Echevarría es cántabro, eufórico, romántico y griego en sus paisajes y en sus naturalezas muertas, donde «se nos aparece lleno de furia de futuro, de ímpetu sagrado»; en cambio, es castellano, atormentado, decadente y gótico en sus retratos, donde «el retratado tiene algo de monstruo» debido a que el pintor «ve en el hombre el acabamiento» y «lo

mira con la furia que miraba a las formas el gótico, que las transformaba y depuraba hasta llegar al monstruo». Finalmente, Valle afirmará que es muy extraño que «estos dos polos» —un arte «de juventud» y otro «de carácter»— se den en un solo artista, lo que confiere un valor especial a la obra de Echevarría. Éste ha comprendido que el arte, como la vida, «es una mezcla de amor y dolor», y ha sabido representar esa «polarización» en su pintura.

Valle cerrará su disertación elogiando a Echevarría porque, aun siendo muy joven y viniendo de una familia rica, «ha olvidado la tranquilidad del burgués» y «ha entrado de lleno por la vereda austera del hombre que quiere labrar su personalidad, afirmarla y hacerla eterna». Con su actitud, el pintor bilbaíno se convierte en un modelo ético para España, donde se han perdido por completo la dignidad y el afán de trascendencia.

Como hemos visto, el escritor retomará en la conferencia sobre Echevarría una serie de ideas que ya habían aparecido en otros discursos, aunque con ligeras modificaciones. En 1916, en la conferencia sobre Anglada, se hablaba de tres Españas: la Atlántica, la Mediterránea y la Central. En el mismo año, al hablar de los artistas vascos, también se habían definido tres regiones, aunque en esta ocasión la Atlántica se sustituía por la Cantábrica, y la Mediterránea y la Central pasaban a denominarse, respectivamente, Levantina y Castellana; ya en esos momentos, Cantabria había sido asociada a un arte «de creación» o «juvenil», comparable al arte griego arcaico y vinculado al futuro. La región Levantina se había relacionado con un arte «de ciencia engañosa», y la Castellana, con un arte de «recuerdo» o «conciencia», comparable al arte gótico y vinculado al pasado. En la conferencia sobre Julio Antonio, pronunciada en 1919, se describirá el arte Mediterráneo, que es el que correspondería a la región Levantina si ésta no hubiera preferido, salvo excepciones, copiar del arte francés: la región Mediterránea se relaciona con un arte de «enlace», comparable con el arte clásico y renacentista, y vinculado al presente. En la conferencia sobre Echevarría, la región Castellana dejará de existir como tal

para constituirse en el punto de referencia de cuatro grandes regiones: dos de ellas —la Lusitania y la Bética— todavía no habían aparecido en las conferencias, aunque la primera se relaciona en parte con la Atlántica; la Cantábrica se mantiene y la Tarraconense se corresponde obviamente con la Levantina. Asimismo, ahora ya se afirma la supremacía del arte castellano, y se introduce la idea de que —así como Romero de Torres era un pintor a la vez «clásico» y «romántico»— Echevarría es «romántico» y «decadente»: lo «romántico» —que proviene del origen vasco del pintor— se asocia a un arte de creación, equiparable al arte griego arcaico, «lleno de furia de futuro»; lo «decadente» —que se debe a la influencia de Castilla— se relaciona con un arte de carácter o de conciencia, equiparable al arte gótico, que mira al pasado.

También en 1923, Valle pronunciará otra conferencia sobre artes plásticas, en concreto sobre una exposición regional de Bellas Artes celebrada en Galicia<sup>103</sup>. Uno percibe, al leer la reseña del discurso, que la pintura de esta exposición no agradó en absoluto al escritor, tal vez porque pecaba de un exceso de localismo o costumbrismo. El hecho es que Valle hará gala de su habitual cortesía no exenta de sinceridad para definir su idea del arte gallego, y para proponer, dado su disgusto por la pintura expuesta, otro tipo de manifestaciones artísticas más acordes con la esencia de Galicia.

Para empezar, afirmará —como ya hiciera en el texto titulado «Glosa literaria»— que «la región gallega no existe, toda vez que desde Finisterre para abajo Galicia presenta los mismos caracteres que la Lusitania, y desde Finisterre para arriba, presenta los de Cantabria». Para enfatizar los vínculos entre su región natal y la Lusitania, indicará que Galicia no es lírica, sino épica, como Portugal; por otro lado, para relacionar a Galicia con la región cántabra, asegurará que «los pintores bilbaínos parecen pintores gallegos, y

---

<sup>103</sup> «Sesión de clausura. Conferencia de Valle-Inclán»: *El Eco de Santiago*, Santiago de Compostela, 1-VIII-1923; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 239-242.

por el contrario éstos, cuando encuentran la ecuación de la luz parecen bilbaínos y hasta podemos decir, que belgas».

En cuanto a los cuadros expuestos, el orador apenas hará ningún comentario, aunque es posible que éstos representaran, en su mayoría, escenas idílicas de la vida gallega; digo esto porque Valle hará dos afirmaciones en las que, primero de forma implícita y luego ya con claridad, se alude al localismo de las obras de la exposición: por una parte, recordará que Gauguin, aun siendo francés, «resuelve la pintura de Tahití», igual que El Greco, «nacido en la isla de Creta», es el que «resuelve» la pintura de Toledo; en este sentido, afirmará que «el pintor gallego puede emigrar y buscar la pintura en otras partes», con lo que da a entender dos cosas: una, que los artistas gallegos no «resuelven» la pintura de Galicia, y otra, que las obras expuestas acusan un exceso de localismo que podría subsanarse si estos pintores se abrieran a influencias más universales. Por otra parte, aseverará rotundamente que «es necesario que el pintor gallego resuelva su misión de pintar Galicia en la paleta y no en la anécdota». Todo ello le llevará a concluir que «mirando al arte gallego, yo entiendo que la pintura no se puede considerar en nuestra tierra como un arte regional». Sin embargo, para no herir al auditorio, añadirá que «esto no quiere decir que no haya habido ni haya hoy pintores gallegos de gran fama».

Sentada la idea de que no existe una «pintura regional» gallega, indicará, como ya hiciera en la conferencia sobre Julio Antonio, que «el arte en Galicia es necesario buscarlo en la escultura y en la arquitectura, por la buena calidad de los materiales de que disponemos para ello». En otro momento de la conferencia, había afirmado que «la Catedral de Santiago, que representa la afirmación jacobea, es una verdadera expresión del mundo entero, puesto que la Vía Láctea es ya el camino de Santiago»: con ello se apunta que, frente al carácter anecdótico, local, de los cuadros de la exposición, es en la arquitectura donde hallamos un sentido universal del arte gallego. Ahora volverá a insistir en que «el estilo gótico es el más apropiado para nuestra región» y en que Santiago

demuestra «el carácter de la eternidad» en «la dureza de los materiales con que están contruidos sus monumentos». Como es sabido, ya en *La lámpara maravillosa* Santiago de Compostela aparecía definida como una ciudad «eterna», «inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos» (págs. 95-97). Muchos años después de esta conferencia, el escritor afirmará en una entrevista que, aunque en España «las artes y las letras» se han salvado siempre «de todas las hecatombes», Galicia «no estuvo debidamente representada en el concurso nacional»; a su juicio, ello se debe a que en esta región nunca se ha sentido «gran estima» por los «valores espirituales». Y de nuevo, insistirá en el valor arquitectónico de Santiago:

No puede decirse que en Galicia faltasen valores que la representen dignamente, sobre todo en las artes. Pero aquí no se habla de Fernando de Casas, autor de la fachada del Obradoiro de la basílica compostelana, esa maravillosa pieza de arte, reputada universalmente como la más hermosa del estilo churrigueresco, ni se habla del autor de la admirable fachada de las Platerías, completamente ignorado, ni del constructor del severo muro de san Payo o del de la fachada, tan bella, del convento del Carmen y de los otros monumentos de Santiago, verdaderamente de excepcional mérito. Se habla de Churriguera, solamente, cuando se exalta el valor monumental de la ciudad<sup>104</sup>.

Al final de la conferencia, Valle volverá a decir que «la regionalidad de Galicia no se puede desarrollar en la pintura» y cuestionará una vez más la actual división territorial de la Península; partiendo de la idea de que «la verdadera división de España es la hecha por los romanos», indicará que, «con esta división», Galicia quedaría partida en dos, «pues de Finisterre para abajo pertenecerá a la Lusitania, y de Finisterre para arriba, a la Cantabria». Y del mismo modo que, en la conferencia sobre los artistas vascos, había señalado que el Bierzo era el foco donde convergían las distintas regiones cántabras, ahora aseverará que «en esta nueva organización regional, Santiago ocupará el vértice del triángulo formado por la Lusitania y la Cantabria». Ello conllevaría, según el orador, que esta ciudad pudiera

---

<sup>104</sup> L. Santiso Girón: «Hay que terminar en Galicia con este caótico orden de valores», *El Pueblo Gallego*, Vigo, 5-VII-1935; *apud* Dougherty, D., *op. cit.*, págs. 281-284.

convertirse en «la capital estética» de ambas regiones, «con lo cual Galicia volverá a ser grande como lo ha de ser España».

Esta conferencia es, como sabemos, la última específicamente dedicada a las artes plásticas. Sin embargo, el escritor aún habrá de referirse a cuestiones artísticas en algunos discursos posteriores. Además, hay algunos datos importantes que conviene tener en cuenta antes de cerrar este capítulo. Recordemos, por ejemplo, que en 1925 Valle hablará con Francisco Madrid sobre los pintores catalanes y que, según atestiguará el biógrafo, visitará en Barcelona la «Col·lecció Artística Plandiura», donde con seguridad pudo contemplar la obra de sus coetáneos<sup>105</sup>. Por otra parte, en 1926, con ocasión del centenario del Romanticismo, el escritor afirmará que, comparados con los europeos, los románticos españoles carecen de valor; en cambio, considera que los grandes autores del teatro barroco fueron «artistas románticos» y que, en el ámbito de la pintura, Francisco de Goya «es un caso de furia romántica»<sup>106</sup>. En estas mismas declaraciones, Valle indicará, no obstante, que el verdadero «genio español» no es romántico, puesto que las creaciones más genuinamente españolas no «parecen estar animadas por un arrebatado impulso juvenil», sino que dan la impresión «de ser obra de viejos». Por otra parte, afirmará también que Goya, aun siendo romántico, exhibe un punto de vista demiúrgico análogo al que preside la obra de los más conspicuos artistas españoles, como Cervantes, Quevedo o Velázquez. Y en 1926, en una conferencia pronunciada en Málaga<sup>107</sup>, Valle afirmará que en Goya «existe una triple armonía», pues en sus obras hay rasgos líricos, trágicos y cómicos:

---

<sup>105</sup> MADRID, F. : *La vida activa de Valle-Inclán*; Buenos Aires, Poseidón, 1943, pág. 24.

<sup>106</sup> Vicente Sánchez Ocaña: «El centenario del Romanticismo: Valle-Inclán cree que no vale la pena celebrarlo», *La Libertad*, Madrid, 16-IV-1926; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 298-299.

<sup>107</sup> «El señor Valle-Inclán en el Círculo Mercantil. Una conferencia interesantísima»: *El Cronista*, Málaga, 29-X-1926; en Gago Rodó, A. : «Regionalismo y literatura en Valle-Inclán. Textos (1925-1928)»; *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica I* (1998), págs. 25-41.



Lo lírico de este pintor, lo he encontrado en su colorido; lo dramático, en la violencia que imprime a las violencias por él recogidas, y lo regocijado, en sus célebres «Caprichos».

Asimismo, afirmará que Goya es «un verdadero maestro de la literatura contemporánea», ya que este pintor «supo explicar la técnica y la estética de lo que yo llamo “Esperpento”». Por último, recordemos que, en 1927, Valle estuvo a punto de dar una conferencia sobre el artista aragonés, titulada, precisamente, «Goya y los materiales que ha ofrecido a los escritores».

Por otra parte, en 1926 Valle hablará en varias ocasiones del quietismo estético y, como siempre, ilustrará su discurso con la escultura helénica, la *Gioconda* y la pintura velazqueña. En 1932 —en la conferencia titulada «Capacidad del español para la literatura»—, Murillo y Salzillo representarán, como sabemos, la sensibilidad artística del sur, mientras que Goya y El Greco encarnarán la sensibilidad castellana. Ese mismo año, al ser nombrado conservador del Patrimonio Artístico, el escritor explicará en una entrevista sus proyectos para crear una «estética de la revolución»<sup>108</sup>. Hablará de la necesidad de que el Estado se comprometa a potenciar las «intenciones estéticas» que «no han podido expresarse del todo o que se han visto arbitrariamente represadas por obstáculos históricos». Hay que destacar, además, que Valle no está pensando en fomentar el arte en general, sino sobre todo las manifestaciones artísticas de alcance colectivo; en este sentido, propondrá tres líneas de actuación: trabajar para la «restauración de la escena nacional», recuperar la tradición de la «pintura mural» y propiciar el «renacimiento de la arquitectura». En cuanto a la pintura mural, se referirá a los artistas de la revolución mexicana —Orozco, Montenegro y Diego Rivera— y añadirá que «en España tenemos a Arteta»; asimismo, afirmará que el Panteón de los reyes de León y, sobre todo, los frescos del Museo de Barcelona, demuestran que en España existía la pintura decorativa, aunque más tarde se impuso «la costumbre de decorar los muros con tapices flamencos» para «ayudar a la industria» de los Países

Bajos. En cuanto a la arquitectura, abogará por construir los palacios de las Cortes, de la Presidencia de la República y de la Presidencia del Consejo, y encaminarlos hacia la ribera del Manzanares, donde «el buen pueblo madrileño» suele ir a pasear y a celebrar sus verbenas. Unos meses después, en un banquete en su honor, Valle insistirá en la «necesidad de crear en España el Patrimonio Artístico» y aludirá al «importante papel que toca hacer a los hombres de letras españoles en este orden de cosas»<sup>109</sup>.

Finalmente, en sus dos últimas conferencias, el escritor introducirá algunos comentarios relacionados con las artes plásticas. En 1933, cuando el presidente del Ateneo de Guipúzcoa le pregunte sobre la Academia Española de Bellas Artes de Roma, Valle recordará que, ya en tiempos de los Reyes Católicos, acudían a Roma artistas españoles<sup>110</sup>; asimismo, mencionará a Berruguete, cuya obra «expresa claramente la influencia que sobre él ejerció Donatello», y a Diego de Velázquez, cuyos dos viajes a Roma «se notan, claramente, en su obra». En todo caso, el orador defenderá, como también habrá de hacerlo en algunas entrevistas coetáneas, que «a la capital de Italia deben ir los artistas ya cuajados y no los artistas en agraz», puesto que, a su juicio, los «adolescentes en el arte no obtienen en Roma el fruto apetecido». Además, argumentará que «a este espíritu responden los estatutos fundacionales» de la Academia, dado que el promotor de la institución, Emilio Castelar, la concibió con la idea de «recompensar los méritos» de los artistas consagrados. En 1935, también en el Ateneo guipuzcoano, afirmará que el característico individualismo de los españoles se refleja tanto en la literatura como en las artes<sup>111</sup>; según el

---

<sup>108</sup> V. S-O [Vicente Sánchez-Ocaña]: «La pintura, el teatro, el futuro Madrid. Valle-Inclán habla del arte de la República»; *Ahora*, Madrid, 20-IV-1932; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 495-499.

<sup>109</sup> «El banquete a Don Ramón del Valle-Inclán»; *Luz*, Madrid, 8-VI-1932; *ibid.*, págs. 517-518.

<sup>110</sup> «Palabras del señor Valle-Inclán en el Ateneo Guipuzcoano»; *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 29-XI-1933; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 587-592.

<sup>111</sup> «Valle-Inclán expuso ayer en el Ateneo Guipuzcoano su opinión sobre la historia de España» (titulada «Divagaciones literarias»); *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 20-II-1935; *apud* Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, págs. 629-632.

orador, «España es país de grandes figuras literarias y artísticas, pero ninguna de éstas ha creado escuela», puesto que «el español quiere ser original». En este sentido, indicará que en España «ocurre lo contrario que en Italia, donde la escuela, la obra realizada permanece, y aún va siendo mejorada». Además, asegurará, como ya lo hiciera en las declaraciones sobre Goya, que «el verdadero español es como un demiurgo» y ejemplificará esta idea con literatos y pintores; entre estos últimos citará a Velázquez —quien «se cree superior a los bufones, pícaros y criados»— y a Goya —quien se considera «superior también a la familia de Carlos IV y a los majos».

Como hemos visto, las artes plásticas fueron un referente fundamental en la trayectoria del escritor, y ello hubo de reflejarse sistemáticamente en sus conferencias. En este sentido, hemos podido comprobar que Valle era un gran conocedor de la tradición española e italiana, y que también estaba al día de las producciones artísticas coetáneas. Asimismo, hemos confirmado que, a partir de 1916, Valle relacionará las artes plásticas con una mentalidad y un paisaje, y que postulará la existencia de distintas Españas en la Península. Además, en 1923 propugnará que, abolidas la unidad política y la dignidad ética del país, el arte se constituye en el único factor de unión de los españoles. Sin embargo, queda en pie un interrogante, y es hasta qué punto conocía el escritor a los artistas europeos de su época, o a los artistas españoles más jóvenes. Entre los primeros, sólo han sido mencionados Rodin y Gauguin, pero nada se dice de algunas figuras más recientes, ni tampoco de algunos creadores españoles de fama mundial, como Miró o Picasso, o que empezaban a ser reconocidos en círculos minoritarios, como Gaudí. Es cierto que, ya en 1925, al referirse Francisco Madrid a los más jóvenes pintores de Cataluña —como Sunyer o Canals—, Valle había admitido que a éstos no los conocía<sup>112</sup>; pero tampoco podemos olvidar que, en *Tirano Banderas*, el escritor aludirá a la «visión

<sup>112</sup> Francisco Madrid: «Un diálogo con don Ramón del Valle-Inclán», *La Noche*, Barcelona, 20-III-1925; *loc. cit.*

cubista del circo Harris» (pág. 51), y que, en 1923, definirá a Rafael como un pintor cubista «porque en sus cuadros aparecen las figuras con relieves escultóricos»<sup>113</sup>. Es posible, y con esta hipótesis se cerrará este capítulo, que el escritor, aun cuando tuviera una ligera idea de las vanguardias artísticas, no hubiera podido ver directamente las obras más innovadoras, y que por ello prefiriera soslayarlas. En definitiva, si ya le parecía «absurdo» hablar de un pintor al que conocía a la perfección, tampoco era cuestión de ponerse a opinar sobre algunos artistas cuyas obras nunca había podido contemplar.

---

<sup>113</sup> «Sesión de clausura. Conferencia de Valle-Inclán»: *El Eco de Santiago*, Santiago de Compostela, 1-VIII-1923; en Valle-Inclán, J. y Valle-Inclán, J. (eds.), *op. cit.*, pág. 241.