

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA DE LA NOVELA HISTÓRICA: ANÁLISIS DE *LA CORTE DE LOS MILAGROS* DE VALLE-INCLÁN

Celia Fernández Prieto
Universidad de Córdoba

El cuestionamiento del referente genérico de la novela histórica galdosiana¹ se produce en España en los últimos años del XIX y primeras décadas del XX de la mano de escritores como Unamuno (*Paz en la guerra*, 1987) y Baroja (*Memorias de un hombre de acción*, 1912-1934). Pero es Valle-Inclán en su ciclo narrativo del *Ruedo Ibérico* quien rompe de manera radical con las convenciones de la novela histórica realista, a la vez que descubre posibilidades temáticas, estructurales y estilísticas inéditas en la tradición narrativa de la ficción histórica.

La novela histórica del siglo XIX, tanto en su modelo romántico, basado en la recreación de épocas del pasado histórico, como en su modelo realista, que trabaja sobre personajes y acontecimientos de la historia reciente, mantiene ciertas constantes genéricas básicas que se concretan fundamentalmente en la construcción de una diégesis verosímil y en una intencionalidad didáctico-informativa (se pretende enseñar Historia a los lectores). Estos dos rasgos se manifiestan textualmente en el respeto con que se utilizan los materiales tomados de la historiografía oficial² y en la preferencia por narradores fidedignos, competentes y creíbles, que autentifican lo narrado como realmente sucedido. El tiempo y el espacio de estas novelas contribuyen a la producción de este efecto de verosimilitud histórica: la temporalización lineal y el encadenamiento de los acontecimientos por medio de relaciones de causalidad remiten a una concepción teleológica del proceso histórico, y la espacialización se orienta a la representación de un espacio diegético histórico-realista sirviéndose para ello de la descripción.

1.- La novela histórica se instituye como género en el Romanticismo con Scott y sus imitadores europeos, entre los que se cuentan novelistas españoles como Larra, Espronceda, o Gil y Carrasco. Este modelo genérico se transforma en la tradición narrativa hispánica con Galdós, quien elige la historia reciente de España como materia novelable y adapta la novela histórica al repertorio formal y estilístico del realismo.

2.- Por supuesto los novelistas históricos mezclan sucesos y personajes cuya existencia está documentada con sucesos y personajes imaginarios, y se permiten libertades con la cronología histórica para ajustarla a la de la historia privada de sus personajes. Pero tales derechos del novelista son compatibles con una actitud de respeto hacia las fuentes históricas en las que se inspiran.

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

Este repertorio genérico es abiertamente trastocado por Valle-Inclán al abandonar toda finalidad didáctica y toda verosimilitud³, y al concebir la historia desde una perspectiva mítica y transcendental. La complejidad estructural y semántica, la proyección simbólica y el grado de estilización del lenguaje en el ciclo del *Ruedo Ibérico* reflejan el forzamiento de los códigos narrativos tradicionales para ajustarlos a toda una serie de concepciones y planteamientos estéticos, filosóficos e ideológicos que el autor gallego había venido elaborando a lo largo de su trayectoria artística y que aquí logran su realización más plena. Me refiero al sistema filosófico-estético expuesto en *La Lámpara maravillosa* (1916) y a la teoría artística del esperpento, ya aplicada en obras teatrales como *Luces de Bohemia* (1920).

1. El proyecto narrativo del Ruedo Ibérico

El 3 de septiembre de 1926 en el número 225 de *La Novela de Hoy* de Madrid, Valle-Inclán declara, en una entrevista de Mariano Tomar, que está preparando en ese momento dos novelas. Una es *Tirano Banderas*, y

otra, primera de una serie que titulo *El Ruedo Ibérico*, se llama *La Corte Isabelina*, cuyo título indica el tema. No es esta serie a modo de episodios, como los de Galdós o como los de Baroja. Es una novela única y grande, al estilo de *La guerra y la paz* (*sic*), en la que doy una visión de la sensibilidad española desde la caída de Isabel II. No es la novela de un individuo, es la novela de una colectividad, de un pueblo (en Dru Dougherty 1983: 163).

Estas palabras resultan idóneas para situar el proyecto narrativo del *Ruedo Ibérico*⁴ en la tradición hispánica y europea de la novela histórica y abordar, desde esta perspectiva, el estudio de *La Corte de los Milagros*. La concepción de un ciclo novelístico centrado en la narración de acontecimientos de la historia reciente de España (desde la Revolución del 68 y el destronamiento de Isabel II hasta la Restauración borbónica) tiene como referente genérico inmediato *Los Episodios* de Galdós, pero Valle se apresura a marcar sus distancias respecto de ese modelo: los sucesos y las figuras de la historia no le interesan más que como ilustración de actitudes y comportamientos sociales, como manifestación de la "sensibilidad nacional". Su intención de crear "una novela única y grande" (al modo de Tolstoi) se acerca a la épica, tiene una vocación de totalidad corroborada por la última afirmación: "es la novela de una colectividad, de un pueblo".

El título general del ciclo, *El Ruedo Ibérico*, denota el espacio referencial y diegético en el que se desarrolla la acción, España. Pero esa denotación va impregnada de valores connotativos: España es

3.- Antonio Risco (1966:108) ya señaló que la narrativa histórica de Valle "responde, desde luego, a una concepción muy moderna del género, ya que lo hace posible y convincente destruyendo precisamente todo ilusionismo, toda verosimilitud. El naturalismo ha demostrado la imposibilidad de reconstruir un fiel cuadro de cualquier época histórica. Por lo cual la novela histórica sólo se justifica ante nuestra sensibilidad si se eleva a un plano mítico, positivo o negativo, estilizándola, profundizando la perspectiva".

4.- El plan, expuesto al frente de la primera edición de *La Corte de los Milagros* (1927), se componía de tres series, cada una constituida por tres novelas. Valle sólo pudo terminar las dos primeras novelas de la primera serie. *Baza de espadas*, publicada como folletín en *El Sol* durante 1932, quedó inconclusa. Como es sabido, el proceso de composición y de publicación de estas novelas se realizó por episodios sueltos, que luego, tras revisiones, cambios de mayor o menor alcance, y reordenaciones pasaban a formar parte de los libros. Para una detallada exposición de estas cuestiones véanse los artículos de Harold Boudreau (1968: 758-776) y el libro fundamental de Leda Schiavo (1980: 20-28 y 210-250).

En lo referente a *La Corte de los Milagros*, se publicó en libro por Rivadeneyra en abril de 1927, pero su estructura definitiva no la adquiere hasta 1931, cuando aparece en cuarenta y tres entregas en los folletines del periódico madrileño *El Sol*, entre el 20 de octubre y el 11 de diciembre.

Entre las dos ediciones existen importantes variaciones de orden estructural, sobre todo la adición de un nuevo libro, "Aires Nacionales", que pasa a ser el Libro Primero en las ediciones posteriores de la novela (E. Speratti-Piñero 1968: 252-269).

He utilizado aquí la edición de Mercedes Etreros (Barcelona, Plaza y Janés, 1986), que sigue el texto publicado en *El Sol* con anotación de las variantes respecto de la segunda edición en libro del 18 de agosto de 1927 y respecto de los libros "Ecos de Asmodeo" (diciembre de 1926) y "La Rosa de Oro. Regia jornada" (abril de 1927) aparecidos en *La Novela Mundial*.

identificada con el ruedo taurino y la expresión adquiere así una dimensión simbólica y mítica⁵. No se trata tanto de recrear un momento concreto de la historia de la nación cuanto de presentar toda la vida española como un gran espectáculo de violencia y de muerte. Esta imbricación del plano referencial-histórico y del plano simbólico, manteniendo cada uno su función en el sistema textual, constituye uno de los más eficaces recursos del arte de Valle Inclán para revelar lo permanente y universal a partir de lo efímero, lo superficial y anecdótico -*las epifanías* de las que hablaba Joyce (D. Villanueva 1991: 348-49)-, y obliga al lector a manejar diferentes claves de sentido, y a cuestionar sus criterios interpretativos sobre el mundo de referencia.

El título *La Corte de los Milagros*, inicialmente mucho más denotativo, *La Corte isabelina*, remite a la corte de Isabel II a la vez que evoca el mundo de los hampones, ladrones y prostitutas del París medieval tal como lo retrata Victor Hugo en *Notre-Dame de Paris*, y lo asocia con la alusión a Sor Patrocino, "la monja de las llagas" (Julián Marfás 1966: 171). Se sugiere así uno de los ejes temáticos de la novela: la corrupción moral, social y política de la corte isabelina avalada por las bendiciones de la iglesia católica⁶.

2. Historia y ficción en la trama de la novela

La Corte de los Milagros se abre con el Libro "Aires Nacionales", añadido en la edición de 1931, que traza un panorama general de la situación política y social de España durante el reinado isabelino y que sirve de introducción a toda la serie. La acción narrativa propiamente dicha de la novela se inicia en el Libro Segundo y transcurre entre dos hechos documentados históricamente: el acto de entrega de la condecoración papal de la Rosa de Oro a la reina Isabel, y la despedida, en la estación de Atocha de Madrid, del féretro con los restos mortales del general Narváez. El narrador indica que los sucesos enunciados tuvieron lugar "corriendo aquel año subversivo de 1868" (p. 376), y es posible precisar que el primero sucedió el 12 de febrero y el segundo el 27 de abril.

Los acontecimientos de la diégesis (intrigas y conspiraciones palaciegas, caprichos y veleidades de la reina, corrupción generalizada en la nobleza, bandolerismo en Andalucía, etc.) se ajustan con un alto grado de fidelidad a la documentación y a las fuentes históricas que los registran, como ha demostrado con rigor Leda Schiavo (1980). Frente a la impresión que la novela puede causar en el lector de que los referentes históricos han sido distorsionados, "es necesario demostrar que Valle-Inclán no exageró ni deformó la materia histórica, que se documentó minuciosamente para escribir las novelas y que a veces incluso la reescritura de Valle es menos esperpéntica que su fuente" (L. Schiavo 1980: 56)⁷. Ahora bien, a Valle-Inclán no le importa el acontecimiento en tanto que tal acontecimiento ni la exactitud en las fechas ni el papel que corresponde a los personajes en el desarrollo de los hechos. Los materiales históricos, reconocibles en sus líneas generales por los lectores, interesan no para describirlos, analizarlos o valorarlos al modo en que lo hacía Galdós, sino como ilustración extrema de actitudes y

5.- Además el título destaca la importancia de la imagen del círculo que domina la novela en sus dimensiones formales y semántico-ideológicas.

6.- Por otra parte, los títulos de las novelas del ciclo y de los libros que componen cada una, repiten o se inspiran en títulos y en frases de artículos o de crónicas aparecidos en la prensa o en otros documentos de la época. Así Alison Sinclair (1977:12) indica que "La corte de los milagros" era también el título de un poema publicado en *Gil Blas* el 2-III-1871 y el de una pieza teatral de José Picón que se estrenó en el Teatro de Variedades el 24-XII-1862. El *Ruedo Ibérico* resulta un mosaico de citas y alusiones intertextuales que, extraídas de sus contextos originales, adquieren un valor metafórico y simbólico de los modos de ser y de actuar de una colectividad, la del pueblo español.

7.- También Harold Boudreau (1968: 802-803) resaltaba esta fidelidad histórica tanto en la acción como en la caracterización de los personajes: "...the *Ruedo* reveals an astonishing fidelity to the known characteristics (physical, psychological, and behavioral) of the identifiable characters, who never appear outside the scope of their real-life experiences. Even obviously invented conversations are true to the characters' recorded manner".

Pero ya en *El Heraldo de Madrid* del 2 de agosto de 1924, Rivas Cherif, al resumir (y comentar) su conversación con Valle, anuncia que éste va a publicar a principios del invierno una *Corte Isabelina*, "primera parte de una serie de episodios tan nacionales y mucho más históricos que los de Galdós" (Dru Dougherty 1983: 153).

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

formas de vida generales en todo el ruedo ibérico. El objetivo es configurar artísticamente “la sensibilidad española” a partir de una circunstancia histórica concreta que sirve de base a la trama pero con proyección universal⁸. Tal proyecto determina desde mi punto de vista tanto la selección de las fuentes informativas como su uso en la construcción del universo ficcional. Como se sabe, la inspiración de Valle-Inclán se nutre de textos ajenos (Zamora Vicente 1973: 61) de muy diversas procedencias, de manera que estamos ante una escritura que sabe explotar muy eficazmente los resortes de la intertextualidad y de la hipertextualidad. La novela histórica se prestaba muy bien a esta forma de creatividad, puesto que se basa en la reutilización de discursos culturales ya elaborados. La representación textual del momento histórico de España se lleva a cabo, como ha estudiado Leda Schiavo (1980: 166-209), mediante la incorporación y la reelaboración de datos y materiales procedentes de la historiografía como *La estafeta de Palacio* (1872) de Ildelfonso Antonio Bermejo, o *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas* (1876-1880) de Julián de Zugasti, y sobre todo de la prensa de la época, desde los periódicos serios y oficiales a las publicaciones de carácter popular⁹: la abundante prensa satírica, alguna de ella clandestina¹⁰, las alerías y los panfletos con intención crítica y ridiculizadora que circulaban por Madrid, los pasquines y carteles, las coplas y romances, los folletines y las novelas por entregas. Las alusiones a este tipo de discursos como fuente informativa son numerosas en *La Corte de los Milagros*¹¹.

La inserción de toda esta materia histórica en la diégesis se produce fundamentalmente a través de los diálogos entre los personajes; de este modo aparece narrativizada, incorporada a la acción, siguiendo un procedimiento similar al empleado por Galdós en los *Episodios*, aunque con un designio semántico y un tratamiento estilístico no realistas.

Las novedades de la política se propagan y se discuten entre los asiduos a las reuniones en los salones del Palacio de los Marqueses de Torre-Mellada (“lugar de muchas cábalas y conjuras políticas”, p. 402), en las tertulias del Café Suizo, al que el narrador define irónicamente como “uno de los círculos más depurados de la sensibilidad española, y lo fue muchos años” (p. 419), y en la del Café de Platerías, en la rebotica del Licenciado Santa Marta donde el ciego don Felipito entona unas coplas satíricas sobre el entierro de Narváez y las reacciones de la corte (p. 632)¹².

8.- “Quiero llevar a la novela la sensibilidad española, tal como se muestra en su reacción ante los hechos que tienen una importancia. Para mí la sensibilidad de un pueblo se refleja y se mide en cómo reacciona ante esos hechos. Ver la reacción de la sensibilidad española en aquel período tan interesante que va desde la revolución en el año 68, hasta la muerte de Alfonso XII, en el año 85, es lo que me propongo en esa obra mía. El *Quijote* es un admirable ejemplo de la reacción del pueblo, de la gente, ante un hecho, ante las divinas locuras del Señor de los tristes; es una reacción de burla y de desdén, de engaño y de risa. Es una reacción de pícaros” (*La Novela de Hoy*, 16 de mayo de 1930. En D. Dougherty 1983: 190).

9.- El vínculo entre el esperpento valleinclanesco y los géneros populares había sido ya detectado por Fernández Almagro (1943). Zamora Vicente (1969: 24-27) considera “la literatura de arrabal” como uno de los estímulos fundamentales para la concepción y elaboración de la estética del esperpento. Más recientemente Alison Sinclair (1977: 5-11) ha comprobado la utilización de estos productos de literatura popular en *El Ruedo Ibérico*.

10.- Un buen ejemplo del vigor de la sátira en las coplas y en caricaturas se encuentra en las acuarelas *Los Borbones en pelota*, firmadas con el seudónimo SEM y atribuidas a los hermanos Valeriano y Gustavo A. Bécquer. Las acuarelas, que caricaturizan y satirizan a la reina, a sus supuestos amantes, al rey consorte, al Padre Claret y a Sor Patrocinio, a González Bravo y a Narváez, han sido publicadas en 1991 en edición de Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredó.

Sin duda, el grado de degradación y corrupción al que había llegado la Monarquía de Isabel II en los años previos a la Gloriosa le había grangeado un prestigio absoluto en la sociedad española, que se manifestaba en el cauce de la sátira y de la caricatura más obscena e irrespetuosa.

11.- “El Salón de Carolina Torre-Mellada fue famoso en las postrimerías del régimen isabelino, cuando rodaba en coplas de guitarra la sátira chispera de licencias y milagros” (p. 406).

El título del libro tercero “Ecos de Asmodeo” corresponde a la sección de “noticias sociales” del diario *La Epoca*. Asmodeo era el seudónimo usado por Ramón de Navarrete.

El propio narrador se permite un comentario sarcástico en referencia a Fray Gerundio y Tirabeque, dos periódicos satíricos del XIX: “¡El lego y el frailuco droláticos habían sido los maestros humanistas en aquella Corte de Licencias y Milagros” (p. 397).

12.- Los oyentes comentan después las páginas de distintos periódicos satíricos como *La Nueva Iberia*, *Gil Blas*, *El Alacrán* y *El Dómine*. Estos dos últimos habían sido censurados y se vendían “de ocultis”. La propia reina se refiere a la agudeza satírica de *El Dómine* en los gozos que le sacaron al rey consorte y que ella misma, divertida, repite para escándalo de su dama (ver pág. 667).

Los viajes en tren favorecen el encuentro entre personajes de diferentes niveles sociales y, en fin, en el Coto de los Carvajales, las entrevistas entre el Marqués y Don Segis Olmedilla, y las conversaciones entre los bandoleros ponen de manifiesto el contexto social del campo andaluz, la connivencia entre los señores y los bandoleros, y la penetración de las ideas socialistas y anarquistas (cfr. las intervenciones de Pinto Viroque pp. 495-497).

El protagonismo múltiple de la acción junto con la diversidad de espacios que aparecen permite insertar un enorme caudal de información referida no sólo a lo estrictamente político, sino también a lo social, a lo cultural y a lo literario. Así se alude al flamenquismo y al krausismo (pp. 414-415), al teatro clásico español (p. 443)¹³, al conflicto de Cuba y al juguete llamado "cuestión romana" (pp. 588-589) y al *Quijote* a través de los comentarios del Marqués de Bradomín.

Hay que destacar también que en algunas ocasiones Valle Inclán incrusta en la novela documentos de época con mínimas variaciones¹⁴. Así ocurre con el discurso que el rey consorte dirige a González Bravo en el capitulillo xiii del último Libro, réplica con ciertas modificaciones de otro que éste había pronunciado muchos años antes en una situación muy diferente a la narrada en la novela; con un comentario de González Bravo en el capitulillo ii del Libro Décimo¹⁵, y con el texto que el Papa Pío IX envía a Isabel y que es traducido y leído por el Padre Claret en el capitulillo iii del Libro Segundo, y en el que se reproducen casi textualmente dos fragmentos del documento oficial (Leda Schiavo 1980: 166-172).

El narrador también asume en determinados momentos la función informativa, por ejemplo varios Libros (Segundo, Tercero, Cuarto, Quinto y Décimo) se inician con un resumen del contexto general en el que se van a desarrollar los sucesos que siguen:

Éran tierras de señorío. La vasta casona fue lugar de muchas intrigas y conjuras palaciegas durante el reinado de Isabel II. Los Duendes de la Camarilla más de una vez juntaron allí sus concilios, y tiene un novelero resplandor de milagro, aquel año 49, donde se hizo presente en figura mortal la célebre Monja de las LLagas [...] En este año subversivo de 1868, los lucios personajes del credo moderado y la aristocracia camarillera, intrigaban con el sesudo acuerdo de quebrantar la hidra del liberalismo que conduce fatalmente al caos de las Revoluciones (Libro Cuarto pp. 457-58).

Ahora bien, más importantes que los hechos son las reacciones de la gente. El dato histórico referencial (la concesión de la Rosa de Oro a la Reina, la muerte de Narváez o la conspiración liberal) funciona a modo de resorte que abre un haz de comentarios, versiones, discusiones, que acaban imponiéndose sobre los elementos informativos. No hay interés en analizar las causas de los acontecimientos ni en enjuiciarlos desde un planteamiento político o ideológico como ocurre en los *Episodios* de Galdós. Basta con soltar los sucesos en el ruedo y ver cómo la gente los maneja, los burla y los torea.

13.- El comentario sobre nuestro teatro clásico de Adelardo López de Ayala, que aparece aquí como portavoz de las ideas del autor implícito, incide en la proyección general de la novela que pretende desvelar determinadas constantes del modo de ser de los españoles: "El teatro clásico nos ha dado el espejismo del honor de capa y espada: Intentaba combatir la tradición picaresca, y la ha contaminado de bravuconería. Las espadas se acortaron hasta hacerse cachicuernas, y la culterana décima se nacionalizó con el guitarrón del jácara. ¡Los pueblos nunca pierden su carácter" (p. 443).

14.- De nuevo, unas declaraciones del autor ilustran cuanto venimos diciendo: "En esta clase de obras históricas- dice Valle en respuesta a las preguntas del periodista Luis Calvo en el ABC de Madrid, 3 de agosto de 1930-la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época. Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convengo de que todo va bien. Pero si no existe esa oportunidad no hay duda de que va mal. Eso suele ocurrir en toda obra literaria". Alude más adelante a Shakespeare, quien pone en boca de Coriolano discursos tomados de los historiadores, y "su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar esos textos, los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan..." (Dru Dougherty 1983: 196).

15.- Las palabras de González Bravo a los Ministros mientras esperan la celebración del Consejo con la Reina y comentan un supuesto complot militar para derribar el trono, son las siguientes: "Ni Sartorius ni Bravo Murillo lograron sobreponerse al elemento militar. A la tercera va la vencida, y espero mostrar que puede un hombre civil ejercer la dictadura". Tales palabras figuran con apenas variación en *La estafeta de palacio* y en varias historias del XIX (L. Schiavo 1980: 171).

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

Valle-Inclán se sirve de la documentación historiográfica desmontándola, fragmentándola, aislándola de los relatos de los que procede, desordenándola. Los referentes históricos que se incluyen en el mundo diegético no se articulan según leyes de causalidad. El azar (no cabe hablar aquí de destino), el insentido parecen guiar los caminos de la política y la sociedad. En ese mundo que escapa al control de las fuerzas humanas, el orden histórico es una ilusión. Y todos los personajes miman una farsa grotesca, hablan, gesticulan, discuten, cuchichean, intrigan, viviendo inmersos en su más inmediato presente.

Los elementos históricos que sirven de soporte a la diégesis narrativa suscitan una lectura genérica, una descodificación histórico-referencial, pero el tratamiento de esos materiales, aun manteniendo la referencialidad, requiere un esfuerzo hermeneúutico suplementario, metagenérico, pues de hecho la forma de manejar los datos históricos está poniendo en cuestión el concepto mismo de historia y la posibilidad de la novela histórica, mostrando la falacia de ambos géneros. El primero porque trata de hacernos creer que el devenir social y político sigue un orden causal y cronológico, y tiene un sentido, una finalidad, y la segunda porque apuntala la creencia en el orden narrativo de la historia y en la capacidad mimética de la escritura para representar el pasado.

-Los personajes.

Tal como anunciaba Valle-Inclán en la cita transcrita al principio, se trata de una novela de protagonista múltiple, colectivo, que obedece al proyecto del autor de presentar una visión total de la vida española en esos meses previos a la revolución del 68^o. No obstante tratarse de un protagonismo múltiple, en la historia se destacan personajes históricos de primer plano, perfectamente reconocibles en la enciclopedia de los lectores: la reina Isabel II, el general Narváez, el rey consorte Don Francisco de Asís, el príncipe heredero Alfonso, los ministros del gabinete de la reina con González Bravo a la cabeza, además de muchos otros personajes que, sin participar directamente en la acción, aparecen por vía indirecta o mediante alusiones de otros personajes: el Papa Pío IX, el padre Claret y Sor Patrocinio, el general Prim, el duque de Montpensier, Cánovas, etc. También son identificables escritores como López de Ayala, Patricio de la Escosura, Julio Nombela, o Juan Valera; actores famosos como Julián Romea, e incluso los nombres de los bandoleros andaluces, como el Niño de Benamejí, el Padre Veritas, Carifancho, el Sastre Lechuga, están tomados del libro ya citado de Julián de Zugasti *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas* (Madrid, 1876-1880), como estudiaron Harold Boudreau (1967), Iris Zavala (1970: 446) y Leda Schiavo (1980:198-203).

Los personajes ficticios se conforman también a prototipos referenciales: así el marqués de Torre-Mellada, su mujer, la marquesa Carolina, o Adolfo Bonifaz, remiten a actitudes y modos típicos de la aristocracia y de la nobleza isabelinas, del mismo modo que Toñete y la Duquesa de Fitero lo hacen a la servidumbre, y la molinera Juana de Tito y su marido a los bandoleros. Además desfilan por la diégesis un número incontable de personajes que representan oficios y profesiones: los guardias de la Benemérita, las madres del convento de Jesús y las monjitas que viajan en el tren, los clientes noctámbulos de los cafés (gacettilleros, provincianos, militares, toreros, cómicos, guitarristas...), el sereno, los cocheros, los borrachos, las niñas que bailan y cantan en el colmado andaluz, las comadres que vigilan el trayecto del tullido, etc.¹⁷

16.- Así lo declara Valle a Gregorio Martínez Sierra en el *ABC* de Madrid (7-XII-1928): "Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes" (*apud* Dru Dougherty 1983: 178).

17.- Valle subraya el carácter unánime de las reacciones de los personajes: "La Señorita Aline, Toñete, Damiana y Monsieur Pierre agradecieron unánimes" (p. 459)

"Los Señores Guardias, unánimes, se echaron el arma al hombro, unánimes sacaron el pie marcando el paso, unánimes inflaron la equis de las correas, y unánimes el tono, la palabra y el gesto, advirtieron:

—¡Ojo con torcerse, Tío Blases!" (p. 537)

"Unánime exclamó la Pareja: —¡Los caballistas!" (p. 577)

Sobre la conexión de estos procedimientos con el *unanimismo* de Jules Romain véase D. Villanueva 1991: 333-337.

La imagen y las actuaciones de los personajes históricos se corresponden en general con las que se les atribuye en la historiografía, y sobre todo en la prensa satírica y en los papeles clandestinos de la época. Porque los personajes del *Ruedo* aparecen caricaturizados, degradados, grotescos, sin el más mínimo empaque histórico. Se supeditan a la perspectiva modalizante del narrador que se convierte en el factor fundamental de la construcción, del estilo y del sentido de la novela. Lo referencial sufre, pues, un proceso de apropiación por lo literario, es decir, se produce un extraño desajuste entre el material histórico, reconocible, que remite al lector al mundo extraliterario, y un intenso trabajo de estilización que reclama la atención del lector implícito hacia los propios mecanismos de la escritura y le impide dirigirse directamente hacia las "objetividades representadas". Hasta ahora en la novela histórica se habían utilizado recursos para confirmar la historicidad, esto es, la referencialidad del mundo diegético; los problemas de composición se tematizaban en las intervenciones metanarrativas del autor-editor, por lo demás bastante codificadas, con lo que se buscaba que la escritura fuese lo más transparente posible. Valle Inclán desenmascara la trampa de esa transparencia y reconstruye la opacidad mediante una combinación insólita de materiales referenciales y artificios literarios.

Los personajes históricos son objeto de un proceso de travestimiento que se manifiesta textualmente en dos niveles: en la descripción o caracterización que de ellos hace el narrador y sobre todo en sus diálogos, mantenidos en un registro que acentúa los contrastes entre lo vulgar y lo grandilocuente, lo chabacano y lo cursi. No hay diferencia entre la Reina y las mujerucas callejeras, entre los Ministros y los bandidos, entre los aristócratas y los chulos. De este modo, los personajes se alejan de sus modelos referenciales, se desrealizan, para convertirse en fantoches, figuras mecánicas, en personajes de farsa.

3. La acción: estructura concéntrica

La acción de *La Corte de los Milagros* se dispone, según la primera edición de 1927, en nueve Libros, cada uno con su título y dividido en un número variable de capitulillos numerados o fragmentos de diversa extensión. Pero en la edición de 1931 Valle añade otro Libro más, "Aires nacionales"¹⁸, que pasa a ser el primero de la novela y que debe tomarse como una introducción general a toda la trilogía, puesto que en él se ofrece un panorama del estado general del país en los años últimos del reinado de Isabel II. Se divide en dieciséis capitulillos que responden a una estructura circular, pues el primero y el último son iguales¹⁹. En el primero se ofrece la síntesis de la época que se va a novelar valiéndose de imágenes del juego de naipes, motivo temático recurrente en la novela²⁰:

El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases (p. 363 y p. 375).

El resto de los fragmentos desarrolla esa imagen inicial y traza un panorama de la actuación del ejército y de la Guardia Civil durante los amenes del reinado de Isabel II. El tema es la acción represora y brutal del estamento militar contra las clases populares en connivencia con los nobles y caciques. El libro está narrado en tercera persona por un narrador heterodiegético que se sitúa en un tiempo posterior a los hechos que relata, pero interviene con comentarios irónicos o sarcásticos como el que pronuncia al final del capitulillo iii:

El Ejército Español jamás ha malogrado ocasión de mostrarse heroico con la turba descalza y pelona que corre tras la charanga (p. 364).

18.- Apunta Iris Zavala (1970: 447) que el título de este libro podría estar tomado de un poema burlesco aparecido en el semanario satírico *La Gorda* (11 - I- 1869) cuya ideología coincide con el capítulo de Valle.

19.- "Son sarcástico resumen- dice Speratti-Piñero (1968: 269) - de los acontecimientos que se desarrollaron en el reinado de Isabel II. Son también los broches, o mejor los batientes paralelos, que abren y cierran el panorama español de ese tiempo, presentado como una sucesión de cuadros breves".

20.- Como hemos visto, Valle Inclán tiene una marcada preferencia por introducir en sus novelas material gráfico de consumo popular, entre el que se incluye la baraja pues en el XIX los naipes se imprimían con figuras de militares. Leda Schiavo (1980: 226) indica que Valle se sirvió de las imágenes de los naipes como punto de partida para la sátira. Es el caso del general Prim cuya descripción en el capitulillo II del Libro Primero corresponde a una estampa que fue muy conocida en su época y que representa a Prim sobre un caballo blanco que caracolea sobre la cabeza de los moros.

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

La vida entera de España se evoca en este libro en sucesivas escenas, que producen en su encadenarse un efecto de simultaneidad²¹.

Dejando aparte este primer libro de introducción, *La Corte de los Milagros* queda dividida en nueve Libros, del segundo ("La Rosa de Oro") al décimo ("Requiem por el espadón"). Este diseño editorial anuncia ya a simple vista la fragmentación del discurso narrativo. Pero esta discontinuidad obedece a un plan estructural perfectamente calculado cuya explicación o fundamentación filosófica y estética hay que buscarla en *La Lámpara maravillosa*. Como han estudiado sagazmente Jean Franco (1962) y Harold Boudreau (1967), la estructura de la acción adopta una disposición concéntrica. Los nueve Libros convergen en uno central, el sexto -"La soguilla de Caronte"-, del que salen, como círculos concéntricos, los demás²² que se enlazan formando cuatro círculos: el quinto con el séptimo, el cuarto con el octavo, el tercero con el noveno, el segundo con el décimo. La conexión entre los Libros de la primera y de la última parte de la novela se realiza porque comparten la misma localización espacial, los mismos personajes y la misma temática.

La acción tampoco es unitaria, sino múltiple, pues se perfilan varios núcleos narrativos o líneas de acción: la enfermedad de Narváez, anunciada desde el Libro Segundo, y que recorre como fondo toda la novela (salvo los libros situados en los Carvajales) hasta concluir en el Libro Décimo con su muerte y sus funerales; el asesinato del guardia por Adolfo Bonifaz, que provoca la salida de éste y de la familia del marqués de Torre-Mellada hacia los Carvajales así como la intriga de González Bravo; y los avatares del secuestro del joven por el grupo de bandoleros que actúa en Andalucía.

La fragmentación de la historia se contrarresta con una consistente estructuración temática que otorga coherencia a toda la obra y que se organiza en diferentes niveles de sentido. Por un lado, todas las escenas tienen como puntos de referencia la política y la sociedad española al final del reinado de Isabel II (cfr. Mercedes Etreros 1986: 122-133); por otro lado, más allá de la circunstancia referencial concreta, la novela contiene una visión degradada del mundo y de la condición humana sometida al dolor y a la muerte (Jean Franco 1962: 185).

4. Modalización

El elemento estructurante fundamental es, sin duda, la modalización: la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra la historia, que implica determinar la relación espacial, temporal e ideológica del narrador en relación a lo narrado; y la voz o las voces que transmiten esa historia al lector.

Valle Inclán realiza en esta novela un proyecto narrativo cuya base filosófica y estética había quedado expuesta en *La Lámpara maravillosa*²³, y que había intentado poner en práctica en *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), aunque sin lograr los resultados apetecidos. Se

21.- Penetración de las ideas socialistas y comunistas, y de la influencia de la masonería (V), represiones en Castilla (VI) y en Valladolid (VII), anarquismo en Andalucía (VIII, IX), carlismo en Aragón, (X, XI), hambrientos y desarrapados por los caminos (XII), "ley de fugas" de sospechosos de anarquismo (XIII)... Al final (XIV y XV), desde la perspectiva de altura del demiurgo, España es un ruedo ibérico en cuyos horizontes sólo se perfilan las siluetas del ejército (p. 374).

El fragmento XV, dedicado a los generales de la Unión liberal, fuertemente satirizados, termina con la misma imagen de Prim que se había presentado en el fragmento II: Prim "caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas" (p. 363).

22.- Jean Franco (1962: 180) lo explica así: "Book five is, then, like the stone cast into the lake which starts a series of "círculos concéntricos"; in it, death and corruption shadow all walks of society from the dead countrywoman to the courtiers and the distant figure of General Narváez. The rest of the novel shows the widening circles of death and corruption spreading through all Spain and even Beyond". Téngase en cuenta que Jean Franco considera como libro quinto el que para nosotros es el sexto según la edición de 1931.

23.- "Son de tierra los ojos, y son menguadas sus certezas. Cada mirada apenas tiende un camino de conocimiento a través de la esfera que se cierra en torno de todas las cosas y que en infinitos círculos guarda la posibilidad de las infinitas conciencias. La unidad del mundo se quiebra en los ojos, como la unidad de la luz en el prisma triangular de cristal. Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el Tiempo. Las pupilas ciegas de los dioses en los mármoles griegos simbolizan esta suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira" (*La Lámpara maravillosa* 1916:107)

trata de lo que él mismo denominó la *visión astral* y que queda definido en la "Breve noticia" que precede a la novela antes citada:

Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella (1970: 102).

El narrador de *La Corte de los Milagros* es un narrador omnisciente, pero su omnisciencia se deriva más exactamente de una omnivigencia²⁴, es decir, su privilegio aquí no es tanto el saber cuanto el ver, el estar situado en una posición de altura, "como si el ojo estuviera colocado en la punta de un cono"²⁵, que le permite tener una visión total de un mundo concebido y construido narrativamente como un enorme círculo. Esta opción modalizadora tiene decisivas repercusiones estructurales, semánticas y pragmáticas.

A) En el plano estructural, la visión astral hace posible:

1) Incorporar a la novela un protagonista múltiple, disperso, heterogéneo socialmente. El narrador observa "suspendido en el aire" a sus personajes, los ve hablando, actuando²⁶, de ahí el que se trate de una novela teatral e incluso cinematográfica.

No obstante, el narrador se introduce en algunas ocasiones en la intimidad de los personajes, sirviéndose de la psiconarración (cfr: pp. 400, 421, 435, 470, 506, 515, 531, 578, 588, 611, 652-3, 671, 673...), y del monólogo narrado (o estilo indirecto libre), como sucede con la Reina Isabel (p. 393) y con el tío Juanes (p. 532-534).

2) El protagonismo múltiple arrastra además el pluriperspectivismo. Como ya señalé, los hechos desencadenan reacciones, respuestas, interpretaciones y valoraciones diversas según el personaje. Por ejemplo, la enfermedad de Narváez suscita reacciones distintas en la Reina, en Torre-Mellada, en González-Bravo, en los cortesanos. Los personajes exponen en sus discursos su punto de vista sobre lo que acontece, y el narrador les cede la palabra y los deja hablar de manera que puede decirse que casi no hay hechos o sucesos en la novela, sino siempre palabras, rumores, comentarios, versiones. El narrador, desde su posición astral, acoge todas las perspectivas, escucha todas las interpretaciones, logrando así ofrecer la imagen de toda una multitud reaccionando y actuando en su circunstancia espacial y temporal. La historia oficial, única, "verdadera", no existe. Los acontecimientos se valoran según los presupuestos y los intereses políticos, sociales, culturales y éticos de quienes los viven.

3) Representar textualmente la simultaneidad, o mejor, crear la ilusión de simultaneidad: el tiempo se reduce y se llena de sucesos que ocurren en diferentes enclaves espaciales. El narrador ve y narra lo que sucede en diversos espacios durante el mismo tramo temporal.

B) En el plano semántico e ideológico, este tipo de modalización implica un distanciamiento del narrador respecto de la historia que cuenta, una visión de "demiurgo" que el propio Valle expuso en su

24.- Amelia Sánchez Garrido (1967:447) en su análisis sobre la técnica narrativa en el *Ruedo Ibérico* señaló que el creador omnisciente había sido reemplazado por "un espectador omnipresente, un observador-narrador de acontecimientos que se van produciendo a medida que se narran- aquí y ahora-, como en el cine o en el teatro. La omnisciencia épica se ha transformado en omnisciencia ocular".

25.- "El alma creadora está fuera del tiempo. Esto se logra, aislándose del paisaje para no mirarlo como si se estuviera dentro de él, sino contemplarlo desde la altura, como si el ojo estuviera colocado en la punta de un cono" (*El Heraldo de México*, 21 de septiembre de 1921. Recogido en Dru Dougherty 1983: 120).

26.- En una entrevista con Gregorio Martínez Sierra (*ABC* del 7-XII-1928), Valle Inclán ofrece importantes datos sobre la serie del *Ruedo Ibérico*: "Mi propósito en ella no es otro que hacer la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración, y busco, más que el fabular novelesco, la sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro. Digo casi de teatro, porque todo está expresado por medio de diálogos, y el sentir mío me guardo de expresarlo directamente. En cuanto a la técnica de esta obra, puede aproximarse a la técnica del puntillismo en pintura. Hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática en mi voluntad. Claro es que acaso no en la realización: eso no puedo yo juzgarlo..." (en D. Dougherty 1983:178).

Y hablando con Luis Calvo en el *ABC* del 3-VIII-1930 insiste en la misma concepción:

"Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírles y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos" (en D. Dougherty 1983: 196).

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

teoría de las tres maneras de ver el mundo estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire²⁷. La primera, la más antigua, la ejemplifica Homero; la segunda, Shakespeare; y la tercera, Cervantes (véase D. Dougherty 1983: 174-177).

El distanciamiento se traduce en impasibilidad. El demiurgo no se conmueve; su función es filtrar mediante un sistema estético deformante y exacto una realidad referencial e histórica de modo que siendo reconocible por los lectores, sea al mismo tiempo extraña, ajena, inverosímil, absurda.

La violencia, la crueldad, la muerte, la ambición, la lujuria, la superstición, el egoísmo más primario son redes temáticas que impregnan los acontecimientos narrados en *La Corte* e impulsan las conductas de los personajes, pero su representación textual los ha despojado de cualquier pathos, merced a esa visión "impasible", desde la otra ribera, del narrador-demiurgo. La tragedia ya no es posible porque el héroe es representado como un pelee, una marioneta, un ser ridículo. La muerte sigue siendo la muerte pero insertada en la cotidianidad indiferente del vivir.

Ahora bien, impasibilidad no equivale a objetividad. No hay objetividad en el mundo ficcional del *Ruedo ibérico*. Es verdad, ya lo he dicho, que Valle usa de manera muy controlada la prerrogativa de la omniscencia clásica que permite al narrador entrar en las interioridades de los personajes, e intervenir en la historia con comentarios y valoraciones directos y explícitos. Pero el filtro estético del esperpento impregna cada palabra del discurso del narrador de manera que, como ha señalado agudamente Julián Marías (1966:172), "podríamos decir que Valle-Inclán usa metódicamente el comentario intrínseco, incluso en la narración, no añadido o yuxtapuesto a ella; no es que, después de contar, comente, sino que la narración es ya un comentario". Este *comentario intrínseco* se hace patente en el grado de estilización del lenguaje que se manifiesta en la selección de un léxico (adjetivos, sustantivos, verbos) que degrada y caricaturiza a los personajes, y en el uso de enumeraciones, comparaciones y metáforas que apuntan a animalizar y a cosificar a las figuras humanas.

Así pues, el sistema estético del esperpento se sustenta en esa imbricación de narración y comentario, indisociables, que anula toda asepsia y todo efecto de objetividad. De hecho la exageración deformante del esperpento sirve para evidenciar la falacia de la objetividad del relato histórico tradicional. Ver es siempre ver de una determinada manera y desde una determinada posición espacial, ética e ideológica. Valle-Inclán ve, construye y representa a través del filtro de los espejos cóncavos del lenguaje: la parodia, la ironía, el sarcasmo y la sátira²⁸.

27.- Francisco Rico (1982: 47-48) indica que "la doctrina valleinclanesca atiende a un pasaje de la *Poética*, II (1445 a), donde Aristóteles proclama que los artistas han de fingir a los personajes «mejores que nosotros, inferiores, o semejantes...». Así, dice Aristóteles, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la Deifada, peores. Y la misma diferencia separa la tragedia de la comedia: ésta tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales.

Como es sabido, Aristóteles sólo se va a ocupar de la tragedia, dejando sin desarrollar lo relacionado con la comedia y con la parodia. Sin duda, Valle-Inclán se acoge a una de las formas de parodia que consiste en mantener la fábula clásica, esto es, la tragedia, pero con los héroes deformados por la estética del espejo cóncavo. Siguiendo la propuesta de ordenación del campo de las prácticas hipertextuales propuesto por G. Genette (1982), Valle lleva a cabo no tanto una parodia, cuanto propiamente un *travestimiento*, en la medida en que mantiene los temas trágicos (el dolor, la fatalidad) pero transforma el tono, el estilo, los personajes. Recordemos de nuevo una de sus declaraciones a José Montero Alonso:

"Antes, el Destino cargaba sobre los hombros -altivez y dolor- de Edipo o de Medea. Hoy, ese Destino es el mismo: la misma su fatalidad, la misma su grandeza, el mismo su dolor. Pero los hombros que los sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. El dolor de Don Friolera es el mismo que el de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en *Luces de bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio: de Máximo Estrella..." (en Dru Dougherty 1983: 192).

28.- En el Libro Primero se cuenta que en los disturbios de Valladolid hubo cinco paisanos muertos y el cotorrín antillano de la mujer del general. El narrador relata con sarcasmo lo ocurrido: "El restablecimiento del orden nunca se logra sin el sacrificio de vidas inocentes. La muerte de su cotorrín desconsoló a la señora generala. Recibía visitas de pésame en el estrado, y con mimos de cuarterona solicitaba del veterano esposo un castigo ejemplar para los crimenes de la demagogia. El general, marido complaciente, dictó un bando de farucas retóricas y extremó ternezas conyugales disponiendo que fuese disecado el cotorrín para consuelo de su dueña y adorno de consola" (p. 366-67).

Al hablar de sátira se hace necesaria una matización tal como han indicado R. Cardona y A. N. Zahareas (1982: 62): "la sátira de Valle-Inclán en el esperpento, más feroz que toda la literatura de orientación moral o utilizada como correctivo, valora la conducta humana y la circunstancia española no comparándolas a una norma preexistente, como en las comedias de Aristófanes, ni a un ideal, según hacen escritores satíricos tradicionales del tipo de Quevedo o Gracián, sino a nada, prescindiendo de cualquier falsilla ética". Y así es, en efecto. Para Valle-Inclán no hay salida, no existe posibilidad de mejora, de transformación. Se trata de una visión corrosiva y terrible que, aunque se apoya en una realidad histórica concreta, se eleva mediante la estilización desrealizadora y la deformación esperpéntica a un nivel universal. Es la condición humana en general y la española en particular. Se alcanza así una representación mítica de la historia de España convertida en la "deformación grotesca de la civilización europea" y se configura un imaginario moral de la sensibilidad española que llegó a ser experimentado como la representación más sutil y certera de ciertos rasgos muy genuinos de nuestra identidad cultural.

C) Dimensión pragmática de la modalización

La posición alejada y de altura del narrador arrastra al lector, de manera que éste deberá aprender a leer/ver un mundo fragmentado, un mosaico de escenas que se yuxtaponen y cuya conexión no está en el nivel horizontal sintáctico sino en el vertical semántico. Explica Antonio Risco (1977: 261-62) que en las novelas esperpénticas, se realiza una composición que "parece preferir los indicios a las funciones-en cuanto quiebra las unidades de acción y los encadenados lógicos y cronológicos tradicionales-", y "de ese modo se fuerza al lector a ejercicios de memorización y de síntesis muy distintos a los habituales; constantemente ha de ir a buscar su brújula a la coordenada paradigmática, privilegiando así el ser sobre el acontecer".

Valle-Inclán somete al lector implícito a una doble vuelta de tuerca al minar la "legibilidad" de la novela histórica mediante la inoculación de lo grotesco, de la sátira, y de una brillante estilización que impone la modalización sobre la información, la semiosis sobre la mimesis.

No deja de resultar paradójico el que algunos estudiosos del esperpento valleinclanesco insistan en que Valle no "deforma" la realidad, sino que da representación artística a una realidad ya "deforme" de antemano. Desde esta perspectiva, el esperpento resultaría la más fiel reproducción de la realidad española. Como puede observarse, tales consideraciones confunden el efecto de la obra o la respuesta del lector a partir del mundo imaginario creado en el texto con una supuesta realidad previa que el autor no ha hecho más que copiar. La realidad de la que el escritor parte para la construcción del mundo ficcional es ya una realidad codificada según sistemas ideológicos, y tradiciones discursivas, orales o escritas, literarias y no literarias. La selección y manipulación textual de los elementos de esa realidad obedecen a un designio estético e ideológico. Valle no copia, no refleja, sino que crea una "realidad" intensional, ficticia, que trasciende las circunstancias históricas concretas de la España isabelina. Somos los lectores los que hemos aplicado el mundo creado en la novela a nuestro mundo referencial, es decir, hemos incorporado a nuestros esquemas interpretativos de la cultura española la visión valleinclanesca, del mismo modo que hemos incorporado la visión quijotesca de la existencia. La España del esperpento conecta con la España de Goya (de las pinturas negras, los desastres y los caprichos), como ya decía el propio Valle, pero también con la España Negra de Gutiérrez Solana, y en esa misma línea con el tremendismo de Cela o con la ironía del Buñuel de, por ejemplo, *Viridiana*. Vemos, pues, cómo la novela histórica se aleja del realismo para decantarse hacia la figuración mítica, y la forja de nuevos imaginarios culturales.

5. Temporalización

Ya se ha dicho que la acción narrada²⁹ transcurre del 12 de febrero al 27 de abril de 1868, fechas respectivamente de dos acontecimientos documentados históricamente: la ceremonia de entrega de la

29.- No incluimos aquí el Libro Primero porque, como dijimos, sirve de introducción al ciclo completo y porque su función es sobre todo la de crear el espacio referencial y mítico del *Ruedo*.

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

Rosa de oro a Isabel II y la despedida del féretro de Narváez en la Estación de Atocha de Madrid. En la novela no se precisan las fechas de estos acontecimientos. Tan sólo se refiere en varias ocasiones al año de los sucesos, "aquel año subversivo de 1868" (p. 376).

El tiempo de la historia abarca unos dos meses y medio, de los que tan sólo nueve días (no consecutivos) se representan en el discurso. El resto del tiempo de la historia se elide; la acción aparece fragmentada con un absoluto predominio de la escena sobre las otras técnicas de ritmo narrativo. Los breves resúmenes informativos del narrador se colocan al principio de cada Libro y, como analizaré a continuación, la pausa descriptiva se pone al servicio de la plasticidad y teatralidad de las escenas.

El Libro Segundo ("La Rosa de Oro") ocupa un solo día, desde la mañana al amanecer del día siguiente, y en él seguimos paso a paso las actividades públicas y privadas de la Reina con motivo de la entrega de la condecoración papal³⁰.

El Libro Tercero ("Ecos de Asmodeo") marca una elipsis temporal indeterminada pues se abre con una de las habituales reuniones de la nobleza en el salón del palacio de los Marqueses de Torre Mellada sin que sepamos cuánto tiempo ha transcurrido desde el Libro anterior. En esa noche el hijo de los Torre Mellada y el Barón Adolfo Bonifaz salen de juerga por los cafés y colmados de Madrid y asesinan a un guardia; al día siguiente tienen lugar las intrigas del Marqués para silenciar lo ocurrido, la visita de las damas al barrio de la viuda del guardia asesinado, la asistencia al estreno de *El alcalde de Zalamea* en el teatro de la Cruz, y, de madrugada, la entrevista entre el Marqués de Torre Mellada y González Bravo. Entre esta escena y la partida de los marqueses hacia Andalucía se inscribe otra elipsis pues el viaje se produce ya en marzo³¹. En el Coto de los Carvajales, donde se sitúa la acción de los Libros Cuarto al Octavo, transcurre algo más de una semana si nos atenemos a la declaración de Blas de Juanes en el entierro de su mujer. Desde la muerte de ésta, que se produce al atardecer del día de la llegada de la familia del marqués, hasta su entierro han pasado siete días (p. 555), sin embargo en el discurso sólo contabilizamos cuatro. El Libro Cuarto refiere el viaje nocturno en tren hasta el Coto, la llegada al amanecer, y lo sucedido hasta el crepúsculo (la muerte de Dalmaciana, la enfermedad de la yegua). El Libro Quinto transcurre durante la noche y se centra en los conciliábulos de los bandidos para ocultar al joven que han secuestrado y cobrar un buen rescate; al final se produce la escena de la riada. El Libro Sexto se inicia en la tarde-noche de otro día que no parece consecutivo al anterior (la molinera se queja del desastre de la riada, la muerta sigue sin poder ser enterrada³², llega el telegrama de González Bravo que reclama el regreso del Marqués con el Barón de Bonifaz, tertulia nocturna en la casona del Coto, velorio de Dalmaciana, encuentro de Tío Juanes con Segismundo Olmedilla quien le ordena liberar al preso) y se prolonga con el despertar del marqués a las doce del día siguiente, los diálogos del marqués con don Segis y con Bonifaz, de Feliche con Bradomín y, por fin, el entierro de la tía Cachicana al anochecer³³. El Libro Séptimo se desarrolla por la mañana y en él se narra la estrategia de los bandoleros para provocar la muerte de Tito el Baldao, detenido por la Guardia Civil, y evitar así el que pudiera delatarlos. Entretanto, Torre-Mellada y Adolfo Bonifaz se dirigen en su coche a la estación y se topan con los cadáveres del tullido y de su asno en la carretera. El Libro Octavo abarca la noche del viaje de regreso a Madrid de los dos aristócratas y su llegada en la mañana del día siguiente con la noticia del agravamiento del duque de Valencia.

30.- La ceremonia en la capilla, el relax de la soberana en su camarín y en la saleta, la recepción en el Salón Gasparini, el besamanos señalado para las tres de la tarde pero que empezó a las cuatro, el banquete y baile de gala, y los confusos pensamientos de la Reina antes de dormirse "con las luces del alba" (p.400).

31.- "Se fueron en el tren nocturno de Andalucía. Las siete de la tarde, en aquellos claros días marzales, era una hora elegante y discreta para las últimas despedidas en la Estación de Atocha" (p. 455).

32.- "Feliche se santiguó:

—¿Quién ha muerto?

—La tía Cachicana, que despachó el viernes pasado, y como el desate del río se ha llevado el puente, aún no pudo recibir tierra bendita" (p. 512).

33.- Durante el entierro el narrador apunta datos cronológicos: "Acezaba el cortejillo de jayanes y mujerucas lloronas, enternecidas con el anisete de cinco noches de velorio" (pp. 551-552).

El Libro Noveno supone una elipsis en el tiempo de la historia; de nuevo se presenta una noche de tertulia en el salón de la Marquesa Carolina y una sucesión de encuentros y diálogos entre diversos personajes y en diversos lugares: el Marqués y Bonifaz con González Bravo, los escritores en el Ateneo Literario y Artístico, el intento de suicidio del hijo de los marqueses de Redín, el examen de conciencia del Espadón de Loja en su lecho de muerte, la tertulia en la rebotica del Licenciado Santa Marta, las coplas satíricas del ciego Don Felipito, los rumores en el Café de Platerías, las entrevistas entre Don Segis y Bonifaz, etc.

El Libro Décimo, cuyo eje es la muerte de Narváez, se desarrolla en dos días. En el primero, los Ministros esperan una audiencia con la Reina mientras discuten el complot que se fragua en el extranjero. Pero la Reina no los recibe y "pasó el día en afligida zozobra" (p. 657). Por la noche, ya en cama, lee las cartas con su asistente doña Pepita Rúa. Al otro día visita el convento en que está Sor Patrocinio, luego la monja se le aparece en palacio y le deja un papel con los nombramientos del próximo gobierno; González Bravo se entrevista con la reina y con el rey, y por último se celebra el entierro del Espadón de Loja.

Como puede observarse, apenas hay referencias cronológicas precisas³⁴; sólo se alude a los distintos momentos del día: el amanecer, el crepúsculo, la noche, o a los meses (marzo, abril, la primavera). Es evidente que no interesa marcar las relaciones temporales entre los acontecimientos narrados, sino más bien diluirlas hasta provocar un efecto de atemporalización.

La representación de la temporalidad está ligada al orden narrativo que presenta los acontecimientos sucesivamente, sucesividad que genera relaciones semánticas de causalidad (*post hoc ergo propter hoc*). Valle Inclán destruye precisamente la línea temporal al presentar la acción mediante escenas, fragmentos de extensión desigual, desconectados cronológicamente. El tiempo se reduce, se fragmenta en momentos sucesivos y simultáneos, y se inmoviliza en las escenas, en los diálogos, en los gestos. Valle Inclán se mostró interesado en lograr una "angostura del tiempo"³⁵, es decir, acotar el tiempo, llenarlo de personajes y de palabras, para producir el efecto de acumulación, de aprisionamiento del hombre en un tiempo cerrado y escaso. Tal tratamiento de la temporalidad remite, en el nivel semántico, según han estudiado Jean Franco (1962) y P. Lynne Tucker (1980), a ciertos planteamientos estético-filosóficos expresados por el autor en *La Lámpara maravillosa*. Lo más significativo es tal vez el afán de Valle-Inclán por romper la ilusión de causalidad entre los sucesos, por desmontar el error de que el tiempo transcurre, de que hay un pasado y un futuro, cuando de hecho el tiempo no avanza sino que gira en un movimiento circular, en una trayectoria cíclica³⁶. En realidad, no hay devenir histórico. Los seres humanos, empujados por sus intereses y egoísmos, se mueven atrapados en los círculos del tiempo, un tiempo estéril y satánico³⁷.

Antonio Risco (1966) y Peggy Lynne Tucker (1980) han estudiado con detalle los procedimientos estilísticos de inmovilización del tiempo en el discurso que Valle pone en práctica en las novelas esperpénticas, y que en breve síntesis son los siguientes: las reiteraciones de palabras, expresiones o frases enteras cuya función es apelar a la memoria del lector para recordarle que la acción o el personaje

34.- Aunque son abundantisimas las alusiones a los acontecimientos históricos en las conversaciones de los personajes, éstas aparecen también disgregadas y remiten más que a fechas concretas a un ambiente general de intrigas, bulos y tejemanejes.

35.- "Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa. Algun ruso sabía de esto" ("Autocrítica", *España* 8-III-1924). Tomo la cita de Cardona y Zahareas 1982: 242.

36.- "Del error con que los ojos conocen nace la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo. [...] Siempre engañados, siempre ilusionados, nuestros ojos quebrantan los círculos solares para deducir la recta del rayo. Y paralelamente la conciencia quebranta el círculo de las vidas para deducir la recta del Tiempo. Consideramos las horas y las vidas como yuxtaposición de instantes, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo que los engendra la piedra en la laguna" (*La lámpara maravillosa* 1916:123).

37.- Peggy Lynne Tucker (1980: 82) advierte que mientras que en las novelas del *Ruedo Ibérico* Valle enfatiza la concepción gnóstica del mundo y la naturaleza circular del tiempo, los personajes manifiestan en cambio "a surface belief in the basic tenets of eighteenth- and nineteenth- century historiography, namely the idea of progress and the providential theory of history". Para la citada investigadora tal contraste no debe interpretarse solamente como una ironía, sino que sirve para mostrar cómo los personajes "are truly prisoners of "Satanic" time, focusing their attention strictly on the temporal" (84).

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

siguen siendo los mismos, que nada cambia nunca³⁸; la acumulación de adjetivos entre el sujeto y el verbo, el predominio del estilo nominal, el uso abundante del gerundio, la alternancia pasado-presente, el que cada fragmento o cada capítulillo finalice con una frase del narrador en imperfecto que tiende a inmovilizar la imagen, a dejar quieta la escena³⁹.

6. Espacialización

En el Libro Primero "Aires Nacionales" se presenta el espacio diegético del ciclo novelesco con predominio del comentario ideológico y de la descripción sobre la narración. La realidad evocada se transmuta en la imagen simbólica del ruedo, una visión mítica y terrible de la crueldad del ejército sobre los desarraigados que llenan los caminos y de la corrupción política tanto en el bando isabelino como en el grupo de los liberales. La historia de los demás Libros se localiza en dos ámbitos espaciales concretos que remiten a entidades geográficas referenciales: Madrid (libros segundo y tercero, noveno y décimo) y el Coto de los Carvajales en la provincia de Córdoba (libros cuarto al octavo) aunque el tratamiento literario difiere, como veremos, en uno y otro caso.

Los dos núcleos presentan ambientes sociales y formas de vida muy diferentes: por una parte, la sociedad urbana, palaciega, y los círculos aristocráticos de Madrid; por otra parte, la sociedad rural y mísera del campo andaluz dominada por los señores de los cortijos y por grupos de bandidos y de bandoleros en connivencia con aquellos. La conexión entre los dos tiene lugar mediante los viajes en tren de los Torre-Mellada y los hermanos Bonifaz al Coto con una intensa carga connotativa y simbólica. El tren es asimilado a una hilera de ataúdes, el paisaje es un mar petrificado y la sombra de Don Quijote trota detrás del tren llevando "a la grupa, demadejado de brazos y piernas, un pelele con dos agujeros al socaire de las orejas" (p. 462).

La historia que se desarrolla en Madrid se diversifica a su vez en múltiples escenarios: el palacio de la Reina con sus diversas dependencias públicas y privadas, el palacio de los Torre-Mellada y el salón azul de la Marquesa Carolina, el palacio de los Marqueses de Redín, los cafés como el Suizo y el de Platerías, el teatro de la Cruz, las estaciones de tren, el Ateneo, el locutorio del convento de las Madres de Jesús, la alcoba del Duque de Valencia, y, en fin, las calles y los barrios populares por donde van los coches de la Marquesa y Feliche para visitar a la viuda del guardia, las que recorren don Felipito, los borrachos y los guindillas, o las que atraviesa el féretro de Narváez.

El tratamiento de todos estos lugares responde a una concepción teatral⁴⁰ e incluso cinematográfica más que novelesca (Antonio Risco 1966: 118-127). De hecho, las descripciones, generalmente breves, y a menudo en el estilo nominal y de sintaxis yuxtapuesta propio de las acotaciones escénicas, dibujan no tanto espacios cuanto escenografías, preparadas para la actuación y gesticulación de los personajes; son a menudo encuadres de rostros o de objetos en primeros planos, medios y generales, y buscan intensificar mediante efectos de sonido, de luz y color "novelas visuales" (A. Risco 1966: 119)- los valores pictóricos y plásticos de cada situación. Las descripciones, por lo tanto, no solicitan del lector implícito una descodificación realista sino simbólica⁴¹.

38.- Así por ejemplo: "La Marquesa Carolina, esta noche, como otras noches, mimaba la comedia del frágil melindre nervioso, recostada en el gran sofá de góndola, entre tules y encajes, rubia pintada..." (403). Véase la misma descripción con leves variaciones en pp. 442,444, 519.

39.- "La molinera, con queibro y sandunga, levantaba en la punta del pie la venda del cautivo. El farol aprisionaba en su círculo bailón las figuras, y corroteaban por el muro, con intriga de marionetas, las tres sombras" (p. 493).

40.- La teatralidad ya está presente en los modos de actuar de los personajes. Así, por ejemplo, en la entrevista que el marqués de Torre-Mellada mantiene con su hijo tras el asesinato del guardia, el narrador precisa lo siguiente: "Gonzalón hacía la escena como los actores sin facultades, en un tono medio de monólogo y aparte, con un gesto aguado y una acción desarmónica, puesto ante el espejo, para ladearse el calañés" (p. 433).

41.- "El Salón de la Marquesa Carolina- rancia sedería, doradas consolas, desconcertados relojes- repeta, un poco desafinado, los ecos literarios y galantes de los salones franceses en el Segundo Imperio. [...] Acababa de encender las luces el lacayo de estrados, y la doncella, reflejada sucesivamente en los espejos de las consolas, reponía las flores en los jarrones. La Marquesa Carolina, esta

El otro enclave espacial es El Coto de los Carvajales, un cortijo de los Torre-Mellada situado en la provincia de Córdoba aunque sin precisar el lugar. A diferencia de los espacios de Madrid, nombrados y apenas descritos, los lugares del campo andaluz son objeto de amplios fragmentos descriptivos en los que los elementos verbales referenciales e informativos (topónimos, léxico de flora y fauna, los cultivos, la vegetación, etc.) se impregnan de una adjetivación y de comparaciones y metáforas que los desrealizan para convertirlos en escenarios simbólicos. La dimensión mítica del ruedo ibérico se acen-túa aquí y se hace más evidente pues el campo andaluz queda transformado en sucesivos círculos dominados por la violencia, el fatalismo, la desolación y la muerte. Es la España retratada por Gutiérrez Solana, la España profunda e instintiva de los bandoleros y los caciques, de la miseria y la muerte.

Los símbolos y las señales de la muerte y la violencia impregnan todas las tierras y los caminos del Coto: el primero, anunciado ya durante el viaje en tren, se muestra a la llegada de los viajeros en la "sombra trenqueante y caduca de una mujer adolecida, que se doblaba sobre un palo" (471). Esa mujer muere a las pocas horas y su cadáver permanecerá sin poder ser enterrado en el fondo de la acción de la novela, llenando el aire de un olor pestilente e incitando el constante ladrar de los perros. La violencia se centra en las relaciones entre los bandoleros y adquiere su representación simbólica en el monólogo narrado del cautivo que ve reflejada en la pared la pelea entre sus secuestradores en forma de un tumulto de sombras, de un barajar de siluetas como estampas de naipes...

Final

Con este análisis de *La Corte de los Milagros*, cuyos rasgos estructurales básicos aparecen también en las otras dos novelas del *Ruedo Ibérico*, hemos tratado de demostrar como Valle-Inclán altera las normas del modelo genérico tradicional de la novela histórica: la verosimilitud y el didactismo se abandonan al someter los materiales históricos que sirven de base a la trama, y que proceden tanto de fuentes historiográficas oficiales como de muy diversas publicaciones de carácter popular y satírico, a un tratamiento estético desrealizador (la *matemática del espejo cóncavo*) basado en tres técnicas fundamentales: la visión astral del narrador-demiurgo, la estilización del lenguaje y la fragmentación de la acción que se estructura de manera concéntrica. Todo ello orientado a resaltar no los hechos sino las actitudes de la gente, de la multitud, ante ellos, de acuerdo con la intención manifestada por su autor de ofrecer una visión de la sensibilidad española en la tradición de Cervantes o de Goya.

Por otra parte, la función simbólica de los espacios rebasa su valor referencial concreto y así la geografía de España es contemplada como un ruedo taurino de violencia y muerte; la reducción del tiempo narrativo junto con la ausencia de datos cronológicos precisos atentan contra la concepción lineal del tiempo y en su lugar configuran una temporalidad circular en la que el devenir histórico no existe. De este modo, la novela alcanza una dimensión universal y mítica, cuyas raíces estético-filosóficas habían sido planteadas años antes en *La lámpara maravillosa*.

En manos de Valle-Inclán, en fin, la novela histórica experimenta una profunda renovación estructural y semántica, paralela a la que están llevando a cabo en estos mismos años otros novelistas europeos y americanos como Virginia Woolf (*Orlando*, 1928) o Faulkner (*Absalom!*, 1936).

noche, como otras noches, mimaba la comedia del frágil melindre nervioso, recostada en el gran sofá de góndola, entre tules y encajes, rubia pintada, casi desvanecida en la penumbra del salón retumbante de curvas y faralaes, pomposo y vacuo como el miriñaque de las madamas" (pp. 402-403). Pero de pronto, por arte del esperpento, este refinado salón se transforma: "El isabelino salón con las luces multiplicándose en los espejos, por gracia del garrulero hablar se convertía en una jaula cromática de gritos y destellos" (p. 412).

LA RUPTURA CON LA TRADICIÓN GENÉRICA

Referencias bibliográficas

- BOUDREAU, Harold L. (1967), "The Circular Structure of Valle-Inclán's Ruedo Ibérico", *Publications of The Modern Language Association of America (PMLA)*, LXXXII (128-135).
- BOUDREAU, H.L. (1968), "The Moral Comment of the Ruedo Ibérico" en Zahareas, A. (comp.), *Ramón del Valle-Inclán, An Appraisal of His Life and Works*, Nueva York, Las Américas (792-804).
- CARDONA, R. y ZAHAREAS, A.N. (1982), *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia.
- DOUGHERTY, Dru (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- ETREEROS, Mercedes (1986), "Introducción" a VALLE-INCLÁN, *Sonata de primavera, Cuento de Abril y La Corte de los Milagros*, Barcelona, Plaza y Janés, 15-168.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1943), *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- FRANCO, Jean (1962), "The concept of time in El Ruedo Ibérico", *BHS*, XXXIX (177-187).
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- LYNNE TUCKER, P. (1980), *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and Tirano Banderas*, Valencia, Albatros/Hispanofila.
- MARÍAS, Julián (1966), "Vuelta al Ruedo", *Revista de Occidente*, 44-45 (166-202).
- RICO, Francisco (1982), *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El festín de Esopo.
- RISCO, A. (1966), *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*, Madrid, Gredos, 1975.
- RISCO, A. (1977), *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ GARRIDO, A. (1967), "La técnica narrativa en *El Ruedo Ibérico*", en Varios autores, *Estudios reunidos en conmemoración del centenario de Ramón M^a del Valle-Inclán 1866-1966*, Universidad Nacional de La Plata (433-460).
- SCHIAVO, Leda (1980), *Historia y novela en Valle-Inclán (Para leer "El Ruedo Ibérico")*, Madrid, Castalia.
- SINCLAIR, Alison (1977), *Valle-Inclán's Ruedo Ibérico (A Popular View of Revolution)*, Londres, Tamesis Books.
- SPERATTI-PIÑERO, E. (1968), *De "Sonata de otoño" al esperpento*, Londres, Tamesis Books.
- VALLE-INCLÁN, R. (1916), *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- VALLE-INCLÁN, R. (1970), *Flor de santidad y La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALLE-INCLÁN, R. (1986), *Sonata de primavera, Cuento de abril y La Corte de los Milagros*, edición de Mercedes Etreros, Barcelona, Plaza y Janés.
- VILLANUEVA, Darío (1991), *El polen de ideas*, Barcelona, PPU.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969), *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*, Madrid, Gredos, 1983.
- ZAMORA VICENTE, A. (1973), *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Madrid, Cuadernos Taurus 117.
- ZAVALA, Iris (1970), "Historia y Literatura en *El Ruedo Ibérico*", en Clara E. Lida e Iris Zavala (ed.), *La revolución de 1968: Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas (425-449).