CLAVES LÍRICAS: LA VERSIÓN POÉTICA DEL MUNDO LITERARIO DE VALLE-INCLÁN*

José Servera Baño
Universitat de les Illes Balears

Resumen

Valle-Inclán no utilizó en balde el título de *Claves líricas* para agrupar sus tres libros de poemas. Este estudio analiza la idea de «clave» de la poesía del autor, ya sea cuando el elemento poético es una anticipación o, simplemente, una referencia literaria de otra composición del resto de la producción valleinclaniana. Esta técnica de favorecer ciertas intertextualidades entre sus propios textos o la tendencia a la autoemulación fue un procedimiento habitual en don Ramón. Con ello contribuyó a perfeccionar su obra literaria al mismo tiempo que ofrecía un mundo literario que da la sensación de ser un todo unificado y coherente.

Palabras clave: Valle-Inclán, poesía, intertextualidad propia.

CLAVES LÍRICAS: THE POETIC VERSION OF VALLE-INCLÁN'S LITERARY WORLD

Abstract

Valle-Inclán did not use in vain the title *Claves líricas* to group his three books of poems. This study analyzes the idea of "key" in the author's poetry, either when the poetic element is an anticipation or simply a literary reference of another composition of the rest of his production. This technique of favoring certain intertextualities between his own texts or the tendency to self-emulation is a usual procedure in Don Ramón. It helped to perfect his literary work while offering a literary world that gives the feeling of being a unified and coherent whole.

Keywords: Valle-Inclán, poetry, own intertextuality.

DOI: http://doi.org/10.25145/j.refiull.2018.37.007
Revista de Filología, 37; septiembre 2018, pp. 125-140; ISSN: e-2530-8548

La crítica valleinclaniana, realizada en vida del autor, dio poca importancia a la poesía de don Ramón pues, como se ha escrito, cuando publica *Aromas de leyenda,* en 1907, ya tenía amplia fama como narrador y esa nueva opción podía parecer una «boutade», aunque otros datos –por ejemplo, su primera publicación es un poema– desmintieran tal apreciación. Con el paso del tiempo prosiguió esa labor, mostrando frecuentemente anticipos de su poesía en publicaciones periódicas y, luego, sus dos siguientes poemarios se concentraron en medio año; así, edita en septiembre de 1919 *La pipa de kif* y en febrero de 1920 *El pasajero.* Después, en 1930, agrupó los tres libros con el título de *Claves líricas*, donde en cada uno de los poemas se repetía el sustantivo «clave». Battistessa (1967: 329) afirmaba que «Tales *claves* son precisamente las que nos abren las recámaras de su arte...». El término podía indicar «distintos significados: el de explicación interpretativa, el de su naturaleza musical e incluso el de anticipación literaria de alguna experimentación posterior de Valle [...]. Y otros poemas recuerdan o remiten a momentos conocidos de la obra literaria del autor» (Servera 1995: 12)[1]. En algunos casos, el poema es anterior y en otros, no, lógicamente, pero se ofrecen más o menos en un lapso de tiempo similar, de ahí que la idea de «clave lírica» se debe a que el elemento coincidente es reproducido de forma poética.

AROMAS DE LEYENDA Y *FLOR DE SANTIDAD*

En general *Aromas de leyenda* se aproxima a los temas y a las formas de *Flor de santidad* (1904). El subtítulo de la novela, «Historia milenaria», se relaciona con el título del libro de poemas, pues lo milenario suele adquirir el carácter de legendario. Ambos rasgos (lo milenario y lo legendario) tienen en común el paso del tiempo. Al hilo de ello, las dos obras son propias del modernismo arcaizante ya que literaturizan de forma ideal una Galicia legendaria, arcaica y plena de sentido religioso. Respecto a este último término, si en la novela el vocablo «santidad» remite a ello igual sucede con el subtítulo del poemario, «Versos en loor de un santo ermitaño». Así, pues, el espacio, el tiempo y la religiosidad son elementos comunes a ambas obras. Se apuntan dos diferencias: que los temas no son semejantes y que frente a la paz campesina del libro de poemas la novela «se desarrolla [...] en un paisaje hosco, tétrico» pero «los campos son los mismos» (Sanz 1946: 506).

Es otra coincidencia, meramente formal, que ambos libros vayan precedidos de un soneto, de Antonio Machado en *Flor de santidad* y de Rubén Darío en *Aromas de leyenda*.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: estudios y ediciones», subvencionado por MINECO y fondos FEDER (ref.: FFI2015-70845-R).

[1] *Claves líricas* se cita por esta edición y el resto de obras de Valle por la *Obra completa*. De esta el tomo, en número romano, y después de los dos puntos, la página.

En *Flor de santidad* adquieren un papel primordial los personajes que van por los caminos, al igual que se hallan en *Aromas de leyenda*, con mayor evidencia en «Los pobres de Dios», en el inicio de «Geórgica», en «No digas de dolor», en «Lirio franciscano» y «En el camino». Entre estos senderos y paisajes hay dos topónimos idénticos en ambas obras: Lestrove[2] y Arnela[3].

La metáfora del «cristal como agua» es parecida en ambos libros en *Flor de santidad*: «el cristal del agua» (OC, I: 660) y en *Aromas de leyenda*: «el agua que en la presa platea sus cristales» (68); aunque la concreción es un tanto diferente, el sentido es el mismo. Luego, este tópico petrarquista, «cristal» como «agua», asociado a la fuente, que en la literatura española había popularizado Garcilaso: «en medio aquesta fuente clara y pura / que como de cristal resplandecía» (Égloga *III,* vs. 444-5), se plantea en *Flor de santidad*: «que rompían el místico cristal de la fuente» (OC, I: 627) y en «No digas de dolor»:

> En el fondo de mirtos
> del jardín señorial,
> glosa oculta una fuente
> el enigma riente
> de su alma de cristal.
> ¡La fuente arrulla el sueño
> del jardín señorial! (70)

Ante dos ambientaciones similares el lenguaje es común, en especial, en el uso de todo un vocabulario perteneciente al mundo rural, enriquecido con arcaísmos propios del habla campesina o con términos de objetos antiguos.

RASGOS COMUNES ENTRE *AROMAS DE LEYENDA* Y OTRAS OBRAS DE AMBIENTACIÓN GALLEGA

El motivo de la fuente no solo se muestra en *Flor de santidad* y *Aromas de leyenda*. Un fragmento parecido se encuentra en *Sonata de otoño*: «¡Quién fuese como aquella fuente, que en el fondo del laberinto aún ríe con su risa de cristal, sin alma y sin edad!» (OC, I: 496). La similitud de la imagen es mayor entre la sonata y el poema, ya que coinciden en la risa de la fuente.

---

[2] Según Smither (1986: 101): «Pueblo a un kilómetro del puente sobre el Sar al salir de Padrón en la carretera de Puebla de Caramiñal». Otero Pedrayo (1991: 469): «En Lestrove, los arzobispos de Santiago poseen un pazo muy bello». En *Flor de santidad,* V, 5: «Campanas de Gondomar y de Lestrove!» (OC, I: 667).

[3] Alonso Seoane (1993, I: 16), siguiendo a Madoz (*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* Madrid, 1845-1850), apunta: «caserío en la provincia de Pontevedra, ayuntamiento de Vigo y feligresía de San Salvador de Teis»; pero existen muchos lugares en Galicia con este topónimo.

Por otra parte, el tópico fue utilizado con frecuencia por los modernistas, entre otros, Rubén Darío en los poemas «Anacreónticas» y en «A la señorita Antonia Cañas». Amado Nervo, en «Epístola a Casasús». Salvador Rueda, en «Idilio y elegía». Manuel Reina, en «El genio y la musa». Villaespesa desarrolla metáforas parecidas sobre la fuente, en «La bella durmiente» y en «El jardín bohemio. VIII», en «Los remansos del crepúsculo», etc., y, por supuesto, en el primer Antonio Machado.

La imagen del rumor de los maizales, según constata Iglesias Feijoo (1991: 297, nota), es común en las obras de ambientación gallega. *Aromas de leyenda* se presenta como una «¡Tierra de maizales húmedos y sonoros / Donde cantan del viento los invisibles coros» (63) y de forma similar en *Flor de santidad*: «Susurraron largamente los maizales, [...] y el viento de la tarde pasaba como una última alegría sobre los maizales verdes y rumorosos» (OC, I: 652). Además, hay semejantes referencias en «Eulalia» de *Corte de amor*: «entre los maizales que se inclinaban al paso del viento con un largo susurro» (OC, I: 153); en *Romance de lobos*: «a lo largo de los caminos, que se pierden entre verdes y sonoros maizales» (OC, II: 492); en *Divinas palabras*: «Se vuelve, perdido entre los maizales llenos del rezo de anochecido» (OC, II: 558); «Mari-Gaila rueda el dornajo por un camino blanco y lleno de rumor de maizales» (OC, II: 568) y «entre el rezo tardecino de los maizales» (OC, II: 591); y en *Cara de plata*: «Pasa el rezo del viento por los maizales ya nocturnos» (OC, II: 305). Así, pues, el motivo, enriquecido siempre con un elemento acústico, se convierte en una constante en estas obras galaicas.

El «trenquear»[4] de las viejas del poema «Ave»: «Por donde atardecido van trenqueando las viejas» (63) se halla también en algunas obras gallegas. Así, en *Águila de blasón*: «La vieja [...] va trenqueando detrás» (OC, II: 435); en *Divinas palabras*: «Suspirando y trenqueando» (OC, II: 530) y «apoyada en el palo, trenqueando» (OC, II: 532); en *Cara de plata*: «Por ser calzo de un solo zueco, trenquea» (OC, II: 331).

Los personajes de la molinera y del molinero, presentes respectivamente en «Estela de prodigio» y en «Son de muñeira», son frecuentes en las obras gallegas de don Ramón. Lavaud-Fage (1988) los estudia en la narrativa corta. Todo este entorno referido al molino y sus componentes fundamentales afloran en *Jardín umbrío, Aromas de leyenda*, *El pasajero, Sonata de otoño, Flor de santidad, El embrujado, Divinas palabras, Águila de blasón* y en alguna obra más, ya no ambientada en Galicia. Sobre la cuestión de los cuentos narrados por aldeanos en las veladas nocturnas, Risco (1994: 78) remite a la noticia autobiográfica de la breve introducción de *Jardín umbrío,* donde Valle escribe que estos relatos obedecen a un recuerdo de la infancia; y el crítico también expone que «suscita una muy importante interpretación estética en el cap. ix de la parte de «Quietismo estético» de *La lámpara maravillosa*».

[4] Valle modifica la voz *tranquear,* «dar trancos o pasos largos» (DRAE). Se aproxima al significado del galleguismo *trenquelear.* Iglesias (1991: 135, nota), siguiendo a Eladio Rodríguez (*Diccionario enciclopédico gallego-castellano,* Galaxia, Vigo, 1958-9): «se trata del gallego *trenquear*, andar a modo de trenco [cojo], a derecha e izquierda».

En «Ave serafín» se narra la leyenda del ermitaño «Que del ave celeste, la celeste plegaria / Oyó trescientos años al borde de la fuente» (77-78). Es una historia que se desarrolla en los siguientes poemas y también se encuentra en otras obras anteriores de Valle como en el cuento «Un ejemplo», de *Jardín umbrío*: «donde cantaba escondido aquel ruiseñor celestial que otro santo ermitaño oyó trescientos años embelesado» (OC, I: 314). Igualmente, en *Sonata de primavera,* aunque no se halle encuadrada en Galicia, se alude a la leyenda: «En el jardín se levantaba el canto de un ruiseñor, que evocaba, en la sombra azul de la tarde, un recuerdo ingenuo de santidad» (OC, I: 380). «Estela de prodigo» sigue con la historia mediante la mención de la cueva y del infolio que aparecen también en un cuento, de fecha cercana, «Las lumbres de mi hogar» (*Europa,* Madrid, 20-II-1910)[5]: «¡He vivido en una caverna, he leído en el infolio que contiene toda la ciencia del bien y del mal, tuve cien años ante a la calavera!» –la calavera que había aparecido en «Prosas de dos ermitaños»–. El principio de la narración tiene coincidencias con «Estela de prodigio», cuyo tono galaico proviene del léxico, de la construcción sintáctica final, del ambiente de esa Galicia legendaria que vuelve a emerger en *La lámpara maravillosa*:

> Día por día, la oración de mil años renace en el tañido de sus cien campanas, en la sombra de sus pórticos con santos y mendigos, en el silencio sonoro de sus atrios con flores franciscanas entre la juntura de las losas, en el verdor cristalino de sus campos de romerías, con aquellos robles de excavado tronco que recuerdan las viviendas de ermitaños (OC, I: 1953).

Tanto en «Las lumbres de mi hogar» como en *Aromas de leyenda* destaca la idea de eternidad, el transcurso de muchísimos años que suscita la historia de la leyenda.

AROMAS DE LEYENDA Y *LA LÁMPARA MARAVILLOSA*

Con razón siempre se ha señalado la vinculación entre *La lámpara maravillosa* (1916) y *El pasajero,* pero de igual modo hay también algún elemento que *Aromas de leyenda* anticipa del libro teosófico. El motivo de «la fuente clara de claro cristal» (72) de «Flor de la tarde» se repite con variantes en el ensayo gnóstico en «Exégesis trina»: «salta el agua primaveral de la nieve con claros cristales» (OC, I: 1939) y en «El Quietismo estético»: «Ambicioné que mi verbo fuese como un claro cristal, misterio, luz y fortaleza» (OC, I: 1956). Fue una imagen muy del gusto modernista.

El franciscanismo, rasgo fundamental en *Aromas de leyenda*, según Sánchez Moreiras (2005: 443) «supone la vuelta al auténtico espíritu del cristianismo de los primeros tiempos, con su doctrina basada en el amor y la pobreza. [...]. La pobreza

[5] Véase Le May, Albert H. (1988: 157-167). A partir de la página 163 reproduce «Las lumbres de mi hogar».

es tratada como una vía para llegar a Dios». En *La lámpara maravillosa* se encuentra de pleno el espíritu franciscano:

> Las parábolas en el recuesto de las colinas verdes, los milagros por caminos de sementeras y de vendimias, las pláticas con los hombres que pisan la uva en los lagares, los consejos a las mujeres que hilan bajo los techos de cedro en las casas de Nazaret, toda la vida campesina y enigmática de los Evangelios, tienen un sentido nuevo en el corazón del Santo de Asís. Con el amor por las cosas humildes y fragantes enseñaba una comprensión de la belleza (OC, I: 1938).

El paisaje con los senderos, los hombres y las mujeres campesinos, la esencia religiosa, el amor al prójimo, etc., son notas primordiales en el libro teosófico. De igual modo, expresiones y vocablos similares o idénticos, ya sean referidos al mundo agreste o al espíritu cristiano, se hallan con profusión en ambos libros.

La vaca, la campana, los pájaros y el azul de la tarde, figuras e imágenes propias del ambiente galaico de *Aromas de leyenda*, se agrupan en «La piedra del sabio» de *La lámpara maravillosa*: «Después de las eras encharcadas donde pacía alguna vaca, se rizaba el mar. De tiempo en tiempo doblaba la campana y abría en el aire un círculo sonoro que se dilataba y se perdía en el azul de la tarde llena de pájaros» (OC, I: 1973). Esta Galicia legendaria del poemario en algunos pasajes vuelve a mostrarse en *La lámpara maravillosa*:

> Día por día, la oración de mil años renace en el tañido de sus cien campanas, en la sombra de sus pórticos con santos y mendigos, en el silencio sonoro de sus atrios con flores franciscanas entre la juntura de las losas, en el verdor cristalino de sus campos de romerías, con aquellos robles de excavado tronco que recuerdan las viviendas de ermitaños (OC, I: 1953).

DOS ANTICIPACIONES DE *EL PASAJERO*

El primer poema de *El pasajero,* «Rosa de llamas», se publicó por primera vez en *Los Aliados* (Madrid, 20-7-1918), y en él había una clara referencia a Mateo Morral:

> ¡Tú fuiste en mi vida una llamarada
> Por tu negro verbo de Mateo Morral!
> ¡Por su dolor negro! ¡Por su alma enconada,
> Que estalló en las ruedas del Carro Real!...

Mateo Morral[6] fue literaturizado por Valle en el personaje del preso anarquista de la escena VI de *Luces de bohemia*, llamado también Mateo. Max Estrella lo rebautiza con el nombre de Saulo. Fernández Almagro (1966: 112-113) cuenta que

[6] Véanse Martínez Blasco (1986: 34) y Rubia Barcia (1983: 28 y 268). Gutiérrez Solana (1975: 69) lo cita en *La España negra*.

> Todavía iba Valle-Inclán a Candelas, y es aquí donde se agrega al grupo –estamos en mayo de 1906– un muchacho, que nadie conoce, de marcado acento catalán, triste y enfermizo, poseído por no se sabe que oscura y exaltada idea. [...] es el que cae suicidado en campos de Torrejón de Ardoz, no sin matar antes al guarda que lo aprehendía: Mateo Morral, el autor del atentado contra don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia el día de sus bodas, al desfilar en brillante cortejo por la calle Mayor. Valle-Inclán y Ricardo Baroja identifican el cadáver de Mateo Morral en el Depósito.

Así, pues, la primera versión del poema es una de las muestras de cómo la poesía resulta ser un anticipo de un personaje posterior en la obra dramática. Luego, en la versión de *Claves líricas* se pierde la referencia en beneficio de una ambientación mítica, donde aún el paisaje no es gallego tal como se presenta en los siguientes poemas.

De semejante forma, en una de las estrofas de «Rosa matinal» hay un eco de *Divinas palabras* por lo que respecta a la ambientación gallega:

> El dionisíaco don de los molinos
> Enciende las divinas represalias
> Y junta ramos celtas y latinos
> En trocaicos cantares de faunalias. (100)

El ambiente del poema con claras evocaciones de una Galicia en la que se juntan el mundo celta y el pagano son rasgos también del drama. Es significativo que el vocablo «faunalia», en la obra de Valle, parece que solo se halla en «Rosa matinal» y en *Divinas palabras:* «como el carro de un triunfo de faunalias» (OC, II: 591); «llegan al atrio los ritmos de la agreste faunalia» (OC, II: 592) y «El carro de la faunalia rueda por el camino» (OC, II: 592)[7]. Así, el uso de este vocablo y su coincidencia en ambas obras resulta ser un caso excepcional en la obra de don Ramón.

ALGUNOS MOTIVOS COINCIDENTES EN *EL PASAJERO* Y EN *LA LÁMPARA MARAVILLOSA*[8]

En «El anillo de Giges» de *La lámpara maravillosa*, ciertos motivos, narrados de forma autobiográfica, como, por ejemplo, «Salí triunfante del antro de las víboras y de los leones» (OC, I: 1909), son similares a unos versos de «Rosa hiperbólica»: «Yo

[7] El vocablo no se halla en DRAE. Parece proceder del latín *faunalias,* fiestas en honor de los faunos, aunque la voz ya aparece en griego clásico. En Antonio Machado: «esa doliente juventud que tiene / ardores de faunalias» (1985: 235-6). En Rubén Darío, «Parodi»: «su rítmica faunalia»; «A Francia»: «En locas faunalias» (1967: 539, 710).

[8] Garlitz realiza un estudio comparativo entre ambas obras basándose sobre todo en su concepto y, entre otras, llega a la conclusión de que el poemario «funciona como un talismán o una "clave lírica" para *La lámpara:* su esencia, como se ve en *El pasajero;* es decir, el proceso transformador

marcho con los leones / Y la certeza de ser quien soy» (98). Tal vez podría adivinarse una alusión a la leyenda de Androcles, esclavo romano que fue entregado a las fieras del circo y reconocido por un león al que, en otro tiempo, extrajera una espina de la pata; el león lo protegió de las demás fieras (Espasa: 1991). Lope de Vega y Bernard Shaw, tan alejados entre sí, escribieron sobre tal leyenda. Otra posibilidad es que se refiera al Daniel bíblico, que como José tenía gran clarividencia, pues interpretaba sueños, visiones, etc.; envidiado, fue arrojado al foso de los leones, pero logró salir de esta afrenta y recibió todo tipo de honores (Fouilloux 1996: 98)[9].

Otros elementos coincidentes van completando ese carácter esotérico, común a ambas obras. En especial los poemas del IX al XVII tienen esa naturaleza, de ello es un ejemplo la cita de un personaje como Juliano el Apóstata, presente en «Rosas astrales» y en *La lámpara maravillosa*. También la imagen de los vitrales ya se halla en «El anillo de Giges»: «era mi humana conciencia llena de un amoroso bien difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol» (OC, I: 1913) y Valle titula uno de sus poemas «Vitrales», en ambos textos se refiere a las vidrieras de la catedral de León (González 1973: 45). *La lámpara maravillosa* fue publicada antes que el poema; así, pues, en este caso la poesía no es un anticipo sino simplemente la poetización del motivo de la obra en prosa, donde se cuenta que «Recuerdo también una tarde, hace muchos años, en la catedral leonesa [...]. La luz de las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas, y mi alma fue toda en aquella gracia como en un huerto sagrado» (OC, I: 1913).

En *Cuento de abril* y en *La lámpara maravillosa* aparece el título, «Rosa métrica», que debe relacionarse con las teorías esotéricas de la creación estética, así en *Cuento de abril*: «¡Rosa métrica! ¡Estrella de rimadas facetas!» (OC, II: 165). El carácter gnóstico de estos textos se percibe en el tratado teosófico de 1916: «El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico. Es grimorio y pentáculo» (OC, I: 1925), carácter que resulta evidente a partir de los vocablos utilizados. En *El pasajero* de 1920 apareció el poema titulado «Rosa métrica», por lo tanto, era coincidente pero posterior a los textos de las dos obras antes citadas. Tres coincidencias en tres formas distintas: drama, prosa y poesía.

El motivo de la tarde azul, tan habitual en los modernistas, ya se halla en *La lámpara maravillosa,* en «El anillo de Giges»: «La tarde había perdido sus oros, y era toda azul» (OC, I: 1915); también en «El Quietismo estético»: «he vuelto como un peregrino a visitar el huerto de rosales donde en la tarde azul, la tarde que es como el símbolo de toda mi infancia, [...]. La tarde azul en el huerto de rosales fue el momento de una iniciación donde todas las cosas me dijeron su eternidad mística y bella» (OC, I: 1961) y «En la piedra del sabio»: «una tarde azul ya llena de pájaros: [...]

---

que une los opuestos para revelar la verdad transcendental, inicia una nueva transformación y este proceso no desaparece cuando Valle comienza a trabajar en los esperpentos» (2016: 40). Nuestro fin no es de tan largo alcance, solo ponemos en relación algunos motivos compartidos, que realizamos de forma muy distinta a Garlitz.

[9] Gutiérrez Nájera (1966: 61) versa sobre el mismo personaje: «¡Del orco de las pasiones / saliste incólume y fiel / como el profeta Daniel / del antro de los leones!».

y se perdía en el azul de la tarde llena de pájaros» (OC, I: 1973). El motivo se repite en el poema «La rosa del reloj»: «El aire pleno de azahares, / La tarde azul, solo una estrella» (125), pero también en «Eulalia» de *Corte de amor,* y en las obras *Sonata de primavera, Flor de santidad, Águila de blasón, El marqués de Bradomín, Los cruzados de la causa, Cuento de abril, La lámpara maravillosa, La corte de los milagros* y *Viva mi dueño,* lo que muestra que el motivo fue más frecuente en la estética modernista pero no fue eliminado en el esperpento[10].

En el tercer grupo de poemas de *El pasajero,* de tono decadentista, se halla «Rosa del pecado», donde al yo poético, el peregrino, se le ofrecen dos posibilidades: «Y lejana, aquella noche de mi vida, / Con sus dos caminos. ¡Y seguí el del mal!» (126); de forma similar se formula en *La lámpara maravillosa:* «De estas dos veredas, la una es gozosa y la otra desengañada. La una descubre el pecado en todo el entender carnal de los sentidos, y la otra un feliz desleimiento en el seno de todas las cosas» (OC, I: 1941). Así se manifiesta en el poemario, pues los textos del tercer bloque (XVIII-XXVI) muestran la primera vereda, la del pecado. El erotismo que se percibe en estos poemas puede explicarse a partir de *La lámpara maravillosa*, en «Exégesis trina», donde se refiere a la «rosa erótica» y, entre otras cuestiones, se indica que «El erotismo anima como un numen las normas de aquel momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro» (OC, I: 1943-4).

A partir de lo apuntado en el párrafo anterior, «Rosa de túrbulos» se basa en el modelo de la mujer «fatal»[11], que encarna la reina maya del poema, la cual recuerda a la niña Chole de *Sonata de estío.* La raza, la vestimenta y la actitud son idénticas en ambos casos, en medio de una ambientación tropical y decadente; así se afirma en la *Sonata*: «la niña Chole, tenía esas bellas actitudes de ídolo; esa quietud estática y sagrada de la raza maya» (OC, I: 394). Otros motivos coincidentes –la hamaca, el hipil– confirman que «Rosa de túrbulos» es una breve síntesis, en clave poética, de la figura de la niña Chole (Servera 2001: 387). El prototipo persiste en algunos poemas, así en el autógrafo «A Tórtola» (1912), que luego se tituló «Rosa gitana» en *El Imparcial* (24-06-1918), y «Rosa de oriente» en *El pasajero*. En el título del primero queda explícito que se describía a la bailarina Carmen Tórtola Valencia[12] y el segundo apunta al exotismo de su persona. Luego, en otros poemas de este grupo, en concreto en «Cortesana de Alejandría» y en «Asterisco» –cuya primera versión se tituló «La gata»–, se mantiene la naturaleza diabólica del personaje; así, el propio deleite frente a su cuerpo desnudo («¡Cómo se divierte, sola, ante el espejo!»)

[10] Véase Schiavo (1990: 13-24 y 1992: 37, nota).

[11] Véanse, ente otros, Praz (1969), Pérez-Rioja (1983), Litvak (1979 y 1986), Bornay (1990), Servera (2001).

[12] Tenía una figura exótica, no en balde Valle titula el poema que le dedica, «Rosa gitana». Véase Servera (2001: 387-8, nota), donde se expone la relación entre ella y Hoyos y Vinent y la literatura que le dedicó. Josep M.ª Segarra se refiere a ambos: «Hoyos y Vinent venía a Pombo acompañado de Tórtola Valencia... era aquella mujer llena de imprevisto, de barroquismo y de sal, que llenaba cualquier rincón y lo transformaba en un espectáculo» (*Memòries, II).* Su fama llevó a que Zuloaga, Nieto, Penagos, entre otros, la pintaran.

sugiere el final de la niña Chole en *Sonata de estío*: «Ella sola, lenta, muy lentamente desabrochó los botones de su corpiño y desentrenzó el cabello ante el espejo, donde se contempló sonriendo. Parecía olvidada de mí. Cuando se halló desnuda, tornó a sonreír y a contemplarse» (OC, I: 453).

El último grupo de poemas (XXVII-XXXIII) de *El pasajero* tiene alguna presencia en *La lámpara maravillosa*. En el tratado teosófico se escribe «La trae en el pico el cuervo de Prometeo» (OC, I: 1945), que parece aludir al poema «La trae un cuervo», que a su vez se inicia con el verso «¡Tengo rota la vida!», que tiene su correspondencia en *La lámpara maravillosa*: «Atemorizado hallé el símbolo de mi vida, también estaba rota» (OC, I: 1966).

Algunos de los textos del poemario pudieron ser anteriores al ensayo teosófico. Así, la primera versión de «Rosa gnóstica» es de 1912, titulada «¡Credo!», donde aparecen dos versos, «Guarda el Tiempo el enigma de las Formas, / Como un dragón sobre los mundos vela» (139), cuya idea pasó a *La lámpara maravillosa*: «Su enigma es el Presente: Su alegoría, el alado dragón que, obstinado en ser divino, vuela en el Horus del Pleroma» (OC, I: 1949). Luego, el vocablo «pleroma» se utilizaría en «Rosa de Zoroastro» junto con otros: «cabalístico», «mágico círculo», «zodíaco», «nigromante», etc., todos ellos remiten a un contexto gnóstico de reflexiones sobre el tiempo y la existencia. Además, si en *La lámpara maravillosa* se plantea la idea de un karma colectivo, así también en «El milagro musical»: «El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma» (OC, I: 1925); o en «El Quietismo estético»: «eran acciones contempladas por una conciencia difusa, milagrera y campesina, la conciencia de un karma» (OC, I: 1965); en cambio, en el poema «Karma» la visión del poeta peregrino se refiere a un karma individual.

ALGUNAS COINCIDENCIAS ENTRE *LA LÁMPARA MARAVILLOSA* Y *LA PIPA DE KIF*

Las referencias a los estupefacientes, en concreto la mención del «cáñamo índico», que aparece en el poema «La pipa de kif», se encontraban ya en *La lámpara maravillosa,* tanto en «El anillo de Giges»: «había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico» (OC I: 1912) como en «El Quietismo estético»: «Estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del cáñamo índico» (OC, I: 1951) y debe recordarse alguna conferencia de don Ramón al respecto[13]. En este sentido, Garlitz (2007: 86) indica la fuente del vocabulario sobre plantas estupefacientes que contiene uno de los poemas emblemáticos de Valle: «El cáñamo sirve de inspiración para el marco de la colección de poemas titulada *La pipa de kif,* cuya "Tienda del herbolario" contiene algunas de las plantas que De Guäita incluyó en su arsenal».

[13] «Los excitantes» en el Teatro Nacional de Buenos Aires, 28-VI-1910.

Se suele afirmar que el tratado gnóstico-estético corresponde al primer momento artístico de don Ramón; sin embargo, en varias ocasiones el vocablo «monstruo» se halla en *La lámpara maravillosa* para teorizar sobre lo grotesco, proceder propio de *La pipa de kif*. Así, «El milagro musical» se inicia con esa cita: «*Los monstruos clásicos:* Este título lleno de promesas es el de un libro viejo que hallé al acaso en el taller de un maestro pintor. Sus páginas, ya rancias, reproducen en estampas los monstruos creados por la imaginación de los antiguos» (OC, I: 1920), lo que sugiere la proposición de *Los caprichos* de Goya: «el sueño de la razón engendra monstruos». Más adelante escribe:

> Los monstruos del arte bizantino donde las formas originarias degeneran hasta el absurdo, nos enseñan esta comprensión de la belleza, en pugna con aquel helenismo que perpetúa el sentido eterno de la vida en las Ideas de Platón. Gárgolas, canecillos, endriagos, vestiglos, traían esta nueva intuición entrañada en sus formas perversas, y el carácter, rebusca de lo singular, fue contrapuesto al arquetipo tras el cual había peregrinado el mundo antiguo. El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida (OC, I: 1940).

Hay otros detalles que revelan esa relación entre el tratado teosófico y el poemario esperpéntico. En el grupo de poemas en torno a la historia del crimen de Medinica aparece la presencia de lo castellano; así, en «El preso»: «La moza castellana alza el ramo venusto / Y a los mozos escapa con alborozo y susto. / Los Sénecas senectos pardillos castellanos» (187). El amarillo como color emblemático de Castilla se halla en varios poemas, por ejemplo, en «Vista madrileña»: «La tapia amarilla, / Color de Castilla» (195) o en «El jaque de Medinica», donde el vocablo «amarillo» da color a la ciudad, tal como ocurre en *La lámpara maravillosa*: «las ciudades castellanas son deleznables y sórdidas como esos pináculos de calaveras que se desmoronan en los osarios. Ciudades amarillas, calcinadas y desencantadas, recuerdan el todo vanidad de las cosas humanas. Acaso sus hastiales de adobe...» (OC, I: 1954). Las casas son también de adobe en el poema «Medinica» y en «La infanzona de Medinica». Los vocablos crean ese ambiente común, pero, además, en «Medinica» se describe un pueblo que ya se había anticipado en *La lámpara maravillosa*.

La mención del Greco, en «El crimen de Medinica», se repite en *La lámpara maravillosa*: «Domenico Theotocópuli tiene la luz y tiene el temblor de los cirios en una procesión de encapuchados y disciplinantes» y «prevalece la idea de la muerte como en el trágico y dinámico pincel de Domenico Theotocópuli» (OC, I: 1951-2). Es, pues, una de las autoridades del esperpento ya propuestas con anterioridad en el ensayo teosófico.

Valle-Inclán solo en dos textos cita la «ciencia negra» –probablemente como un sinónimo de magia negra–; así, en *La lámpara maravillosa*: «Y así las almas de los muertos pueden ser evocadas en las prácticas nigrománticas, ciencia negra que las fuerza a pasar por un zodíaco desde donde vuelven a contemplar su vida carnal» (OC, I: 1967-8) y en «La tienda del herbolario»: «Son ciencia negra de la Caldea / Con que embrujada fue Melibea» (200). La coincidencia en la obra de Valle es única y significativa.

La lámpara maravillosa no solo plantea cuestiones estéticas del modernismo sino también del esperpento. Ello propiciaría una visión no tan concluyente sobre estas dos etapas opuestas en la literatura de Valle y ofrecería un periodo de tránsito o evolución, en el que cuestiona la primera estética –al mismo tiempo que convivirían distintas opciones que ponen en solfa ese primer momento artístico– para llegar al esperpento.

ALGUNAS COINCIDENCIAS ENTRE *LA PIPA DE KIF* Y OTRAS OBRAS ESPERPÉNTICAS

«¡Aleluya!», poema fundamental en la definición estética del esperpento, hace un uso clave del término «funambulesco»: «Me ha venido la ventolera / De hacer versos funambulescos / –Un purista diría grotescos–» (153). El vocablo procede de Banville, *Odes funambulesques* (1857), así lo indica Valle en *La marquesa Rosalinda:* «Enlazaré las rosas frescas / con que se viste el vaudeville / y las rimas funambulescas / a la manera de Banville» (OC, II: 601). Aunque la palabra ya se localiza en obras anteriores al poemario como «Rosarito», *Sonata de otoño, Sonata de estío, Sonata de invierno* y en alguna posterior, *La corte de los milagros,* y se repite en «La tienda del herbolario», en realidad solo en *La marquesa Rosalinda* anticipa el sentido que adquiere en «¡Aleluya!». Esa deuda de la poesía con la obra teatral, esa especie de diálogo entre ambos géneros literarios persiste en «Fin de carnaval», donde aparecen personajes como Pierrot, Colombina, típicos de la *Commedia dell'arte,* también presentes en *La marquesa Rosalinda*. En «¡Aleluya!», se perciben diversos guiños a la propia obra de don Ramón; así, por ejemplo, el par de citas de Rubén Darío, cuyas menciones y presencias en la obra de Valle son evidentes, pero aquí junto con las citas de Antonio Maura y Clemencina Isaura remiten a obras ya esperpénticas, dado que ambos personajes se nombran respectivamente en *Luces de bohemia* y en *La corte de los milagros.*

Los personajes y el lenguaje de «El circo de lona» aluden a algunas obras del propio autor, en su mayoría ya esperpénticas; así, la pepona, el golfo, la chusma, el payaso, el forzudo, las gitanas, el organillero, el malabarista, los animales del circo, etc., forman una cofradía de seres grotescos que puede relacionarse con las diversas colectividades del mundo marginal que se describe en los esperpentos, pero llama la atención que aparezca Paco el Feo, personaje ficticio, guitarrista en *La corte de los milagros:* «–Tenemos de huésped a Paco el Feo» (OC, II: 1190); «propicia al trato de las musas y al estudio de la guitarra por cifra, que profesaba Paco el Feo. [...] Le miró, templando» (OC, II: 1190-1191) y «con la guitarra al brazo, Paco el Feo» (OC, II: 1199), personaje que reaparecerá en *El trueno dorado*. En la primera versión del poema (*La esfera,* Madrid, 21-9-1918) ya se cita al personaje; por lo tanto, teniendo en cuenta que los orígenes de la novela se remontarían a 1923, se puede conjeturar el valor de anticipación del poema respecto a la novela en cuestión.

Valle en *La pipa de kif* numeró ocho poemas en torno a la historia de un crimen. Este conjunto presentaba dos perspectivas: la primera la constituyen los textos numerados del 1 al 7, la segunda, el poema 8, «El crimen de Medinica», cuya

primera versión se tituló «Romance de ciego» (*El Sol,* 31-3-1919), lo que apuntaba al tema truculento y a la composición, pues el poema se dividía en escenas y un comento final, pero lo fundamental era las dos perspectivas de los acontecimientos, más complementarias que opuestas. Don Ramón procedió de manera similar en *Los cuernos de don Friolera,* donde presentaba tres versiones sobre el mismo asunto: la esposa infiel y el marido que venga su honor mancillado, cuya tercera versión de la historia se realiza también bajo la forma del romance de ciego. Además, tanto en el poema como en la obra teatral se cita al Greco y a Goya, que, junto con otros, podrían entenderse como autoridades de una línea pictórica esperpéntica. Las afinidades, por lo tanto, son muy claras.

De forma semejante, en *Viva mi dueño* se alude a un ciego que relata el crimen de Solana: «un ciego romancista recuenta los pliegos del Horroroso Crimen de Solana» (OC, I: 1515) y «Un ciego pregona el romance del Horroroso Crimen de Solana [...] ¡El Horroroso Crimen de Solana!» (OC, I: 1673)». «El crimen de Medinica» supone una anticipación del ambiente que se presenta en la novela. Asimismo, en «Vista madrileña» persiste la atmósfera de *Viva mi dueño.* En el poema hay una enumeración de productos en venta («¡Mojama y cecina! / ¡Torraets y altramuz!») que se ofrecen en la feria popular descrita por la voz poética; ello tiene su correspondencia en la obra narrativa: «¡Altramuces! ¡Abanicos! ¡Naranjas!» (OC, I: 1671 y 1673). De igual modo, la taberna de Pica Lagartos de *Luces de bohemia*, con la luz del acetileno y la presencia del «gatera» o granuja, parece encontrarse en «Vista madrileña»:

> El acetileno,
> Ojos de veneno,
> Arde bajo un tul.
> Tembleque y gatera,
> En la tasca impera
> Con su blusa azul: (194)

Este lenguaje popular («gatera», «tembleque», «enteco», «guardilla», etc.), con alguna entrada de la lengua de germanía («ful», «daifa»), de gitanismos («gachó», «najarse»), de onomatopeyas («ran-ran»), se reproduce tanto en *La pipa de kif* como en las grandes obras esperpénticas de don Ramón. Otro ejemplo es el título de la zarzuela de Federico Chueca y Miguel Ramos Carrión, *¡Agua, azucarillos y aguardiente!* (1897), que se cita tanto en «Resol de verbena» como en *Viva mi dueño*, ambas citas son un guiño literario de Valle. Sin duda quienes proferían esas frases exclamativas eran los vendedores que anunciaban sus artículos en la Puerta del Sol y en la calle de Alcalá, tal como se describe en la novela y en el poema.

La ambientación exótica de «La tienda del herbolario», que se concreta en un espacio hispanoamericano, se puede relacionar con obras como «La niña Chole» de *Femeninas, Sonata de estío* y *Tirano Banderas.* Así, vocablos propios de aquellas tierras como «danzón», «cimarrón», «tocoloro», «pita», «pulque», «pulquería», «charro», «cacao», «cacahual», «mate», «vidalitas», «pampero», «gaucho», «compadre», «bochinche», «pulpería», «montonera», «sonsera», etc., o la cita de lugares como «Cuba», «Lima», «Trujillo», «las Indias», «Xalapa», «Campeche», «Tlaxcala», «Apán», «azteca», «Tabasco», «Chiapas», «Anahuác», «Pilcomayo», «La Pampa», y personajes,

«Pizarro», «Moctezuma», son un claro referente a ese mundo de las obras de Valle ambientadas en América. Por lo tanto, «La tienda del herbolario» es un poema clave ya que es el único de tema plenamente hispanoamericano en *La pipa de kif* y puede relacionarse con las novelas antes citadas; aunque los americanismos están colocados por don Ramón a lo largo de toda su producción literaria no es menos cierto que se acumulan en las obras ambientadas en el nuevo continente.

El último poema de *La pipa de kif*, «Rosa del sanatorio», ofrece un motivo, «la luz de acuario» y «la luz acuaria» (207), que lo dota de un cierto aire vanguardista al sugerir una visión distorsionada, que también se encuentra en tres obras principales de don Ramón. Así, en *Divinas palabras*: «Las figuras se definen en una luz verdosa y acuaria» (OC, II: 553); en *Tirano Banderas*: «penumbras de verdes acuarios» y «le contemplaban sumido en la luz acuaria del mirador» (OC, I: 1116-7) y en *Baza de espadas*: «la musicalidad difusa de una luz acuaria» (OC, I: 1810-1). El poema ofrece esa visión deformada que también se encuentra en estas obras principales del autor.

BREVE CONCLUSIÓN

Se ha podido comprobar que Valle utilizó la palabra «clave» en el título que recopilaba sus tres libros de poemas, *Claves líricas,* para indicar que en ellos ofrecía, por una parte, la versión poética de determinados temas, motivos, asuntos, personajes, ambientes, lenguaje, etc., pero también el término podía ser entendido como avance, anticipación literaria de cualquier componente de su obra literaria; con ello, una vez más, don Ramón plasmaba diversas perspectivas de las más variadas materias y elementos de su producción, al mismo tiempo que persistía en esa característica tan suya de seguir perfeccionando su obra por medio de la autoemulación, entre otras muchas técnicas. Así, el sentido de cualquier obra de Valle-Inclán se completaba y enriquecía gracias a esas aportaciones intertextuales que conformaban su universo literario total.

Recibido: junio de 2017; aceptado: octubre de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Seoane, María José (1993): «Introducción», en Valle-Inclán, *La Guerra Carlista,* 2 vols., Madrid: Espasa Calpe.

Battistessa, Ángel J. (1967): «Valle-Inclán: dos aspectos de su comportamiento expresivo», *Ramón M. del Valle-Inclán, 1866-1966. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario).* Universidad de la Plata, 327-354.

Bornay, Erika (1990): *Las hijas de Lilith,* Madrid: Cátedra.

Darío, Rubén (1967): *Poesías completas*, Madrid: Aguilar.

Fouilloux, Danielle *et al*. (1996): *Diccionario de la Biblia*, Madrid: Espasa.

Espasa (1991): *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, Madrid: Espasa Calpe. URL: www.enciclopediaespasa.com.

Fernández Almagro, Melchor (1966): *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid: Taurus.

Garlitz, Virginia Milner (2007): *El centro del círculo: «La lámpara maravillosa», de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela: Biblioteca Valle-Inclán-Universidade de Santiago de Compostela.

Garlitz, Virginia Milner (2016): «*La lámpara maravillosa* y *El pasajero*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle-Inclán XV,* 41, 3: 31-44.

González López, Emilio (1973): *La poesía de Valle-Inclán*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Gutiérrez Nájera, Manuel (1966): *Poesías completas*, México: Porrúa.

Gutiérrez Solana, José (1975): *La España negra*, Barcelona: Barral.

Iglesias Feijoo, Luis (1991): «Introducción», en Valle-Inclán, *Divinas Palabras,* Madrid: Espasa Calpe.

Lavaud, Jean Marie (1992): *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914),* Barcelona: PPU.

Lavaud-Fage, Eliane (1988): «Un motivo folclórico en la narrativa de Valle Inclán: el molino», en J.M. García de la Torre (ed.), *Valle Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje,* Amsterdam: Rodopi, 39-48.

Le May, Albert H. (1988): «Ramón del Valle-Inclán en las revistas *Cosmópolis* y *Europa*», *Revista Chilena de Literatura,* 31, 157-167.

Litvak, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Antoni Bosch.

Litvak, Lily (1986): «La mujer fatal», en *El sendero del tigre*, Madrid: Taurus, 227-239.

Machado, Antonio (1985): *Poesías completas,* Madrid: Espasa Calpe.

Martínez Blasco, *Ángel* (1986): «Poeta y censor de su propia obra. Observaciones a *Claves Líricas,* 1930», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438, 31-43.

Otero Pedrayo, Ramón (1991): *Guía de Galicia*, Vigo: Galaxia.

Pérez-Rioja, José Antonio (1983): *El amor en la literatura*, Madrid: Tecnos.

Praz, Mario (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas: Monte Ávila.

Risco, Antonio (1994): «Introducción», en Valle-Inclán: *Águila de Blasón*, Madrid: Espasa Calpe.

Rubia Barcia, José (1983): *Mascarón de proa*, A Coruña: Eds. do Castro.

Sánchez Moreiras, Miriam (2005): «Prerrafaelismo y quietismo estético en *Aromas de leyenda*», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* LII, 118, 429-445.

Sanz Cuadrado, María Antonia (1946): «*Flor de Santidad* y *Aromas de Leyenda*. Estudio comparativo», *Cuadernos de Literatura Contemporánea,* 18, 503-539.

Schiavo, Leda (1990): «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 7-8, 13-25.

Schiavo, Leda (1992): «Introducción», en Valle-Inclán: *La Marquesa Rosalinda*, Madrid: Espasa Calpe.

Servera Baño, José (1995): «Introducción», en Valle-Inclán: *Claves líricas*, Madrid: Espasa Calpe.

Servera Baño, José (2001): «Imágenes de la mujer fatal en la obra modernista de Valle-Inclán», en L. Fernández y M. Payeras (eds.), *Fin (es) de siglo y Modernismo, I.* Palma: Universitat de les Illes Balears, 383-391.

Smither, William J. (1986): *El mundo gallego de Valle-Inclán*, La Coruña: Eds. do Castro.

Valle-Inclán, Ramón del (1995): *Claves líricas*, Madrid: Espasa Calpe, Nueva Austral 362.

Valle-Inclán, Ramón del (2002): *Obra completa*, 2 vols. Madrid: Espasa.